

УДК 78(079)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 2 (28) 2013

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Щепакин В. М. Музыкальная критика юга Российской империи 1860–1880-х годов.....	3
Шигаева Е. Ю. О некоторых исторических и политических параллелях в опере А. Гретри «Петр Великий».....	8
Хоменя А. А. «Неоконченная симфония» Антона Брукнера.....	14
Разгуляев Р. А. Соната-воспоминание Н. Метнера в аспекте формообразования.....	22
Булошникова М. М. Принцип программности и проблема названия в инструментальной музыке Жерара Пессона.....	25
Кудрявцева Т. Е. Революционный миф в творчестве Д. Шостаковича.....	28
Перепелица А. А. Новые формы нотации — способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке.....	32

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Приданова Е. В., Чжан Чуньцяцзы. Прелюдия Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» в интерпретациях китайских пианистов.....	41
Бойко В. Г. Духовная хоровая культура Харькова начала XIX столетия.....	43
Евдокимова А. А. «Учебник церковного пения» Бранко Цвейча: теория для практиков.....	48

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Чэнь Ин. Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов.....	54
Лизунова Г. В. Реформа музыкального образования в Германии в первой половине XX века и концепция К. Орфа.....	56

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Темников М. В. Музыка Ханса Циммера в голливудском кино.....	59
Васильева Н. В. Несколько фильмов о Галине Уствольской: новые штрихи к портрету композитора.....	62
Магон С. А. Фламенко в кино.....	66
Птушко Л. А. Задачи и принципы музыкального редактирования в СМИ.....	70

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

Publishing since 2009

№ 2 (28) 2013

**PROBLEMS
OF MUSICAL THEORY AND
HISTORY**

Schepakin V. The musical criticism of the Southern Russian Empire of 1860s — 1880s.	3
Shigayeva E. Some historical and political parallels in the opera by A. Gretry “Peter the Great”.....	8
Homenya A. “Unfinished symphony” by Anton Bruckner....	14
Razgulyaev R. Sonata-recollection by N. Metner regarded in the light of form formation.....	22
Buloshnikova M. The programme principle and the title problem in Gerard Pesson’s instrumental music.....	25
Kudryavtseva T. Revolutionary myth in the creativity of D. Shostakovich	28
Perepelytza A. New forms of notation — a method to reflect adequately the emotional and imaginative context in piano music.....	32

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

Pridanova E., Chzhan Chun’tsetsy. Prelude by Debussy “A girl with flax colour hair” in Chinese pianists’ interpretations	41
Boiko V. Sacred choral culture of Harkov at the beginning of the XIX century.....	43
Evdokimova A. “The textbook on church singing” by Branko Tsveich: theory for practical performance.....	48

**METHODIC AND
PEDAGOGIC PROBLEMS OF
MUSICAL EDUCATION**

Chen Ying. Dialogue of European and Chinese musical cultures from the point of view of religious contacts.....	54
Lizunova G. Musical education reform in Germany in the first half of the XX century and Carl Orff’s conception.....	56

**MUSIC IN ITS ARTISTIC
PARALLELS AND
INTERRELATIONS**

Temnikov M. Hans Zimmer’s music in a Hollywood movie.....	59
Vasilyeva N. Several films about Galina Ustvolskaya: new features to the portrait of the composer.....	62
Magon S. Flamenco music in the cinema	66
Ptushko L. Aims and principals of musical editing in mass media	70

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© ЩЕПАКИН В. М., 2013

МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА ЮГА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ 1860–1880-х ГОДОВ

В статье освещаются полузабытые имена некоторых музыкальных критиков юга Российской империи 1860–1880-х годов. Акцентируется внимание на широте и многогранности проблематики цитируемых музыкально-критических работ, выходящих за региональные рамки.

Ключевые слова: музыкальная культура юга России, музыкальная критика, И. Кузьминский, Л. Павлович, А. Шимков

Современная профессиональная деятельность музыкальных журналистов (критиков) и культурологов предполагает их качественную специальную подготовку не только как историков и теоретиков искусства, имеющих литературные способности, но и как специалистов, свободно оперирующих многочисленными печатными источниками недавнего и далекого прошлого и черпающих из них необходимую информацию. Среди таких источников — как по разнообразию и насыщенности информации о музыкальной жизни, так и по качеству ее освещения — дореволюционный периодика культурных центров юга России занимает одно из важнейших мест. К сожалению, эти поистине бесценные печатные документы, позволяющие полнее изучить музыкально-культурные процессы прошлого, проследить эволюцию концертной и оперно-театральной жизни, общие тенденции, характерные для большинства провинциальных центров, из-за сложностей доступа к ним, до последних десятилетий пребывали на периферии внимания большинства исследователей.

Актуализация обращения к таким документам позволяет полнее научно обобщить полученную информацию о культурных процессах, происходивших в разных регионах России, и на ее основе более объективно и целостно воссоздать картину музыкального быта тех времен.

В этом контексте особенно интересными являются публикации 1860–1880-х гг. Общая демократизация общественно-политической жизни, ставшая возможной после отмены в России крепостного права (1861 г.), явилась катализатором перехода ее экономики на ка-

питалистические рельсы, что способствовало и активизации музыкально-культурных процессов. Следствиями этих преобразований стали постепенная профессионализация в обучении музыки, проявившаяся в организации Русского музыкального общества, впоследствии ставшего императорским, открытии двух консерваторий в Петербурге и Москве и отделений общества в Киеве, Харькове, Одессе, и существенное оживление концертной и гастрольной практики. Музыкально-критические заметки, репортажи, статьи, фельетоны, эссе печатались во всех газетах культурных центров юга России. В Харькове такими изданиями были «Харьковские губернские ведомости» (газета существовала на протяжении всего рассматриваемого периода), «Харьков» (1878–1880 гг.), «Южный край» (с декабря 1880 г.). В Киеве — «Киевские губернские ведомости» (весь период), «Киевлянин» (с июля 1864 г.), «Заря» (1880–1886 гг.). В Одессе — «Одесский вестник» (все годы), «Ведомости одесского градоначальства» (с 1868 г.), «Новороссийский телеграф» (с 1869 г.), «Правда» (1877–1880 гг.), «Одесский листок» (с конца 1880 г.).

До нынешнего времени исследователями была более или менее полно проанализирована деятельность лишь небольшого числа музыкальных критиков юга Российской империи: Петра Петровича Сокальского (Одесса) [5, с. 9], его племянника Владимира Ивановича Сокальского [11], Ростислава Владимировича Геники [7] (Харьков), киевского музыкального критика Виктора-Роберта Антоновича Чечотта [6] и некоторых других. Большинство же имен провинциальных музыкальных

летописцев известно лишь немногим современным исследователям, а их музыкально-критические работы — еще более ограниченному кругу специалистов.

Объем статьи не позволяет даже просто перечислить музыкальных критиков тех времен и кратко охарактеризовать их публикации. Ее задачей является презентация нескольких музыкально-критических работ 1860–1880-х годов разной направленности, выходящих за рамки сугубо регионального интереса и, едва ли не впервые в провинциальной музыкальной хронике, поднимающих некоторые актуальные для своего времени музыкально-культурные проблемы.

Своеобразным манифестом деятельности провинциального музыкального критика стало выступление в одесской прессе одного из образованнейших музыкантов Одессы тех лет, выпускника-скрипача Брюссельской консерватории Ивана Михайловича Кузьминского (Кузьминского), печатавшегося на страницах «Одесского вестника», «Новороссийского телеграфа» и «Одесского листка» в конце 1860 — 1880-х годов под псевдонимами «Бемоль», «К.» или «И. К-ский». В одной из первых своих статей «Несколько слов о музыкальной критике, провинциальной в особенности. Ее обязанности» (1869 г.) Кузьминский, подчеркивая «молодость музыкального дела вообще и музыкальной критики в России» [2], аргументирует необходимость деятельности провинциального музыкального критика, обрисовывая условия и задачи критики, заостряет внимание на обязанностях музыкального журналиста, работающего в провинции. Прочитаем важнейшие отрывки этой статьи (оригинальные авторские слова и выражения во всех цитатах сохранены).

«<...> Теория изящного, прекрасного, высокого заждется на незыблемых данных, критериум которых остается всегда один и тот же. Рассматривая степень развития музыкальности в данной местности, следует, конечно, принимать в соображение средства, имеющиеся под рукой, — все дело в размерах их. Но окончательно освободить движение музыкальной деятельности от суда и контроля критики, — значит допустить полный произвол и хаос в искусстве, которое низойдет до степени фиглярства и театра марионеток. Где нет критики, там нет искусства, и наоборот: свободная, широкая, искренняя оценка музыкальной

культуры свидетельствует о здоровом прогрессивном ходе искусства. И возможно ли законы теории и вкуса подвести под какие-то местные, климатические условия, как того желают некоторые слишком снисходительные и невзыскательные меломаны? Если мы знаем, например, что наш театральная оркестр далеко не удовлетворяет эстетическим и гармоническим требованиям, то под какой градус широты и долготы вы его не завозите, он везде останется таковым. Тем не менее мы имеем полное право желать, чтобы в этом оркестре сидело, вместо двенадцати *отличных* (здесь и далее выделено в авторском тексте — *В. Ш.*) первых скрипачей (как в столицах), только пять *хороших*, и чтобы вместо пяти примадонн *di cartello* (картели из пяти примадонн. — *В. Ш.*), получающих каждая по 20 тысяч франков в месяц (как опять в столицах), наш театр имел только двух, которые бы *слушались с удовольствием и выдерживали суд компетентных людей*. Незрелой, бездарной цеховой музыкант, теоретик и исполнитель, где бы он ни был, в Одессе, в Вене, в Париже, если иногда и выделится из толпы силою каких-нибудь благоприятствующих ему обстоятельств, то впоследствии непременно опять стушется; честный, добросовестный, истинно преданный своему делу артист везде будет замечен, и займет в кружке специалистов место, соответствующее многочисленности и доброкачественности этого кружка. Каким же образом в Одессе фигурируют личности и дают даже концерты, настоящее место которых в элементарном классе музыкальной школы? Посредством какого процесса немец, мирно занимавшийся в своем фатерланде колбасным производством или печеньем очень вкусных пирожков, в Одессе превращается в учителя музыки и находит не только учеников, но и почитателей своего мнимого таланта? Обязанность провинциальной критики выставлять этих импровизированных педагогов и концертистов в настоящем их свете, разоблачать фальшь, стараться выдвигать вперед все достойное внимания. <...> Главное наше горе в том, что мы не любим выслушивать правду, иногда хотя и горькую; зверек-самоллюбие грызет нас ежечасно и нашептывает сладкие любезности, поддерживаемые друзьями (чаще фальшивыми), любящими дешевенькие успехи <...>» [2].

Вся последующая многолетняя журналистская деятельность Кузьминского соответствовала этой его программной статье. Музыкальному критику в силу разных причин пришлось поменять три одесских издания, но в своих публикациях он, иногда несколько резкий в оценках отдельных исполнителей или музыкальных событий, оставался верен своим постулатам. В то же время его характеристики некоторых местных музыкантов с годами претерпевали существенные изменения. Это касается таких знаковых для Одессы и юга России личностей как Игнаций-Амадей Тедеско, Рудольф Рудольфович Фельдау (пианисты и педагоги), Эдуард Дементиевич Урбанек (аккомпаниатор). Характеристики их деятельности и оценка их как музыкантов эволюционировали от резкой, подчас нелюбезной критики в конце 1860 — начале 1870-х годов, до постепенного признания их заслуг и более благосклонных (до хвалебных) отзывов о них же в 1880-х годах.

Как пример, приведем два отзыва Кузьминского о пианисте-чехе Э. Урбанеке, известном в городе аккомпаниаторе, выступавшем со многими местными и гастролирующими музыкантами — певцами и инструменталистами — около 40 лет (1870–1900-е гг.), сыне известного в городе кларнетиста-виртуоза. Первая из рецензий на концерт еврейского певца Эдуарда Даревского (1877 г.) интересна и тем, что кроме жесткой критики аккомпаниатора (понятие «концертмейстер» в XIX в. употреблялось только по отношению к оркестровым музыкантам, но не к пианистам), едва ли не впервые в провинциальной прессе ее автор сформулировал основные критерии, которым должен был соответствовать аккомпаниатор: необходимость хорошего знания и понимания исполняемой музыки, чуткость к нюансам солиста, способность при необходимости следовать за певцом или вести его за собою, вдумчиво относиться к аккомпанементу, уметь транспонировать фортепианную партию в разные тональности, исходя из темброво-тесситурных возможностей певца.

Возможно, не вполне осознанно, Кузьминский подходит тезису о том, что искусство аккомпанемента является самостоятельным видом музыкальной деятельности, требующим специфической подготовки и навыков. «<...> Исполнение было неопрятное, ошибки сыпались из рога изобилия <...>; аккомпанемент

вышел совсем своеобразный, и творец этого безобразия был Э. Урбанек (сын). Он все и всем портил. О г. Урбанеке, давно уже свирепствующем на нашем музыкальном горизонте, в качестве профессионального аккомпаниатора, я еще ни разу не говорил, хотя случаев указать на его многогрешную деятельность представлялось часто. Я все ожидал, что он подучится, попривыкнет к делу и вникнет, наконец, в сущность обязанности, принятой на себя, но теперь убеждаюсь, что он безнадежный. Аккомпанемент — тоже искусство, требующее способности и изучения; в консерватории для него учреждены специальные классы. <...> Урбанек после первой же репетиции считает свой труд оконченным, уверяя вас, что все пойдет отлично, и, затем, выйдя на эстраду, вместо того, чтобы все внимание обратить на солиста, он, уткнувшись в свои ноты, начинает путать, то отставать или перегонять главную партию <...>, то пропускать ноты и целые фразы <...>, то, не осведомившись о перемене тона, берет вместо пяти диэзов только два <...> и так ad infinitum. <...> Только один г. Урбанек остается доволен. <...> Одним словом, я не скажу новости, если признаю г. Урбанека за весьма плохого аккомпаниатора; помимо небрежного отношения к своему делу, он не имеет для того никаких данных, без которых аккомпанемент обращается для солиста в кандалы. <...>» [3]. Однако уже в 1885 года в рецензии на концерт польского певца Владислава Мерзвинского, которому аккомпанировал Урбанек, характеристика Кузьминским последнего существенно изменилась: «Аккомпанировал г. Э. Урбанек, который, как видно, по этой части сделал большие успехи. Он стал теперь внимательно следить за солистом и в местах полифонических рельефнее выводит голоса аккомпанемента» [4].

Содержательные музыкально-аналитические публикации все чаще начинают появляться и в харьковской периодике рассматриваемого периода. Показательна статья «Несколько общих мыслей о концерте г. Славянского» (1869 г.), посвященная проблемам изучения и пропаганды народной музыки славян и ее влияния на развитие музыкальных культур европейских стран. Судя по подписи (П. Л.), вероятный автор публикации — просвещенный харьковский музыкант-любитель, участник концертов камерной му-

зыки, доцент ветеринарного института Лукиан Осипович Павлович. Стимулом к написанию этой работы явились выступления ансамбля славянских певцов, созданного Д. А. Агрневым-Славянским после посещения им Чехии. Впоследствии этот его коллектив разросся до большой хоровой капеллы его имени и завоевал мировую известность.

Говоря о влиянии фольклора на творчество европейских композиторов, критик отмечал, что «...если и обогатилась музыка из народных источников запада, то мир славянский доселе остается почти нетронутым: музыкальная сторона его слишком мало известна и самим славянам. А между тем нелегко отыскать народ, который был бы так богат своею песенною поэзией, как славяне, крупными миллионами разбросанные на громадном пространстве европейского материка, с поражающим разнообразием его природы. И сами неприветливые славянству иноземцы не решаются в этом отношении отнять от него пальму первенства своими народами. От первых древнейших известий о славянах до позднейшей поры историк встречает ряд нередко восторженных заявлений об их песенности, о любви к пению во всякое время, на всяком месте и при всяком душевном расположении. <...> Немногие опыты до сих пор сочувственного внимания к музыкальности славянской достаточно, однако, показали, насколько могучую и свежую струю внесли они в новейшую историю художественно-музыкальной композиции. К счастью, в этом отношении не может быть народного предубеждения, пристрастия, зависти и вражды, по крайней мере, в душе истинного художника; чувство возвышенной и задушевной мелодии одинаково захватывает дух и соплеменника и чужеродца — и знаменитый Моцарт не стеснялся придавать гениальность своим творениям, пользуясь материалом из музыкальнейших напевов чешского народа» [8].

Говоря о песнях разных славянских народов, автор статьи подчеркнул, что «при всем поразительном их разнообразии <...> наблюдатель без особенного труда отметит единство общего тона <...>, сходство во многих частностях — и с полным правом воспользуется этим материалом для определения свойств исконного характера и особенностей душевного настроения отдельной своей национальности». Призывая к изучению песенного

фольклора, Павлович подчеркнул, что «...этот источник едва тронут наукою и вовсе неизвестен в нашей общественной жизни, хотя по существу своему он наиболее относится к ней. Г.[осподин] Славянский со своим пока малочисленным хором первый с определенной программой, с отчетливым и настойчивым выполнением вводит ее прямо в русскую общественную среду и дает ей возможность, через верное знакомство с музыкой Сербов, Чехов, Словаков, Хорватов, Болгар и Хорутан (словенцев. — В. Ш.), восстановить порванное сознание родственности с ними русского народа и <...> духовной и исконной связи между раздельными членами некогда единой семьи. Не г. Славянскому принадлежит почин у славян в проведении в жизнь этой важной задачи. Она исполняется довольно давно нашими соплеменниками на западе и юге, частью опередившими нас в образовании, как Чехи, частью вызванными на это тяжелыми жизненными опытами, указавшими им назначение всестороннего самосознания и на святую важность сохранения духовной своей самобытности. Где неустанная борьба за дорогие свои начала, выработанные целыми веками самостоятельной народной жизни, где больше опасности утратить что-либо из них, в угоду и в замене насильственно врывающимся, чуждым началам духа, там быстрее совершаются движения и самой жизни народной, скоро придумываются и средства к самосознанию, становящемуся надежнейшим орудием самосохранения и самозащиты. И несколько лет тому назад развились так называемые певческие общества у наших соплеменников, образовавшие собою как бы новую сеть, покрывшую и связавшую области Чехов, Мораван, Словаков, Сербов с Хорватами и Хорутанами. Г. Славянскому принадлежит благотворная заслуга привязать к этой сети новый узел и захватить в него Россию <...>» [8].

В провинциальной прессе периодически разгоралась полемика, касающаяся преобладания иностранных музыкантов в специальных и общеобразовательных учебных заведениях юга России. Показательной представляется дискуссия, развернувшаяся в «Южном крае» (1880 г.). А. П-кий (установить авторство не удалось) в рубрике «Музыкальные очерки», обвиняя в отсутствии патриотизма, упрекал руководителей Харьковского отделе-

ния Императорского русского музыкального общества в том, что они приглашали педагогов из западноевропейских стран, пренебрегая выпускниками Петербургской и Московской консерваторий. «Странная вещь, — писал А. П-кий, — тогда как преподавание всякого другого предмета вверяется людям, знание и специальность которых заведомо известны, преподавание музыки ничего другого не требует, как лишь чешской или немецкой фамилии учителя» [1]. Отвечая оппоненту, профессор физики Харьковского университета, известный в городе публицист и меломан Андрей Петрович Шимков подчеркнул: «По поводу авторитетного значения чешских и немецких фамилий музыкантов в сравнении с русскими, как говорит г. А. П-ий <...>, я замечу, что в деле музыкального общества не эти патриотизмы следует противопоставлять между собой, и иметь лишь **музыкальный** (выделено в оригинале — *В. Ш.*) патриотизм; для названного общества важна музыка, а не национальность музыканта, и посредственного музыканта из русских вряд ли следует предпочитать хорошим музыкантам, хотя бы немцам или чехам» [10].

Немало выходцев из Западной Европы было и среди выступавших на страницах местных изданий в качестве музыкальных журналистов. Только в Одессе в рассматриваемый период печатались капельмейстер итальянской оперы, известный музыкальный педагог Л. Джервази, вокальный педагог, бывшая оперная певица, обрусевшая немка А. А. Сантагано-Горчакова (в девичестве Мезенкамф), выходец из Австрии, организатор концертов многих гастролеров Р. Фельдау, яркий пианист, педагог и композитор, еврей из Чехии И.-А. Тедеско и другие.

Лучшие публикации провинциальных музыкальных журналистов свидетельствуют об их общей высокой культуре, ярких литературных способностях, понимании музыкально-культурных процессов тех времен, хорошей ориентации в классической, современной западноевропейской и российской музыке разных жанров, широкой эрудиции в вопросах музыкальной педагогики и в общеевропейских тенденциях музыкального воспитания. Обращение к подобным музыкально-критическим работам позволит исследователям осуществить более полный анализ особенностей музыкально-культурного развития от-

дельных регионов и России XIX — начала XX вв. в целом, а современным музыкальным культурологам и журналистам — готовить свои устные и печатные выступления с учетом глубокого знания истории развития отечественной музыкально-критической мысли.

Литература

1. *А. П-кий*. Музыкальные очерки / А. П-ий // Южный край. 1880. 17 декабря.
2. *Бемоль*. Музыкальная хроника. I. Несколько слов о музыкальной критике, провинциальной в особенности. Ее обязанности / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. 1869. 9 марта.
3. *Бемоль*. Современная летопись. Концерты г. Даревского / И. М. Кузьминский // Одесский вестник. 1877. 22 октября.
4. *Бемоль*. Театр и музыка. Концерт г. Мержвинского / И. М. Кузьминский // Одесский вестник. 1885. 10 октября.
5. *Карышева Т. И.* Петр Сокальский: Жизнь и творчество / Т. И. Карышева. М.: Сов. композитор, 1984. 200 с. нот. ил.
6. *Кулик Р.* Музыкальный летописец Киева / Р. Кулик // Советская музыка. 1979. № 2. С. 139–140.
7. *Линник М. С.* Из музыкально-исследовательского наследия Р. В. Геники: «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов. Ч. 1. Эпоха до Бетховена. М., 1896 г.» / М. С. Линник // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2010. № 1. С. 217–219.
8. *П. Л.* Часть неофициальная. Несколько общих мыслей о концерте г. Славянского / П. Л. // Харьковские губернские ведомости. 1869. 1 июля.
9. *Сокальський П. П.* Вибрані статті та рецензії / Упор., вступн. ст. та примітки Р. Кулик. Київ : Музична Україна, 1977. 173 с.
10. *Шимков А.* Несколько слов о харьковском отделении музыкального общества / А. Шимков // Южный край. 1880. 23 декабря.
11. *Юферова З. Б.* Выдающийся деятель украинской музыкальной культуры композитор и критик В. И. Сокальский (1863–1919). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / З. Б. Юферова. Киев, 1971. 26 с.

© ШИГАЕВА Е. Ю., 2013

О НЕКОТОРЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ И ПОЛИТИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ В ОПЕРЕ А. ГРЕТРИ «ПЕТР ВЕЛИКИЙ»

Статья посвящена опере А. Гретри «Петр Великий». В контексте социально-политических изменений опера на сюжет русской истории тесно переплелась с историей Франции эпохи Революции. Политическая актуальность оперы дополнилась красочными деталями русского колорита.

Ключевые слова: А. Гретри, французская комическая опера, Французская революция, русская история, Петр Великий, Людовик XVI

В театральном сезоне 1789–1790 годов в парижском театре “Comedie-Italienne” состоялась премьера¹ оперы Гретри «Петр Великий». Приведем ее краткое содержание:

Петр Первый живет в ливонской деревне², где изучает премудрости кораблестроения под именем Петра Михайлова. Его верные союзники — Лефорт и Меньшиков — каждый по-своему помогают Петру: первый верно служит юному царю в Ливонии, Меньшиков же, находясь в Москве, управляет Российским государством. В это время царь влюбляется в прелестную Екатерину, отвечающую ему взаимностью. Движимая чувством сострадания, Екатерина стремится помочь еще одной паре влюбленных — Каролине и Алексею, путь к счастью которых преграждает Жорж Морен — отец Каролины. Повинуясь уговорам своей жены Женевьевы, а также Петра и Екатерины, Морен дает согласие на свадьбу. Итак, к свадебному празднику готовятся уже две пары влюбленных. Однако, в разгар подготовки неожиданно появляется Меньшиков с тревожными новостями из Москвы: недовольные отсутствием царя бояре требуют немедленного возвращения Петра в Россию. Долг государя зовет Петра обратно в Москву, однако о его царском титуле Екатерина знать не должна. В результате различных сценических ситуаций инкогнито царя раскрывается, а Петр с будущей императрицей Екатериной, а также Лефорт и Меньшиков отправляются в Россию под крики ликующей толпы.

Эта опера привлекает внимание не только злободневным сюжетом. Интересны и причины, побудившие либреттиста Жана-Никола Буйи обратиться к истории Российского государства. Об очевидной параллели между действующими лицами спектакля и исторически-

ми фигурами Французской революции Буйи пишет уже в самом предисловии к клавиру: «Пораженный и восхищенный зрелищем возрожденной Франции, я попытался найти в истории событие, которое имело бы к нему какое-то отношение и которое я мог бы представить на сцене. Я узнал, что в России Петр Великий пренебрег блеском и радостями трона, дабы безраздельно посвятить себя благоденствию своих народов, подобно тому, как сейчас Людовик XVI посвящает себя благоденствию французов. Скопище варваров, лишенных нравственных правил, моральных устоев, дарований, Петр Алексеевич преобразовал в общество людей мыслящих и просвещенных. <...> Одновременно я узнал о знаменитом Лефорте, женеце, который направлял российского императора во всем, что этот государь совершал великого и памятного, подобно тому, как во Франции г-н Неккер способствует и следует благородным устремлением монарха. Сходство было разительным. Вот почему никто в этом не усомнился, и я с удовольствием видел, как вспыхнули во всех сердцах любовь, уважение и преданность, драгоценные чувства, которые я в такой мере испытывал к моей отчизне и моему королю» (цит. по: [3, с. 96]).

Вероятно, сюжет комедии Буйи почерпнул из «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. Уже из вышеприведенного сюжетного описания оперы очевидно, что Буйи отнюдь не стремился к соблюдению исторической истины. С реальными обстоятельствами жизни Петра соотносятся лишь некоторые сюжетные мотивы: пребывание царя в Европе, женитьба Петра на Екатерине (правда, произошло это значительно позже, чем события, описанные в опере) и наличие у самодержца плотницкого таланта.

Было бы странно ожидать от оперного либретто конца XVIII века документальной точности: жанр подлинно исторической оперы композиторам того времени пока не был знаком. В предисловии к либретто Буйи пишет, что для него важна только политическая параллель между Петром и Людовиком. Любопытно, что даже такой знаток русской истории как Н. Карамзин, присутствовавший на одном из спектаклей, поддался очарованию героев оперы, простив постановщикам исторические и этнографические неточности: «Я отираю слезы свои — и радуюсь, что я русский. <...> Жаль только, что французы нарядили государя, Меншикова и Лефорта в польское платье, а Преображенских солдат и офицеров — в крестьянские зеленые кафтаны с желтыми кушаками. Зрители вокруг меня говорили, что русские и ныне точно так одеваются, а я, занимаясь драмой, не почел за нужное выводить их из заблуждения» [4, с. 241].

Высокопоставленным лицам Франции опера пришла по душе. На пятнадцатом представлении оперы присутствовала королева Мария-Антуанетта и госпожа Неккер — супруга Жака Неккера, министра Франции и верного соратника Людовика XVI. Как вспоминал Буйи [3, с. 99], после исполнения романса Лефорта зрители устремили взгляды в сторону ложи мадам Неккер, приветствуя знатную особу и выказывая тем самым свое расположение к ней. Позже Буйи стал частым гостем семьи Неккер. Особенно благоволила ему дочь государственного деятеля — знаменитая баронесса Жермена де Сталь. Словом, для Буйи, ставшим впоследствии ярчайшим представителем сентиментализма, либреттистом Э. Мегюля, Д. Обера и Л. Керубини, работа над оперой «Петр Великий» с содружеством с прославленным Гретри стала хорошим началом, возможностью заявить о себе. Буйи достиг желаемого, моментально оказавшись в гуще театральной и политической жизни Парижа.

Гретри — к тому времени одному из первых композиторов Франции, любимцу парижской публики — уже не было особой нужды заботиться о собственной славе. Общение с королевской семьей было для него делом привычным: Мария-Антуанетта благосклонно относилась к музыке Гретри, а он еще в 1770 году посвятил ей свою оперу «Опыт дружбы».

Деятельность композитора 70–80-х годов XVIII века тесно связана с театром “Comedie-Italienne”, где были поставлены лучшие оперы Гретри. Здесь состоялась премьера двадцати четырех его спектаклей, включая «Ричард Львиное Сердце», «Говорящая лестница», «Замир и Азор», «Петр Великий» и других. Конкурентом операм Гретри составляли сочинения Н. Далеярака, А. Бертонна, П.-А. Монсиньи, Ф. Госсекса. Оперы Гретри конца 1780-х — начала 1790-х годов можно отнести к такому периоду, когда «ростки» новой стилевой тенденции, которую принято называть «локальным колоритом», уже «взошли» и постепенно набирали силу. Работая над оперой «Вильгельм Телль» в 1791 году (на следующий год после создания «Петра Великого»), Гретри вспоминал: «Когда я в Лионе писал свою музыку к «Вильгельму Теллю», я упросил полковника Швейцарского полка, который там квартировался с гарнизоном, пробыть с ним целый день. За ужином я сказал господам офицерам, что собираюсь писать музыку в честь их земляка Вильгельма Телля и попросил их спеть песни того времени — альпийские напевы. Они спели много, но я не успел записать даже малую часть, но, несмотря на это, я так вжился в старинное швейцарское звучание, что как швейцарцы, так и музыканты были довольны аутентичным звучанием в моем произведении» (цит. по: [2]). Таким образом, изучение музыкальной среды той или иной страны для Гретри было весьма важным этапом подготовки к сочинению оперы. Вероятно, с этой же позиции Гретри подошел и к работе над оперой «Петр Великий». В результате политический смысл органично дополнялся выразительной обрисовкой среды и национального характера персонажей.

Как можно судить по имеющимся сведениям, Гретри в России никогда не был. Однако записи русских мелодий в Париже не составляли нотографической редкости. В отечественном музыковедении достаточно хорошо известна история цитирования европейцами русских и украинских песен. В частности, еще при Екатерине II благодаря композиторам-иностранцам, работавшим при дворе императрицы, русские мелодии постепенно становились известны и в Европе. Л. Кириллина в статье «“Schone Minka” и ее сестры» [5] отме-

чает, что среди многочисленных мелодий наибольшей популярностью пользовалась именно «Камаринская». В Европу этот напев попал благодаря Ивану (Яну, Джованни) Ярновичу, скрипачу хорватского происхождения. В 80-е годы XVIII века он жил и работал в Санкт-Петербурге придворным музыкантом. Ярнович стал автором одной из первых обра-

боток «Камаринской». Гретри, по-видимому, был одним из первых европейских композиторов, использовавших в качестве мелодического материала «Камаринскую». В увертюре к опере в партии скрипок на фоне октавного органного пункта валторн звучит легко узнаваемая мелодия плясовой, модифицированная Гретри с поистине французским изяществом.

Нотный пример 1

The image shows a musical score for the beginning of the Overture to 'The Marriage of Figaro' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro'. It features Horns (C), Violins 1, and Violins 2. The melody is a modified folk tune from 'Kamarynka'.

[10, p. 5]

Можно предположить, что Гретри обдуманно начал оперу именно с этой мелодии. Вероятно, публике она была хорошо знакома. Несмотря на то, что действие оперы происходит на судостроительных верфях в Ливонии, Гретри уже с первых нот увертюры подчеркивает национальную принадлежность персонажей.

Главный герой оперы — Петр Великий — охарактеризован как бесспорно положительный персонаж, в добродетельности которого зрителю сомневаться не приходится. Молодой монарх, полный сил, готовый посвятить жизнь счастью своего народа, трудится наравне с простыми гражданами — не к этим ли монархическим идеалам стремилась революционная Франция? Если Петр, преодолев трудности, построил империю, то и Людовик

справится с волнением народных масс, а Франция вновь обретет силу и спокойствие. Надежные и мудрые наставники — Лефорт для Петра и Неккер для Людовика — помогут справиться со всеми невзгодами. Даже предвкушая счастье скорой женитьбы и соединения с Екатериной, Петр не забывает о своей империи. Екатерина — не только возлюбленная Петра, но и его верная союзница в борьбе за процветание государства: «Моя супруга, о мой друг, твоя добродетель, твой дар приведет меня к цели, к которой я стремлюсь, да, ты поможешь мне цивилизовать мою империю, сделать счастливыми всех моих подданных, распространить повсюду мир и процветание» [6], — эти слова Петр произносит в центральной арии из второго действия.

Нотный пример 2

Pierre le Grand. Ария Петра. Действие 2.

Andante

Je vais m'u - nir à ce que
j'ai - me, Sur la tê - te
de la beau - té Je vais pla - cer

[10, p. 122]

Несмотря на то, что слова этой арии обращены к возлюбленной Петра, ее жанровую основу составляет марш с характерной для него пунктирной ритмикой (в среднем разделе), героико-волевыми интонациями и движением по звукам тонического трезвучия. Личное счастье невысказано для Петра без государственного порядка, поэтому вместо традиционной любовной арии композитор прибегает

к сочетанию «гимнообразной» мелодии и маршевой ритмики.

Жанр марша, по словам А. Булычевой, «способен воплощать идею государственности, порядка, долга (в понимании классицистов)» [1, с. 54]. Он также лежит в основе куплетов Лефорта из второго действия. Однако маршевая поступь в этом номере дополняется характерными свойствами величаво-торжественного гимна:

Нотный пример 3

Pierre le Grand. Куплеты Лефорта. Действие 2.

Andantino

Ja - dis un cé - lèbre Em - pe - reur Re - mit le soin de son Em - pi - re En - tre les
mains d'un sa - ge gon - ver - neur Pour cou - rir le monde et s'ins - trui - re.

[10, p. 147]

1. Некогда один славный император доверил заботы о своей империи мудрому советнику, чтобы объехать мир с целью образования. Сокровища, высокое положение и величие не всегда составляют счастье [7, с. 150].

Тема куплетов Лефорта «становится воплощением индивидуальности Петра, его характера» [8, p. 302]. Однако Куплеты Лефорта — это не только рассказ о жизни и нраве Петра.

Стремясь всколыхнуть патриотические чувства публики, либреттист выстраивает текст этого номера по принципу постепенного нарастания эмоционального накала. Неслучайно, последний куплет содержит в себе непосредственный призыв к действию: «Великие цари и высокие владетели! Оставьте ваши дворы и короны! Так же как и он, покидайте свое отечество ради путешествий и трудов, и вы увидите, величие не всегда составляет счастье» [7, с. 150].

В контексте революционных умонастроений эта тема становится воплощением патриотического духа. Мелодия Куплетов Лефорта проста и легко запоминается, однако авторы сочли необходимым повторить ее дважды. По всей видимости, они предполагали, что «публика будет покидать театр под собственное пение патриотических стихов» [8, р. 302]. Второй раз тема Лефорта звучит в конце оперы, в момент появления Петра в облике монарха, когда герои оперы узнают о его царском титуле. Публика на премьере, обратив взгляды на мадам Неккер, подхватила мотив и потребовала повторить куплеты дважды. Расчет авторов оказался верным.

Всколыхнуть патриотические чувства публики была призвана не только мелодия куплетов Лефорта. Текст заключительной строфы финального хора оперы так же полон воодушевленного пафоса. Согласно меткому замечанию одного из газетных критиков, комедию Буйи завершает «нечто вроде молитвы о благополучии нашего монарха, ежеминутно обретающего все новые права на нашу любовь» [9, р. 191], гимн самодержцу:

*Прославляя императора,
Который лелеет свой народ,
Каждый из нас чувствует,
Что его сердце называет ему
Имя нашего августейшего отца.
Если Петр усердными трудами
Дал процветание своей империи,
Людовик своей великой доблестью
Заставляет всех французов говорить:
Небеса слышат мою молитву —
Сохранить этого доброго отца ради его
подданных [6].*

Мелодия, на которую положены эти строки, была хорошо знакома и царствующей семье, и парижской публике. Гретри использовал мотив песни «Прекрасная Габриэль», авторство которой приписывают Генриху IV. Песня посвящена памяти его фаворитки, скончавшейся от отравления в 1599 году. «Заключительные строки напоминают мелодию “Прекрасная Габриэль”, так, что мелодия и слова одновременно вызывают в памяти образ доброго короля Генриха IV» [9, р. 191], — можно было прочесть в одной из парижских газет. Для французов образ Генриха — воплощение достойного правителя, стремившегося во всем следовать принципам честности во благо своего народа. Основатель королевской династии Бурбонов, воспетый в песнях и литературных произведениях³, Генрих был для французов национальным героем.

Таким образом, в тексте оперы аналогия *Петр — Людовик* дополняется параллелью *Людовик — Генрих IV*. Положение действующего монарха, подверженного влиянию круга приближенных лиц, в годы Революции было весьма шатким: в июне 1791 года он предпримет попытку бегства из Парижа, а 1793-м будет казнен. Тем не менее Буйи и Гретри прочили ему славу, схожую со славой Петра или Генриха, и тем самым стремились укрепить авторитет существующей власти, в чем Людовик, несомненно, очень нуждался⁴. Именно эта идея воплощается в «молитве» о короле: «Если Петр усердными трудами дал процветание своей империи, Людовик своей великой доблестью заставляет всех французов говорить: Небеса слышат мою молитву...».

Мелодия песни «Прекрасная Габриэль» — не единственный намек на политическую обстановку во Франции. Мотив заключительного хора, повторяющегося на протяжении трех с половиной куплетов до появления той самой «молитвы» о Людовике на песню короля Генриха, очень похож на мелодию главной песни Революции — «Марсельезу». Квартовые мотивы и интонации каданса знаменитой песни угадываются даже в трехдольном размере. Вероятно, мелодия песни, которую пели повсеместно в Париже, так прочно вошла в «музыкальный словарь эпохи», что на это сходство критики не обратили внимания:

Нотный пример 4

Andantino
chorus

Pierre le Grand. Финальный хор. Действие 3.



Bé - ni soit à ja - mais No - tre Prin - ce dont la ten -
dres - se S'oc - cu - pe sans ces - se du bon - heur de ses su - jets.

[10, p. 249]

Таким образом, в финале оперы Гретри соединяет все, что в его представлении является воплощением патриотизма в музыке. По справедливому замечанию Булычевой, опера Буйи-Гретри «Петр Великий» — «точный слепок мыслей и чувств своей эпохи, сделанный умным и проницательным мастером» [1, с. 51]. Она отразила именно то время, ту эпоху, те настроения, когда люди еще верили, что возможно построить справедливое общество, сохранив монархический строй.

Плод творческого союза молодого начинающего либреттиста Николя Буйи и одного из первых композиторов Франции, зрелого мастера Андре Гретри, синтезировал злободневность и творческое мастерство. Опера стала созвучной двум новым веяниям французского театра последней трети XVIII века. Речь идет, с одной стороны, об интересе к колористической стороне музыки, с другой — о социально-политической актуальности произведения. Оказавшись свидетелем исторических перемен, Гретри не мог оставаться безучастным, им двигала жажда быть в «гармонии с пылом умов». Цитирование песен «Прекрасная Габриэль» и «Марсельеза» в финальном хоре — подтверждение тому. Опера на сюжет из русской истории оказалась тесно переплетена с историей Франции. Ее явно патриотическая направленность вступила в смелый резонанс с ожиданиями политизированной публики и была обогащена красочными деталями русского колорита.

Примечания

¹ Российская премьера оперы состоялась в московском театре «Геликон-опера» в 2003 году.

² Географическое расположение Ливонии соответствовало современным территориям Латвии и Эстонии.

³ Например, в поэме Ф. Вольтера «Генриада».

⁴ После казни Людовика в 1793 году опера была снята с репертуара театра, но позже дважды возобновлялась на французской сцене: в 1801 и в 1814 году. П. Заборов пишет [3, с. 102], что попытки возрождения оперы связаны обострением русско-французских отношений в начале XIX века. В связи с этим, в оперу пришлось вносить коррективы. Так, текст заключительного хора, посвященного Людовику XVI, в клавише 1801 года заменялся словами о политическом союзе Павла I и Наполеона Бонапарта. В постановке 1814 года в финальном хоре упоминается имя Александра I, который после войны 1812 года возглавлял антифранцузскую коалицию. Более того, в условиях политической обстановки 1814 года аналогия между Петром и Людовиком вновь стала актуальной: в этот год на престол Франции взошел Людовик XVIII.

Литература

1. Булычева А. Сказка, замаскированная под реальность: опера Андре Гретри «Петр Великий» (1790) // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 51–60.
2. Жесткова О. В. О некоторых процессах музыкально-театральной жизни Парижа в эпоху Революции. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Paris_revolution.htm
3. Заборов П. Русская тема во французской драматургии революционных лет («Петр Великий» Ж. Н. Буйи) // Великая французская революция и русская литература / ред. Г. Фридлендер, Академия наук СССР, Институт русской литературы. Ленинград: Наука, 1990. С. 91–105.
4. Карамзин Н. Письма русского путешественника / сост. Ю. Лотман, Н. Марченко, Б. Успенский. Ленинград: Наука, 1984. 716 с.

5. Кириллина Л. “Schone Minka” и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК, 2003. С. 191–205.
6. Либретто оперы А. Гретри «Петр Великий». Перевод с французского языка А. Булычевой. Режим доступа: http://stloose.narod.ru/libretto_oper_i_baletov_ballet_and_opera_libretto/gretri_andre_ernest_modest_gretri_andre_ernest_modeste/pyotr_i_-_podstrochnik/
7. Лотман Ю. Сотворение Карамзина. Москва: Книга, 1987. 336 с.
8. Charlton D. Gretry and growth of operacomique. Cambridge; New York: Cambridge university press, 1986. 371 p.
9. Mercure de France. 1790. 23 janv. № 4. P. 188–192.
10. Pierre le Grande: comedie in trois actes et en prose. Melee de chants. Par. M. Bouilly, musique de M. Gretry. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 257 p.

© Хоменья А. А., 2013

«НЕОКОНЧЕННАЯ СИМФОНИЯ» АНТОНА БРУКНЕРА

Девятая симфония — последнее, оставшееся незаконченным, произведение А. Брукнера. В некоторой степени иллюзорна и завершенность восьми предшествующих симфоний, поскольку композитор неустанно предпринимал новые попытки их редактирования. Девятая же — единственная, не имеющая ни редакций, ни версий, ни ретуши, то есть в свете вышесказанного — самая законченная из всех, оказалась для многих поколений слушателей самым незавершенным опусом Брукнера.

Ключевые слова: Антон Брукнер, Девятая симфония, незавершенность, «брукнеровский вопрос»

Открытость, понимаемая как принципиальная неисчерпаемость и интерпретативная многозначность художественного смыслообраза, присуща каждому произведению искусства. В зависимости от того, в каких условиях она проявляется, У. Эко рассматривает «произведения в движении», форма которых лишена материальной определенности, и произведения, «...которые, будучи законченными в физическом смысле, тем не менее остаются “открытыми” для постоянного возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель или читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия всей совокупности имеющихся стимулов» [15, с. 95].

Феномен открытости давно привлек к себе внимание широкого круга гуманитариев: философов, исследователей различного профиля, писателей. Еще в начале XX века М. Хайдеггер [15; 16], П. Рикер [12; 13] и Г.-Г. Гадамер [4; 5], разрабатывая герменевтическую проблематику множественности толкований, подготовили почву для появления такой модели интерпретации, как «открытая форма». Эстетика *non-finito* (от итальянского *non finite*, что означает незаконченный) и более строгая концептуализация «художественной открытости» (У. Эко) берет свое

начало в теории *префигурации* («того, что еще не оформлено») швейцарского искусствоведа Й. Гантнера [22], которая, в свою очередь, связана с воззрениями представителей классической философии искусства Ф. В. Шеллинга [17] и Г. В. Ф. Гегеля [6; 7]. Во второй половине XX века появились фундаментальные монографии О. Д. Пиралишвили [11] и Е. В. Абрамовских [1; 2], где обозначаются такие понятийные пары как законченность/незаконченность, завершенность/незавершенность.

Между этими парами понятий существует принципиальное различие, которое определяет С. Ступин:

«Первая пара терминов подразумевает исключительно технические характеристики, соответствующие “сделанности / несделанности”. Их внутренним дифференцирующим критерием выступает факт *сознательного прекращения работы* (курсив автора. — А. Х.) художника над художественным объектом и предоставления его на суд публики (законченное произведение). Причиной незаконченности в искусстве может выступать охлаждение автора к замыслу или его физическая неспособность доделать начатое.

Вторая пара понятий, в свою очередь, связана содержательными характеристиками. Завершенному произведению свойственна ясность художественного сообщения, структурная определенность, композиционная замкнутость, создающие впечатление целостности текста. Незавершенность предполагает сознательно допускаемый автором момент незаконченности, намеренное опускание структурных связей, создающих эффект “недоработанности”. Эти приемы сообщают форме некую шероховатость, разбалансированность, а в зрителе будят беспокойство и подспудное желание поправить, достроить объект до приемлемого» [14, с. 30–31].

Незавершенность того или иного художественного творения становится обычным явлением в искусстве XX века. «Встроенность» ее в структуру произведения предполагает участие исполнителя и слушателя в завершении формы целого, побуждает к сотворчеству. Происходит, по словам М. М. Бахтина, необходимое для искусства достраивание фрагмента до сферы.

Для неклассического типа художественного мышления¹ незавершенность либо задумана изначально, либо спонтанно рождается в процессе творческого акта. В каком-то смысле она становится чем-то еще более частным — выразительным средством. В понятиях *эстетики формы* (В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов), можно сказать, что незавершенность приобретает статус особого приема творчества.

Для классического типа незавершенность как эстетический прием была недопустима. Подобные творческие задачи были чужды композиторам эпохи романтизма, стремившимся преодолеть классические тенденции в области формы и музыкального языка, но не настолько радикальными способами. Таким образом, по отношению к музыкальному искусству XIX века можно говорить только о *незаконченности*. Но так ли это на самом деле? Ведь исключения из правил — это норма культуры.

Именно таким феноменом явилось творчество Антона Брукнера. Ему, конечно же, была известна «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта². Но, задумав свою Девятую симфонию, последнюю и оставшуюся незаконченной, композитор никак не предполагал, что его творение ждет та же судьба. В этом смыс-

ле, от первой романтической симфонии, как часто и небезосновательно представляют «Неоконченную симфонию» Шуберта, к последним романтическим симфониям — Девятой Брукнера и Десятой Малера, также неоконченным, выстраивается смысловой лейтмотив — своеобразная арка, которая неожиданно собирает под своими сводами трех совершенно разных музыкантов, объединяя их не в привычном линейном смысле — «композитор и его предшественники», а в одномоментном синхроническом срезе вневременной данности — «три неоконченные романтические симфонии». Можно говорить о феноменологическом понимании времени и о темпоральном сознании, когда в событии настоящего оказываются объединенными разные времена и традиции творчества.

Эта тема требует отдельного освещения, пока же обратимся к одной из неоконченных симфоний — к Девятой симфонии Брукнера.

Подчеркнем, что употребляемое в работе понятие *незавершенность* по отношению к Девятой симфонии используется в приближении к тому его смыслу, за которым стоит не просто безличная Судьба, обрывающая жизнь и работу композитора на «половинном кадансе», но и определенная психологическая установка художника, а точнее, экзистенциальная коллизия, возникшая на рубеже XIX–XX вв. и объединившая композитора и его творчество, Традицию, Историю и Культуру.

Девятая симфония Брукнера задумывалась как *четырёхчастный цикл*. Однако многие исследователи склонны приписывать третьей, последней ее части — *Adagio* — функцию финала. В итоге, незаконченность последнего симфонического опуса Брукнера порождает проблему открытости на уровне организации цикла.

Отсутствие финала, эта «зияющая пустота» — отдельный сюжет мировой брукнерианы. Идея досочинить финал по сохранившимся наброскам композитора волновала многих исследователей, музыкантов, композиторов: существует более десятка досочиненных — реконструированных финалов Девятой (см. приложение II)³. В результате сегодня известны *две* Девятые симфонии Брукнера — как трёхчастный цикл и четырёхчастный (его вариант — с *Te Deum* в качестве финала, как «завещал» Брукнер). Если ранее одной из основных проблем была «мнимая»

незаконченность Девятой, то после реконструкции финала актуальным стал вопрос о приоритете (в первую очередь — эстетическом) трех или четырехчастной версии.

Возможно, последняя воля Брукнера — исполнять *Te Deum* в качестве финала Девятой — могла быть мотивирована художественно-эстетической потребностью поставить в цикле финальную точку, но нельзя исключить и мотив духовно-религиозный⁴: творчество как таинство молитвы, которую невозможно оставить без завершения.

Однако, согласно Б. Корсу [19], редактору последней пересмотренной версии финала симфонии, *Te Deum* не был задуман в качестве финала Девятой. Очевидная духовная (хвала Богу) и музыкальная связи между ними существуют. Но концепционно это два самостоятельных сочинения⁵.

Включение вокально-симфонического шедевра в симфонию ради ее завершения давало повод к размышлению — не предполагал ли Брукнер написать свою «Оду “К радости”»? В случае с Брукнером, это была бы «Ода “К Богу”», что отчасти осуществилось пусть не в виде финала с текстом, а как посвящение Девятой “*Dem Lieben Gott*” — «Любимому Богу». Свое решение Брукнер аргументирует в письме к Р. Хеллеру:

«Я уже посвятил симфонии величествам: бедному королю Людвигу (Седьмая симфония. — *A. X.*) и нашему прославленному Императору (Восьмая. — *A. X.*), как самому высокому земному величеству, которое я признаю; и сейчас я посвящаю свою последнюю работу Величайшему из Величайших, славному Господу, и надеюсь, что Он дарует мне достаточно времени завершить ее и благосклонно примет мой подарок. Тем не менее, я настаиваю на том, чтобы снова поместить Аллилуйю второй части со всей силой в финале с тем, чтобы закончить симфонию песней восхваления славного Господа»⁶.

Итак, композитор желал воспеть «хвалебную песнь Богу», не обращая при этом к тексту, однако предположение о возможном его появлении в финале Девятой симфонии не лишено оснований. Хотя музыке Брукнера, подспудно связанной со словом (истоки этого исследователи [21] определяют по-разному, упоминая и богослужение, и хорал, и Девятую симфонию Бетховена, и музыкально-риторическую традицию), часто вызывающей

аллюзии с речью, то декламационно-приподнятой, то молитвенно проникновенной, текст не так уж необходим, чтобы сделать явным свое послание.

Финальные мажорные апофеозы брукнеровских симфоний, какими бы масштабными они не были, вызывают ощущение утвердительно-утвердительно-исповеди, где разворачивались все радостные и горестные перипетии жизни. В едва ли не догматическом следовании Брукнера каким-либо нормам, становившимися в его творчестве неукоснительно соблюдаемыми правилами (мажорный апофеоз в финале — одно из них), сокрыт подвиг гораздо больший, нежели в свержении любого музыкального закона.

Не углубляясь в тернистую и противоречивую историю с последней волей композитора (*Te Deum* на месте финала), отметим, что долгое отсутствие финала Девятой симфонии, существовавшего в набросках, породило естественную установку аудитории на незавершенность опуса.

Явление мнимого отсутствия «конца» может быть трактовано шире: варианты существования Девятой симфонии с финалом и без него в истории, в восприятии слушателей разных поколений породили проблему «открытости—замкнутости» не только отдельного опуса, но и макроцикла симфоний Брукнера в целом.

Для того, чтобы приблизиться к представлению о *незавершенном как совершенном* (Ш. Бодлер), о незавершенной Девятой симфонии как о совершенном целом, обратимся к предшествующим ей восьми симфониям и еще шире — к феномену Брукнера.

Он до сих пор предстает перед нами как *открытый текст*, которому присущи неоднозначность, неразгаданность, неокончателность. Нерешенность «брукнеровского вопроса» до сих пор обусловлена непростым характером его бытия в истории.

С выходом в 1969 году статьи крупного английского исследователя Д. Кука (Deryck Cooke “The Bruckner Problem Simplified” [20]) проблема, обозначенная автором в ее названии, приобрела значение одной из центральных в зарубежной брукнериане.

«Брукнеровский вопрос» — это клубок коллизий и противоречий, пронизывающий решительно все стороны грани феномена композитора: его жизнь и творчество, пред-

ставления о них в разные исторические периоды, судьба его наследия. В этом отношении «брукнеровский вопрос» имеет принципиально разомкнутый характер.

Он связан с рукописями Брукнера, особенно с его нотными автографами: их беспрецедентной многовариантностью, то есть большим числом авторских редакций большинства произведений⁷; с вторжением в композиторские тексты, нередко уже завершённые, его учеников, издателей, дирижеров, санкционированным и несанкционированным Брукнером; с практикой прижизненных изданий его симфоний, в большинстве случаев противоречащих автографам; с проблемой подготовки первого Полного собрания сочинений (ПСС) композитора в 1930-е годы, совпавшего с установлением нацистского режима, культурная политика которого повлияла на характер действий руководителей ПСС; с выходом в свет Нового полного собрания сочинений (НПСС) Брукнера.

Но «брукнеровский вопрос» — это не только текстологические проблемы, в силу своей очевидной специфичности отделённые от всех прочих тем брукнероведения. Круг текстологических вопросов размыкается, и здесь неизбежно соприкосновение исследователя с проблемами личности и творческого мира композитора, его культурного назначения и культурного поведения⁸, особенностями организации его музыки, ее бытования и восприятия.

Все эти проблемы существуют как единство — многоликое и противоречивое. Поэтому открытость «брукнеровского вопроса» особого рода: он остается разомкнутым не в историческом времени, разомкнутость и открытость — его онтологические свойства. Поэтому и постоянные уточнения (в сравнении с тем, что уже сделано, сегодня — это именно уточнения и только в отдельных случаях — открытия) авторского текста в любом его объеме неизбежно корректируют представление как о личности, так и о творчестве Брукнера в целом. Объем вопросов, связанный с подлинностью текстов и их историей, поражает своей огромностью и сложностью, заслоняя образ автора и его музыки от каждого нового поколения исполнителей/слушателей.

Девятая симфония — единственная из всех — не подвергалась Брукнером редактированию. Конечно, причиной тому стали об-

стоятельства последних лет жизни композитора: многочисленные болезни и сопутствующие им бытовые и материальные трудности, не позволившие ему не только пересмотреть партитуру, а просто ее закончить. Таким образом, принимая во внимание существование нескольких редакций каждой из предыдущих симфоний Брукнера, Девятая, как это ни парадоксально, оказывается самой законченной из всех.

В процессе сочинения ее первой части композитор пересмотрел и отредактировал почти все написанные им ранее симфонии, но первую часть Девятой так и оставил нетронутой. Получается, что восемь симфоний⁹ Брукнера, каждая в свое время и при разных обстоятельствах, оказывались для их автора в каком-то смысле незаконченными, требующими, по ощущениям композитора, новых редакций, а для слушателя — и тогда, и сейчас — незавершенными, зыбкими, из-за многовариантности своих текстов разрушающими представление о классической целостности такого универсального и стабильного жанра, каким была симфония для аудитории XIX столетия.

В свою очередь, Девятая симфония, будучи самой законченной симфонией в творчестве Брукнера, оказалась для слушателей и музыкантов прошлого века еще более незавершенной, чем все остальные. Обилие существующих досочиненных версий финала Девятой, выполненных музыкантами со всего мира, лишь подтверждают это. Они явились следствием той экзистенциальной борьбы композитора с самим собой, которую он вел на протяжении всего своего творческого пути, редактируя одну симфонию за другой, незаметно для себя формируя новую психологическую установку для слушателя.

Ситуация незавершенности, знакомая Брукнеру еще до начала работы над Девятой симфонией, к тому времени стала для него нормой, если не сказать большего — композитор освоил ее как художественную и психологическую модель творческого поведения. Тяжесть постоянного перекраивания замысла, одновременная работа с множеством редакций разных симфоний, ухудшение самочувствия — все это не могло не сказаться на технике его письма. К тому же, довлеющее над Брукнером осознание того, что Девятая — его последнее слово, также замедляло работу над

партитурой. Незавершенность как состояние материала последней симфонии, ее фактическая незаконченность, вместе с незавершенностью как состоянием его рукописей, эскизов, редакций других сочинений дает все основания представить симфоническое творчество Брукнера ареной борьбы классического типа художественного мышления с уже нарождающимися, и не где-то вовне, а внутри самого себя же, аклассическими тенденциями.

Угадывания Брукнером будущего — это пророчества «позднего» художника, в творчестве которого, так «запоздало» обретшем полноту личного высказывания, преломился возникший к тому времени повсеместно и во всех сферах искусства тип мироощущения усталого, едва ли не закатного.

Распространенность представления о том, что Брукнер как бы «пишет одну и ту же симфонию девять раз», оказывается объяснимой: как олицетворение саморефлексирующей культуры, он также словно проходит свой путь девять раз подряд (что отнюдь не противоречит противоположным представлениям о симфоническом творчестве Брукнера, в частности взгляду на каждую симфонию как на неповторимое целое).

«В искусстве цель и план — ничто, засчитаны могут быть только результаты» [9, с. 41], — писал В. Набоков. На фоне смены культурных эпох, завершения XIX века, в дилемме о том, что есть финал Девятой — план ли, результат? — есть нечто мистическое. Именно мистически восприняли многие современники «последнее слово» Брукнера — его *Adagio E-dur* — и самого композитора нарекли «мистиком». В восприятии современников мистическое было связано с брукнеровским посвящением симфонии Богу, с обстоятельствами последних лет его жизни, с Девятой как последним сочинением мастера и его незаконченностью. Возможно, все вместе, а также очевидная новизна звукового мира Девятой, породило представления о «космических звучаниях» в этой симфонии.

Незавершенность Девятой симфонии Брукнера — символ особого культурного существования композитора — завершителя целой эпохи, первооткрывателя новых смыслов образов музыки.

Примечания

¹ О «классических» и «неклассических» тенденциях в музыкальном искусстве пишет И. Барсова в книге «Симфонии Густава Малера» [1]. Она также использует заимствованное у Г. Вельфлина понятие «аклассическое».

² Премьера «Неоконченной симфонии» состоялась в 1865 году в Вене под управлением И. Ф. Хербекка, дирижера венского Общества любителей музыки. Хербекк способствовал продвижению Брукнера в Вене, в частности именно он готовил премьеру Третьей симфонии в 1877 году.

³ Это удел большинства неоконченных симфоний: так было и с «Неоконченной симфонией» Шуберта, и с Девятой Малера.

⁴ Истовая религиозность композитора была очевидна всем, знавшим его при жизни, о чем сохранилось множество воспоминаний.

⁵ Б. Хайтинк, известный брукнеровский дирижер, однажды заметил: «Лично я никогда не стал бы играть “Te Deum” как “альтернативную заключительную часть” из-за сильных стилистических различий, если уж на то пошло, я бы начал с “Te Deum”. Начало первой части Девятой производит значительно большее впечатление после простого и благочестивого завершения “Te Deum”. Но никогда не следует играть без перерыва!» (Интервью с Хайтинком приводится по: [10, с. 163].)

⁶ “See, I have already dedicated symphonies to two majesties, to poor King Ludwig and to our illustrious Emperor, as the highest earthly majesty I recognize, and now I dedicate my last work to the Majesty of all Majesties, to the dear Lord, and hope that He will grant me sufficient time to complete it and mercifully accept my gift. I therefore intend to introduce the Allelujah of the second movement again in the Finale with all power, in order that the symphony ends with a song of praise to the dear Lord.” Цит. по: [24, p. 1].

⁷ См. Приложения I и II.

⁸ Понятия «культурное назначение» и «культурное поведение» сформулировал и разрабатывает А. Климовицкий. Например, см. [8].

⁹ Речь идет о пронумерованных симфониях — их всего девять. Однако существуют еще так называемая «Нулевая» симфония и ранняя, ученическая, таким образом, всего насчитывается одиннадцать симфоний.

Литература

1. *Абрамовских Е. В.* Пушкин плюс. Незаконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX–XX вв. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 430 с.
2. *Абрамовских Е. В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина). Челябинск: Б-ка А. Миллера, 2006. 280 с.
3. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 584 с.
4. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
5. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М.: Искусство, 1966 Т. 2. 326 с.
7. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1971. Т. 3. 621 с.
8. *Климовицкий А.* Этюды к проблеме: традиция — творчество — музыкальный текст (перечитывая Мазеля) // Музыка: анализ и эстетика. Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск — СПб., 1997. С. 63–88.
9. *Набоков В. В.* Вступление переводчика // Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с англ. СПб.: Искусство-СПб; «Набоковский фонд», 1988. 928 с.
10. *Новак Л.* Стиль симфонический и стиль церковный / Л. Новак // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 159–166.
11. *Пиралливили О. Д.* Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси: Хеловнеба, 1982. 247 с.
12. *Рикер П.* Герменевтика. Этика. Политика. М.: АО КАМИ, 1995. 159 с.
13. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1995. 624 с.
14. *Ступин С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 35 с.
15. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 451 с.
16. *Хайдеггер М.* Феноменология. Герменевтика. Философия языка. М.: Гнозис, 1993. 332 с.
17. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
18. *Эко У.* Открытое произведение / пер. с итал. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
19. *Cohrs B.* Samale/Phillips/Cohrs/Mazzuca (SPCM) revision of the Finale of Bruckner's Ninth. 2008. URL: <http://www.musikmph.de> (дата обращения: 15.03.2010).
20. *Cooke D.* The Bruckner Problem Simplified. Musical Times. Vol.CX, 20—22 (Jan. 1969), 142—144 (Feb. 1969), 362—365 (Apr. 1969), 479—482 (May 1969); перепечатана в отредактированной версии: “The Musical Newsletter”. Novello & Co. Ltd., 1975; также в: *Vindications: Essays on Romantic Music.* Faber and Faber. London, 1982. 226 p.
21. *Floros C.* Anton Bruckner: Persönlichkeit und Werk. Sabine Groenewald Verlag, Hamburg, 2004; The Cambridge Companion to Bruckner. Ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004. 303 p.
22. *Gantner J.* Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst // Das Unvollendete als künstlerische Form. // Hrsg. Von J. A. Schmoll gen Eiscwerth Bern. München, 1959. S. 47-68.
23. *Griegel D.* Bruckner symphony versions. URL: <http://www.oocities.org/dkgriegel/versions.html> (дата обращения 24.10.2009)/
24. *Van der Wal A.* Anton Bruckner. Symphony No. 9 in D minor. The unfinished Finale. 2006. P.1. URL: http://www.abruckner.com/Data/documents/bruckner_symphony_9_finale_vdw.pdf (дата обращения: 17.04.2010). Оригинал письма на немецком языке см. в: *Auer Max.* Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt // In memoriam Anton Bruckner. / Kobald Karl, ed. Zürich – Wien – Leipzig, 1924. S. 23—34.

ПРИЛОЖЕНИЕ I*Таблица редакций и версий симфоний и месс А. Брукнер**

Симфония f-moll	1863				
Месса d-moll	1864	1876	1882		
Месса e-moll	1866	1876	1882	1885	1896
Симфония №. 1 c-moll	1866	1877	1891	1893	
Месса f-moll	1868	1876	1877	1881	1893
Симфония d-moll, «Нулевая»	1869				
Симфония № 2 c-moll	1872	1873	1876	1877	1892
Симфония № 3 d-moll	1873	1874	1876	1877/78	1889
Симфония № 4 Es-dur	1874	1878	1880/81	1886	1888
Симфония № 5 B-dur	1876	1878	1890		
Симфония № 6 A-dur	1881	1894			
Симфония № 7 E-dur	1883	1885			
Симфония № 8 c-moll	1887	1888	1890	1892	
Симфония № 9 d-moll	1896				

ПРИЛОЖЕНИЕ II*Таблица досочиненных и реконструированных финалов
Девятой симфонии Брукнера***

Else Krüger	Для 2-х ф-но	1934 (фрагменты)
Fritz Oeser	Для оркестра	1940 (только экспозиция)
Hans Ferdinand Redlich	Для 2-х ф-но	1948 (фрагменты)
Edward D.R. Neill / Giuseppe Gastaldi	Для оркестра	1962 (фрагменты)
Ernst Märzendorfer	Для оркестра	1968–1969 (досочинение)
Hein 's-Gravesande	Для оркестра	1969 (досочинение)
Arthur D. Walker	Для оркестра	1965–1970 (фрагменты)
Hans Hubert Schönzeler	Для оркестра	1974 (фрагменты)

Peter Ruzicka	Для оркестра	1976 (фрагменты)
Marshall Fine	Для оркестра	1977–1979 (досочинение)
William Carragan	Для 2-х ф-но	1979–1981 (авторские наброски инструментовки)
William Carragan	Для оркестра	1979–1984 (досочинение)
Nicola Samale / Giuseppe Mazzuca	Для оркестра	1979-1985
Nors P. Josephson	Для оркестра	1979–1992 (досочинение)
Samale / Mazzuca	Для 2-х ф-но	1985 (досочинение)
Samale / Benjamin-Gunnar Cohrs	Для оркестра	1986–1988 (досочинение)
Samale / John Alan Phillips / Cohrs / Mazzuca (SPCM)	Для оркестра	1989–1991 (досочинение)
SPCM, Phillips	Для 2-х ф-но	1991 (досочинение)
SPCM, Phillips	Для оркестра	1996 (досочинение)
SPCM, Cohrs / Samale	Для оркестра	1996–2005 (досочинение)
Phillips	Для оркестра	1999–2002 (фрагменты)
SPCM, Cohrs / Samale / Thomas Schmoegner	Для органа	2005 (досочинение)
Cohrs	Для оркестра	2006 (фрагменты)

* Материал для таблицы взят из работы: *Griegel D. Bruckner symphony versions*. URL: <http://www.oocities.org/dkgriegel/versions.html> (дата обращения: 24.10.2009). Григель различает «редакции» (то, что было издано) и «версии» (автографы, не связанные с публикациями) симфоний. Хотя в данной таблице и сняты эти разграничения (каждое из них нуждается в развернутом пояснении), она все же дает наглядное представление о «брукнеровском вопросе».

** *Van der Wal A. Anton Bruckner. Symphony No. 9 in D minor. The unfinished Finale*. 2006. P. 1. URL: http://www.abruckner.com/Data/documents/bruckner_symphony_9_finale_vdw.pdf (дата обращения 17.04.2010).

© РАЗГУЛЯЕВ Р. А., 2013

СОНАТА-ВОСПОМИНАНИЕ Н. МЕТНЕРА В АСПЕКТЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Статья представляет собой аналитический очерк, выявляющий многоуровневые межтематические связи, действующие в Сонате-воспоминании Н. Метнера и превращающие сложную форму-схему в единый музыкальный организм.

Ключевые слова: Метнер, Соната-воспоминание, сонатность, формобразование в музыке

Соната-воспоминание Николая Метнера, открывающая первый цикл «Забытых мотивов», является одним из самых часто исполняемых сочинений композитора. Созданная в период между 1916 и 1920 годами, она стала излюбленным концертным номером в программах самого Метнера, так как композитор считал эту сонату «своей настоящей творческой удачей» [1, с. 104].

Важнейшим фактором, способствующим превращению Сонаты-воспоминания, как и другие масштабных метнеровских опусов, в единый музыкальный организм, является *многоуровневость межтематических связей*, имеющая своим следствием многоуровневость формы-схемы как таковой. Сонате посвящено немало исследований, из которых следует отметить блестящую аналитическую статью О. Соколова [3], где автор рассматривает эту пьесу как пример сонаты с двойной экспозицией. Однако форма Сонаты-воспоминания при ближайшем рассмотрении оказывается столь сложна, что для объяснения происходящих в пьесе процессов одной лишь сонатной схемы с чертами рондальности оказывается недостаточно.

Двойная экспозиция сонаты содержит следующие тематические элементы:

А. «Тема-воспоминание» (т. 1–16), обезоруживающе простой 16-тактовый период, ставший для многих «визитной карточкой» Метнера. Помимо важной роли в сонате эта тема неоднократно появляется в других пьесах «Забытых мотивов», образуя тем самым «арочные конструкции» на уровне всего ор. 38.

В. 1-й элемент ГП (т. 17–24) — самый часто появляющийся материал. И в

экспозиции, и в репризе Метнер использует этот элемент в трех гармонических модусах — при неизменности мелодического и ритмического рисунка используются три вида гармонизации темы. Условно их можно назвать «тоническим» (т. 17–24), «доминантовым» (т. 40–52) и «кадансовым» (т. 84–91). Соответственно, то, что в тоническом модусе довольно удобно классифицировать как «ГП», в доминантовом приобретает черты СП, а кадансовом — черты ЗП. Взятые в отдельности от всего остального материала, три модуса первого элемента главной партии в пределах экспозиции представляют собой прекрасный пример асафьевской триады *imt*, реализованной исключительно средствами гармонии.

С. 2-й элемент ГП (т. 25–40), не появляется в разработке, однако на нем строится кульминация всей экспозиции (т. 140–152).

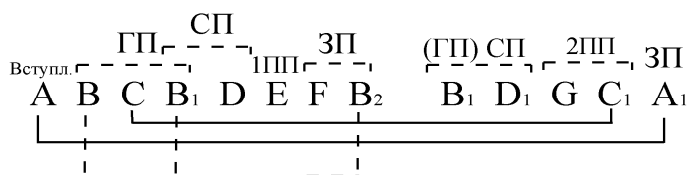
Д. СП (т. 54–60), помимо подготовки 1ПП (появление характерных синкоп), будет играть важную роль в разработке.

Е. 1ПП (т. 61–76).

Ф. ЗП первой экспозиции (т. 77–83). Один из немногих контрастных элементов, запоминающийся своими форшлагами и пунктирами.

Г. 2ПП (т. 118–139). В ее зону, помимо основной темы, входит кульминация на втором элементе главной (С).

Общая форма-схема двойной экспозиции такова:

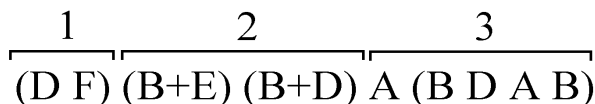


На схеме отображены три уровня межтематических связей: сонатный (сверху), рондальный (снизу пунктиром) и арочный (А—А₁, С—С₁). Один и тот же материал может одновременно находиться на нескольких уровнях, а также даже может выполнять одновременно две функции на одном уровне (принцип «переменности функций в музыкальной форме» в терминологии В. Бобровского). Наиболее показательный пример такой сложности — элемент В₁: формально он является разомкнутой репризой трехчастной ГП, однако его «доминантовый» модус превращает его в начало СП, а на уровне рондальности он служит вторым проведением рефрена в мини-рондо, каковым становится первая экспозиция.

Разработка состоит из 5 разделов, в которых, в том или ином виде, появляются все тематические элементы, кроме С и G. Интересно, что в начале разработки Метнер развивает темы, занимавшие не самое видное место в экспозиции — это связующий элемент D, с нисходящим движением которого как бы ве-

дется борьба (т. 168–171) и 3П первой экспозиции, на котором строится мини-фугато (т. 184–190). В качестве «интермедий» появляется новый строительный материал — сильно хроматизированное нисходящее движение (т. 186–187). Это «цементный раствор» разработки, обволакивающий элементы В и D в ее третьем разделе, разъедающий невинную диатоничность темы-воспоминания в четвертом разделе, и, наконец, фрагментарно влияющий уже в конце репризы (т. 391). Интереснейшим моментом развития становятся такты 264–267, где грозно звучащая мелодическая основа темы-воспоминания неожиданно преобразуется практически в автоцитату первой темы «Трагической» сонаты. Это объединяет тему-воспоминание с целым комплексом «богоскательских» тем Метнера, начинающихся с сурового «стука судьбы в дверь» (одна из главных тем финала Сонаты-баллады ор. 27, первая тема обеих элегий ор. 59, вторая тема первой части квинтета и другие).

Схема разработки:



Пять разделов можно объединить в три более крупных. В первом из них нет ни ГП, ни обеих ПП, ни темы-воспоминания. Во втором объединяется ГП (В) с 1ПП (Е) или ее «ближайшим родственником» (D), причем развитие происходит путем соединения тем в вертикально-подвижном контрапункте. Наконец, третий раздел основан на развитии трех важнейших тематических элементов — А (вступл. = 3П второй экспозиции), В (ГП) и D (драматизированная модификация СП). Таким образом, с каждым разделом разработки важность участвующих в них «персонажей» повышается, и конфликтность между ними усиливается.

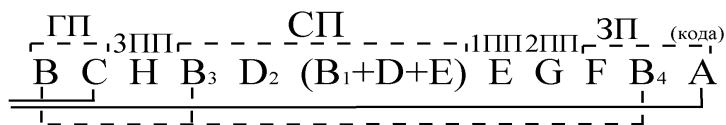
В репризе Метнер объединяет тематизм двух экспозиций, добавляя к ним новую побочную тему (Н, т. 301–322). Однако самым

интересным моментом в репризе оказывается не новая ПП и даже не «парад двух старых», а подход к главной кульминации (т. 340–362). Этот, на первый взгляд, проходной фрагмент, служащий подготовительным плацдармом для грандиозной 1ПП, является *синтетической разработкой* темы D (т. 341), выразительного хода на сексту вниз из В₁ и добавляющегося к ним позже синкопированного ритма из 1ПП (т. 355). Эпизод этот по праву можно назвать одной из вершин метнеровского мастерства: вначале звучат непрерывные трехголосные канонические имитации темы, состоящей из фрагментов D и В₁, а затем В₁ плавно и назаметно вытесняется фрагментом Е, а фрагмент D, ранее спускавшийся вниз только в диапазоне кварты, теперь превращается в масштабный *catabasis* от *f* до *e*! Таким образом, подход

к кульминации можно обозначить как «зону разработки» в репризе, так же как кульминацию в экспозиции, построенную на развитии

материала С, можно считать «зоной разработки в экспозиции».

Схема репризы сонаты:



В репризе вновь присутствуют признаки рондальности (рефрен В–В₃–В₄), которую от аналогичного случая в экспозиции отличают лишь тональности. Появление в репризе ЗПП однозначно относит элемент В₃ (ГП в «доминантовом» модусе) к сфере СП, что в случае экспозиции было не так очевидно. Зона побочных партий сильно расширена — основная кульминация репризы происходит на теме 1ПП, тогда как в экспозиции высшая точка напряжения приходилась на развивающее проведение элемента С главной партии (правда, происходило это в зоне 2ПП, но уже «по дороге» к теме-воспоминанию). Завершается соната «визитной карточкой» Метнера, которую можно воспринимать как завершающий раздел ЗП (снова синтез — ЗП репризы = ЗП первой эксп. + ЗП 2 эксп.), а можно считать ее кодой всего сочинения, перекидывающей арку к аналогичному вступлению.

Краткий анализ формы показал, что в сонате можно выделить несколько уровней межтематических связей. Далее они перечислены в порядке убывания их формообразующего значения.

1. Метауровень, то есть темы, связывающие сонату с другими пьесами цикла и не только (тема А в “Canzona serenata”, тема G и “Danza silvestra”, аллюзии на тему А в «Трагической сонате» и т. д.).
2. Связь тематических элементов в соотношении их с сонатной формой. На этом уровне форму можно определить как сонатную с двойной экспозицией и элементами разработки во второй экспозиции и репризе.
3. Уровень рондальности. Он проявляет себя в двух модусах.

А. Рефрен = тема-воспоминание. 4 проведения рефрена и три многотемных эпизода.

Б. Рефрен = элемент ГП (В). Первая экспозиция и реприза — два рондо с варьирующим

рефреном и многотемными эпизодами.

4. Уровень репризной трехчастности.

А. Троекратное появление элемента ГП С: экспонирование — развитие — реприза (буквальная).

Б. Троекратное проведение ЗП первой экспозиции (F): экспонирование — активная разработка — реприза.

В. Троекратное проведение 1ПП.

Г. Троекратное проведение темы А в неизменном виде.

Каждая из этих «троек» представляет собой самостоятельную линию, «пьесу в пьесе», органично вплетенную Метнером в изощренную форму сонаты.

При таких сложнейших тематических взаимосвязях внутри сонаты становится понятно, что скрепляет форму композиции. Это произведение является прекрасным примером воплощения метнеровской концепции «разнообразия в однородности», о которой он подробно пишет в трактате «Муза и мода» [2, с. 15–17]. Соната подобна живому организму, «единству во множестве», и многочисленные межтематические связи, пронизывающие ее «тело», являются доказательством органичного сочетания высочайшего интеллектуализма метнеровского творчества со стремлением довести свои опыты до «природных» простоты и единства.

Литература

1. Долинская Е. Николай Метнер. М., 1966. 192 с.
2. Метнер Н. К. Муза и мода. Paris: YMCA-Press, 1978. 156 с.
3. Соколов О. О сонатности в произведениях Метнера // Вопросы теории музыки. М.: Музыка, 1968. С. 140–166.

© Булошникова М. М., 2013

ПРИНЦИП ПРОГРАММНОСТИ И ПРОБЛЕМА НАЗВАНИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ЖЕРАРА ПЕССОНА

Статья посвящена проявлению программного принципа и проблемы названия в творчестве Жерара Пессона. Рассматриваются некоторые стилистически показательные инструментальные сочинения композитора, заглавия и аннотации к ним. В претворении принципа программности отмечаются признаки следования французской традиции и влияние современных тенденций.

Ключевые слова: Жерар Пессон, французская музыка, программная музыка, название в музыке, аннотация, концептуализм, новая программность

Одной из существенных черт инструментальной музыки современного французского композитора Жерара Пессона является ее программный характер. Он проявляется в предпосланных заголовках и аннотациях, а также в постоянном обращении к явным или скрытым текстам, в широком смысле «литературности» музыки. В данной статье мы предлагаем рассмотреть программный принцип и проблему названия на примере нескольких стилистически характерных инструментальных пьес Пессона. В том числе, мы постараемся выделить связь с французской традицией и влияние современных тенденций.

Термин «программная музыка» по-разному трактуется исследователями, мы будем придерживаться определения, принадлежащего О. В. Соколову: *«программной следует считать инструментальную музыку, которая имеет предпосланное авторское слово, несущее восполняющее-конкретизирующую функцию»*, то есть *«сообщает слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может»* [3, с. 88]. Важно подчеркнуть, что под содержанием понимается не только и не столько некие картины, повествование или описание, но также эмоционально-психологические и другие аспекты замысла сочинения.

Названия пьес Пессона заслуживают пристального внимания, поскольку являются особой областью его эстетики, во многом раскрывают индивидуальность авторского стиля композитора. Они не дают прямого истолкования музыкального образа, а указывают лишь направление для его поисков: подчас они напоминают тонкую загадку или игру слов, отсылают к наблюдениям из творческого опыта автора, литературным цитатам. Без допол-

нительных комментариев они не столько проясняют содержание пьес, сколько стимулируют воображение, настраивают на атмосферу утонченной загадочности. По отношению к ним справедливо высказывание У. Эко: *«Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их»* [4, с. 598].

Пессон крайне редко прибегает к названию-жанру, в этих случаях он и его наделяет особым, программным смыслом. В отдельную небольшую группу можно выделить сочинения, имеющие в основе старинный жанровый прообраз. Например, пьеса «In Nomine» интерпретирует вид инструментальных сочинений английской полифонии XVI века, старинный танец жига вдохновил композитора на пьесу для шести ударных, а пьеса «Cassation» для кларнета и струнного трио написана в память об австро-немецком развлекательном жанре инструментальной музыки. У Пессона в их музыкальном воплощении может иметь место как подражательность и стилизация, так и полное переосмысление, но каждый раз устаревшие, вышедшие из широкого употребления жанры возрождают дух старины и требуют для современного слушателя дополнительных комментариев.

В случае использования более традиционных жанров, Пессон не ограничивается их односложным обозначением в заглавии и почти всегда рядом или в комментарии добавляет образный подзаголовок. Так, первый струнный квартет носит название «Respirez ne respirez plus» («Дышите — не дышите»), второй называется «Bitume», что переводится как «битум», «асфальт» или «смола», три пьесы для фортепиано названы «Три маленьких меланхолических этюда» и т. д.

В музыке Пессона почти не встретить точно повторяющегося жанра или структуры, также нет в его музыке двух одинаковых названий, в изобретении которых он проявляет большую изощренность мысли. По отношению к ним справедливо наблюдение Л. Кудиновой о положении названия в музыке XX века: «Новый синтез знаний, прогресс науки, а также высокая скорость распространения информации делают возможными для творческого осознания самые глубокие закономерности организации материи, что резко расширяет лексические границы названия. Названием может теперь стать практически любое слово или знак» [2, с. 107].

Смысл заголовков пьес Пессона зачастую проясняется в аннотациях, которыми снабжены многие из них: автор рассказывает о поводе к сочинению, первоисточнике музыкальных цитат, делится размышлениями на эстетические темы. Подчас эти короткие, но емкие и написанные изысканным литературным стилем тексты напоминают страницу из дневника — своим задушевым, иногда ироничным и в большой степени откровенным тоном. Как, например, это сделано в комментарии к фортепианной пьесе “*La lumière n'a pas de bras pour nous porter*” — «У света нет рук, чтобы нас обнять». Для его заглавия автор взял моностих¹ Пьера-Альбера Журдана (Pierre-Albert Jourdan) из книги «Соломенные сандалии» (*Sandales de paille*). Пессон пишет о том, что сочинение было написано в память о друге, у изголовья которого лежала эта самая книга, которую, как оказалось, в тот же момент читал и он сам, хотя друзья об этом не договаривались. О том, как отразилось посвящение в музыке, читаем: «эта маленькая пьеса — скрещенный портрет: звук мой, но характер, который всегда парадоксален, — он от Доминика: бодрый и таинственный, подвижный и сдержанный».

Название пьесы для скрипки и фортепиано “*La vita è come l'albero di Natale*” (“*La Vie est comme l'arbre de Noël*”) указывает на некую известную итальянскую легенду, однако Пессон не поясняет этой связи. «Заголовок переводится просто — “Жизнь как рождественская елка”. Этого достаточно, потому что иначе я буду вынужден излагать одну итальянскую историю, конечно, очень забавную, но сложную для перевода и немного тривиальную». Вместе с тем, музыка — искрящаяся

и переливающаяся — как нельзя лучше соответствует праздничному образу рождественской елки в названии.

В комментарии к пьесе для флейты, скрипки и фортепиано “*Non sapremo mai di questo mi*” (французское название — “*On ne saura jamais rien de ce mi*”, русский перевод — «Нам никогда ничего не узнать об этом “ми”») говорится, что она написана на начальную тему второй части Квинтета В. А. Моцарта, К. 516, Ми-бемоль мажор. Для названия композитор взял реплику одного старого дирижера, в которой тот выразил свою иронию над суетностью вещей в сравнении с вечным миром музыки Моцарта. Этой фразой он ответил на вопрос, какой знак стоит при ноте «ми» — бекар, диэз или бемоль — на партитуре одного из конкурсантов (пьеса была одной из трех, написанных пансионерами Виллы Медичи² на заданную тему в честь двухсотлетия Моцарта). Загадка в названии спроецирована и на музыку — в фортепианном басу неоднократно беззвучно берется тритон *a — es*, создающий нестабильный, неопределенный фон, который проясняется в последних тактах, где определенно звучит ми бемоль.

Название сочинения для струнного трио и фортепиано “*Mes Béatitudes*” («*Mou блаженства*»), по-видимому, объясняется следующими словами композитора: «Я хотел, чтобы она была суммой всего, что я люблю, всего, что я умею делать». В аннотации автор размышляет над некоторыми особенностями собственного стиля, над тем, как протекает процесс создания музыки. Он также говорит о музыкальной цитате, ставшей материалом одного из разделов под названием “*Doux chant des morts*” («Тихая песня мертвецов»). Это вторая тема из II части Седьмой симфонии Брукнера, которая, по-видимому, неслучайно оказалась вписанной в текст пьесы, концентрирующей все, от чего композитор, по его словам, «должен был отказываться на протяжении многих лет»: ведь это «без сомнения, одна из красивейших когда-либо написанных тем».

Наследие Пессона содержит две пьесы с названием “*Nebenstück*”, что можно перевести с немецкого как «Побочная пьеса». По-видимому, такое название было дано в связи с тем, что обе они не являются самостоятельными по музыкальному материалу, а пред-

ставляют собой своеобразную инструментовку музыкальных первоисточников. Более ранний *“Nebenstück”* написан для кларнета и струнного квартета по балладе И. Брамса № 4, ор. 10. В деликатной и тонкой манере Пессон словно переписывает исходный текст, изменив для удобства исполнителей лишь тональность (C-dur вместо H-dur). *“Nebenstück II”* имеет основное заглавие *“Wunderblock”* — это название изобретения З. Фрейда, которое принято переводить как «вечный» или «волшебный блокнот»³. В этом сочинении для солирующего аккордеона и оркестра Пессон берет за основу партитуру Маэстозо Шестой симфонии Брукнера, которой он достаточно строго следует. Однако при этом делает с первоисточником то, что он называет «стиранием» (*effacement*) — по аналогии с опытом художника Роберта Раушенберга⁴, который стер рисунок Виллема де Кунинга⁵ и выставил его под названием «Стертый де Кунинг». Действительно, партитура *“Nebenstück II”* воспринимается словно разреженная и несколько деформированная партитура Брукнера, в которой заостряются и выходят на первый план ее отдельные элементы.

В приверженности музыкальной программности Ж. Пессон предстает истинным последователем французской традиции, которая в своей эволюции, как правило, тяготела к красочности, образительности того или иного плана, утонченной эмоциональности, к комментариям звуковых образов словесными. Как одно из ранних проявлений тяготения французской музыки к программности можно трактовать пьесы клавесинистов XVIII века: Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо с их многочисленными пьесами-портретами, пейзажами, поэтизированными картинами труда. Далее каждая эпоха преподносит свои сюжеты и образы в качестве программной основы французской музыки. Так, образец романтической последовательной литературной программности представил Г. Берлиоз в своей «Фантастической симфонии». На рубеже XIX–XX веков, в эпоху модерна, программный принцип вновь актуализировался и сформировал характерные сюжеты музыкальной иконографии⁶.

Во второй половине XX века, с выдвиганием понятия концептуализма в творчестве, программному принципу в музыке была суждена новая жизнь, которая выразилась в новом подходе к содержательной функции произведе-

дения, в основе которой теперь лежит сила идеи. *«Концептуальный аспект произведения — это его новая программность, под которой подразумевается любой характер «направляющего» авторского пояснения. В отличие от программности в ее старом, классико-романтическом понимании (сюжетность, событийность, словесная расшифровка музыкальных образов), новая программность предполагает прежде всего некий код для “организации смысловой формы музыки”»* [1, с. 28], — читаем у Г. Григорьевой.

В русле этой тенденции приветствуется изобретение новой концептуальной идеи и нового кода для ее воплощения в отдельно взятом произведении⁷. Идея, в свою очередь, может быть как собственно музыкальной, т. е. указывать на эксперимент в области структуры, жанра, тембра, организации звуковых форм, так и заимствованной из других видов искусств и наук (например, из философии) или самой жизни. Одновременно у композиторов возникла потребность словесной расшифровки музыкальной идеи, дополнения музыкального содержания произведения литературным. Подчас сама идея и ее документальное выражение становится для автора более важным, чем ее художественное воплощение⁸. В итоге, с одной стороны, слушатель и исполнитель оказываются вовлечены в сотворчество, с другой — автор становится в той или иной степени теоретиком своей музыки.

Насколько можно судить, для Пессона эта роль органична: он учился музыковедению в Сорбонне, где защитил диссертацию по теме «Эстетика алеаторической музыки», в его библиографии большое количество теоретических статей, книга *“Cran d’arrêt du beau temps”* («Заметки времени»), с 1986 года он выпускал журнал о современной музыке *“Entretemps”* («Между прочим»), сейчас регулярно выпускает передачу на Французском радио. Его искусное владение словом проявилось и в аннотациях к произведениям, а литературный стиль не менее интересен, тонок и привлекателен, нежели музыкальный. Любые его тексты наполнены цитатами, размышлениями, а также всевозможными параллелями из сферы философии, литературы, музыки и даже пластических искусств. Например, указывая на появление цитаты из Брукнера в *“Mes Béatitudes”*, Ж. Пессон сравнивает

А. Брукнера и А. Штифтера, отсылая нас к роману Томаса Бернхарда «Старые мастера», а в седьмом разделе «Récitations française» сравнивает музыку со скульптурой. Привлечение подобного литературно-эстетического контекста соответствующим образом характеризует музыку Ж. Пессона — как многозначное, символическое искусство, рассчитанное на чуткое восприятие, изысканный вкус и обширный кругозор слушателя.

Примечания

¹ Стихотворение, состоящее из одной строки.

² С 1803 года в здании виллы располагается римское отделение Французской академии, где совершенствуют свое мастерство молодые талантливые французские художники, композиторы, архитекторы, получившие Римскую премию. Ж. Пессон находился на Вилле Медичи в качестве пансионера с 1990 по 1992 год.

³ Он представляет собой специальным образом изготовленное устройство, сохраняющее написанное и позволяющее наносить новую запись поверх существующей.

⁴ Роберт Эрнест Милтон Раушенберг (англ. Robert Milton Ernest Rauschenberg, 1925–2008) — американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма, а затем концептуального искусства и поп-арта. В своих работах тяготел к технике коллажа и реди-мейда.

⁵ Виллем де Кунинг (нидерл. Willem de Kooning, 1904–1997) — ведущий американский художник и скульптор второй половины XX века, один из лидеров абстрактного экспрессионизма.

⁶ Подробнее об этом см.: *Кривицкая Е.* Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. 2007. № 4.

⁷ Так в композиторском творчестве реализуется «индивидуальный проект» (по Ю. Холопову).

⁸ В музыке подобным примером может служить сочинение В. Екимовского «Лебединая песня № 3» — аннотация без музыки.

Литература

1. *Григорьева Г.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23-39.
2. *Кудинова Л.* Название в музыке (к постановке проблемы) // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научной конференции. М., 2002. С. 99-110.
3. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
4. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. 92 с.

© *Кудрявцева Т. Е.*, 2013

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

В статье рассмотрено своеобразие преломления в творчестве Шостаковича советского революционного мифа. На примере некоторых произведений композитора автор делает попытку выявить эволюционную линию развития этого мифа в его творчестве.

Ключевые слова: советский революционный миф, Вторая, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Шостаковича, «4 стихотворения капитана Лебядкина»

Шостакович — один из тех композиторов, для которых искусство и жизнь слиты воедино. Подобный феномен легко объясним не только свойствами личности художника; сама эпоха требовала строгого неукоснительного подчинения искусства новым нормам жизни. К тому же Шостакович, как человек исключительно тонкой душевной организа-

ции, живущий «бедами и болями» своего времени (М. Арановский), чутко реагировал на все явления действительности, несущей на себе гнет насаждавшейся сверху новой советской мифологии.

Сегодня утверждение о том, что практически все советское искусство было пронизано тщательно разработанной мифологией, ка-

жется неоспоримым. Многие художественные произведения воссоздавали «коллективное бессознательное эпохи», становясь неотъемлемым дополнением к документальным свидетельствам времени.

Советские мифы неотделимы были от пропагандистской доктрины искусства и проникали в его самые монументальные полотна: начиная от массовых действий 20-х годов и заканчивая госзаказами, приуроченными к памятным датам советской страны. Сложность систематизации советских мифов состоит в том, что они имеют множество производных структур и названий. Со временем они могли трансформироваться в другие мифы, что отнюдь не случайно, так как мифология советского периода — сложное идеологическое образование, пережившее с начала века значительную эволюцию. Нас, в первую очередь, интересует один из важнейших мифов страны — революционный, оформившийся в 20-е годы и положивший начало всей советской мифологии.

Октябрь, трактуемый как великое историческое событие, становился объектом творческих интерпретаций многих композиторов. Порождение революцией невиданной ранее энергии массового созидания нового общества и энтузиазм народа, в котором наглядно проявились революционный романтизм и героизм миллионов людей, — такое «клише» стало знаковым отличием октябрьских событий для всех художников, имеющих отношение к данному мифу.

Шостакович, будучи «истинным сыном времени», не мог не претворить в своих произведениях советскую государственную мифологию, обращение к которой всякий раз давало ему материал для многообразных интерпретаций. К революционному мифу он обращался чаще, чем к другим. Несомненно, это было вызвано практикой юбилейных госзаказов, но с другой стороны, феномен революции, определивший ход истории XX века, не мог не найти отражение в произведениях композитора, столь тесно включенного в социум.

Кривая развития революционного мифа в творчестве Шостаковича оказывается весьма красноречивой. На первый взгляд, миф, столь прочно вошедший в культурный обиход страны, должен был стать эталоном на все времена, духовным ориентиром, вдохновляющим художников на создание «живых страниц»

этой «легенды». Но лишь 20-е годы рождают произведения, наделенные подлинным творческим воображением и максимальной самоотдачей авторов («Симфонический монумент» М. Гнесина, рапсодия «Октябрь» И. Шиллингера и т. д.). В творчестве Шостаковича таким сочинением стала Вторая симфония, воплотившая «звучащую реальность эпохи». Вторая симфония «Посвящение Октябрю», созданная в «экспериментальные» и относительно свободные для творчества 20-е годы, отразила октябрьскую мифологию, полную животворящей силы и энергии, символизируя непрерывно обновляющийся мир. Этому способствовали многие средства: синкретическое слияние смежных видов искусств, ставшее отличительной особенностью Второй симфонии, приемы кадрового монтажа, использование техники новейших театральных представлений, звук фабричного гудка.

Революционная тематика воплотилась в последовательно-сюжетном типе программности, во включении в сочинение политически злободневных словесных текстов, в трактовке голоса как массы, в интонационном материале произведения (здесь, наряду с декламационностью вокальной партии, куда входят приемы коллективной декламации и скандирования, ораторские и призывные реплики, намечается песенный интонационный пласт в хоровом разделе). В симфонии действует принцип «митинговой» изобразительности как неотъемлемой части революционного действия (цифры партитуры 25–29, 56).

С годами октябрьский миф в произведениях Шостаковича утрачивал свою спонтанность. Революционная тема стала тяготеть к симфонически-обобщенному и в то же время «исторически достоверному» изображению событий, как это произошло в Одиннадцатой симфонии. В отличие от «Посвящения Октябрю», где на первый план выходит идея вечного становления, футурологическая утопия, вытесняющая полностью моменты трагизма (сказалось авангардное восприятие революционной идеи, навеянное временем), в Одиннадцатой все большую весомость приобретает жертвенное начало — один из аспектов революционного мифа. Одиннадцатая симфония также выделяется среди своих соотечественниц, вдохновленных революцией, уровнем и масштабом претворения революционной песенности.

Вообще же в более поздние времена заказные опусы на революционную тематику стали следовать у Шостаковича в режиме некоего ритуала, лишённого прежнего живительного импульса. Так, Двенадцатая симфония, занявшая самые низшие позиции в многоэтажном здании октябрьского мифа у Шостаковича, обернулась мертвым штампом. К тому же собственно «революционный миф» во многом подменялся здесь «мифом о вожде».

Напомним, что сочинение создавалось в период «оттепели», когда в стране был провозглашен отказ от наследия «культы личности» и восстановление «ленинских норм жизни». Новое время сулило возвращение высоких идеалов, ради которых совершалась революция (хотя легенда о «добром» Ленине явилась не более чем реинкарнацией известного «мифа о вожде»). Этим же можно объяснить привлечение в Двенадцатой симфонии и другого мифа — мифа «о счастливой жизни», в котором отразилась утопическая мечта о царстве всеобщего счастья и изобилия. В пользу этого утверждения говорит тот факт, что в сочинении действует идея победившей революции, разросшейся по масштабам в финал симфонической диалогии.

Вполне можно предположить, что столь официозный, в конечном итоге, опус создавался автором искренне. Другое дело, что сама революционная мифология как таковая стала выдыхаться. При этом, если в Одиннадцатой композитор опять же, как и во Второй, прибегает к помощи вспомогательных средств, часто внемузыкальных: монтажности, кинематографичности, революционной песенности (через цитату), — то в Двенадцатой подобные источники отсутствуют. Это неизбежно обедняет произведение, давая ощущение вымученности его замысла (кризис собственно музыкальных идей сказался, возможно, и в том, что в двух последующих своих сочинениях, Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях, Шостакович активно работает со словом).

Таким образом, пользуясь термином Л. Акопяна, можно говорить о своеобразной *инволюции* революционного мифа в творчестве Шостаковича: утопическая идея преобразования мира трансформируется в 60-е годы в казенный и достаточно формальный опус. Однако есть повод говорить и о распаде этого мифа как такового. Пример Двенадцатой сим-

фонии — яркое тому подтверждение: на гребне новой волны развития революционной мифологии, санкционированной политической конъюнктурой, он не обнаружил в себе новых и достаточно глубоких потенций.

В данном контексте вполне симптоматичной становится еще одна сторона воплощения Шостаковичем революционного мифа — гротескно-пародийный образ революционера, который композитор рискнул создать лишь на исходе жизни, в «Четырех стихотворениях капитана Лебядкина», написанных в 1974 году (финальный номер, «Светлая личность»). С одной стороны, «Светлая личность» раскрывает еще одну ипостась революционного мифа, не затронутую в предыдущем творчестве композитора. С другой — в определенном смысле подытоживает его творческую биографию. Шостакович создавал сочинение в период «застоя» — эпоху безвременья и разочарований, оставляя далеко позади и пору романтических авангардных стремлений 20-х годов, и страшный период сталинских репрессий, и глоток свободы и надежд, которые несла в себе «оттепель». В этом контексте обращение к стихам капитана Лебядкина, вошедшего в русскую литературу как олицетворение агрессивного варварского хамства и беспредельной вульгарности, неожиданно и знаково. Подобно шутовскому двойнику Ставрогина, гротескный образ капитана Лебядкина вбирает в себя весь сложный комплекс идей романа Достоевского «Бесы». Сам композитор высказывается о герое своего цикла так: «В образе капитана Лебядкина много от шута горохового, однако в нем гораздо больше чего-то зловещего. У меня получилось очень зловещее произведение» [5, с. 302]. Что же заставило Шостаковича обратиться к стихам самого падшего и никчемного существа, коим предстоит этот герой у Достоевского?

Переживаемая драма русской революции, которую мы встречаем у Достоевского в «Бесах», необычайно притягивала Шостаковича. Писатель глубоко понимал психологическую стихию революции, охарактеризованную в романе как бесовство. Движущей психологической пружиной революционного движения являются у него разрушительный бунтарский огонь, великий гнев и своеволие, неумолимо приводящие к распаду личности. Шостакович, кажется, полностью солидарен с

тем вердиктом, который выносится писателем человеку, стиснутому рамками революционно-прагматической философии существования: его жизнь кошмарна, фатальна и бессмысленна, когда перевернутая шкала ценностей способна раздавить личность так, как давят насекомое. Не случайно композитор заканчивает цикл стихотворением, по сюжету романа не принадлежащим капитану Лебядкину. В «Бесах» это — прокламация, распространяемая в городе. Ее текст — пародия на стихотворение Н. Огарева «Студент». Памфлет Достоевского является полемическим выпадом против фразеологии бунтарства. Для передачи невероятной тупости стихов, наглости и беззастенчивости их автора Шостакович использует острые пародийные приемы: топропливые захлебывания, ухарские выкрики в конце фраз. Музыкальная ткань номера нарочито жесткая, грубая, топорная. Как символ опошления идей, в партии фортепиано возникают искаженные очертания основной темы хора «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова», темы, воплощающей силу народного гнева. Включая пародию «Светлая личность» в один ряд с писаниями капитана Лебядкина, Шостакович уточняет концепцию цикла: фанатическая узость «революционной фразы», ее разрушительная направленность парадоксально сближается с духовным бесплодием цинизма. Тем более весомым становится значение данного сочинения в контексте внутренних размышлений композитора о революционном мифе. Подойдя как будто бы к полному исчерпанию этого мифа в его серьезном, искреннем, актуализированном восприятии, Шостакович под конец жизни открыл для себя совершенно иные его потенции, связанные с пародированием и очуждением революционного образа¹.

Герой «Светлой личности» — студент, «гонимый мстью царской», который «бежал в чужие края»; а «народ, восстать готовый, от Смоленска до Ташкента с нетерпеньем ждал студента, / чтоб итти беспрекословно, порешить совсем и царство, / сделать общими именья, и предать навеки мщенью / церкви, браки и семейства — мира старого злодейства!» За текстом пародии усматриваются какие угодно ассоциации: как персонажи романа «Бесы» (Петр Верховенский), так и реальный персонаж XX века. Невольно думается, что эти корявые, косноязычные строки вызвали в фанта-

зии композитора гротескно-карикатурный образ вождя мировой революции, а завуалированная цитата на тему хора «Расходилась, разгулялась» усиливает эту аллюзию.

Пародийный образ революционера возник у Шостаковича не случайно. В литературе о композиторе неоднократно подчеркивалось огромное значение того редкостного чувства юмора, которым он обладал. И впрямь, юмор был для него не только прибежищем отдыха, разрядки, но и орудием самозащиты, самосохранения личности. Его склонность едко осмеивать ненавистные ему явления действительности или иронизировать над самим собой четко прослеживается в эпистолярном наследии. Объектом насмешек не могла не служить тупая, казенная фразеология советского официоза², а также революционная концепция социального благоденствия, утилитарная идея земного счастья, разрушающая абсолютные ценности и онтологические основы жизни.

Примечания

¹ Понятия очуждения и актуализации как методов работы композитора с разными моделями, которые применила Л. Березовчук в статье «Стилевые взаимодействия в творчестве Д. Шостаковича как способ воплощения конфликта», вполне можно употребить и в отношении революционного мифа. См.: Березовчук Л. Стилевые взаимодействия в творчестве Д. Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977. Вып. 15.

² Так и М. Булгаков высмеивает стилистическую деформацию русской речи, характерную для революционного общества, показывая, что граждане советской республики, утрачивая национальное культурное слово, возвращаются в животное состояние. Именно пробуждение в человеке звериной стихии формирует опасный социальный тип, новых варваров, коими и предстают революционеры. Характерно, что о подобной звериной сущности нового «обезбоженного» человека говорит и капитан Лебядкин в своей «невежественной и пошлой поэтике» (В. Ходасевич).

Литература

1. Акоюн Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 475 с.

2. Блок А. Интеллигенция и революция // Собрание сочинений в 8 т. М.—Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 6. 556 с.
3. Бочаров А. Мчатся мифы, бьются мифы // Октябрь. 1990. № 1. С. 181–191.
4. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967. 442 с.
5. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб., 1993. 302 с.
6. Сабина М. Шостакович-симфонист. М.: Музыка, 1976. 477 с.
7. Чудинов А. Французская революция: история и мифы. М.: Наука, 2006. 310 с.

© ПЕРЕПЕЛИЦА А. А., 2013

НОВЫЕ ФОРМЫ НОТАЦИИ — СПОСОБ АДЕКВАТНОГО ОТРАЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОБРАЗНОГО КОНТЕКСТА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

Автор рассматривает современные формы нотации, в частности кластерную технику и формы записи, связанные с расширением «пространства» инструмента: игру на педалях, использование корпуса фортепиано (внутри и снаружи) в качестве ударного инструмента, игру на струнах, формы записи, связанные с «препарированным» роялем и т. п.

Ключевые слова: нотация, новые приемы фортепианного исполнительства и нотации, кластер, «препарированный» рояль

Музыка XX–XXI веков — явление, по степени инновационности не имеющее себе равных в истории. Огромный скачок, совершенный в музыке в этот период, сравним со скачком, который немного ранее был совершен в технике, когда от лошадиной тяги человечество перешло к двигателю внутреннего сгорания.

Вся история музыки как искусства представляет собой, в частности, поиск адекватных форм записи. Процесс становления и развития нотации европейской музыки шел непрерывно на протяжении многих веков и зависел от возрастания сложности музыкальной фактуры, необходимости более точной фиксации звукового материала, а в конечном счете — от расширения эмоционально-образного контекста. При этом нужно признать, что развитие нотной записи происходит достаточно медленно и переход от одного качественного состояния к другому длится порой веками.

Вместе с тем начало нового этапа духовного развития всегда сопровождается изменениями в нотной записи. Классический вид музыкальная нотация получила в XVII–XVIII веках, но затем продолжала и продолжает совершенствоваться вплоть до настоящего времени. Современная музыка второй

половины XX — начала XXI века находится на пороге нового духовного этапа, являя миру бесчисленное множество нотационных форм, систем и способов. Для этой музыки характерно привлечение образов всего окружающего нас звучащего, движущегося и живущего мира. В связи с этим происходит чрезвычайное усложнение музыкального материала: появляются новые атональные звуковые системы, усложняются ритмические структуры, применяются новые формы звукоизвлечения и способы игры, связанные со специфическими особенностями инструментария. В фортепианной музыке это, например, игра кластерами, игра на «подготовленном» фортепиано, струнах, педалях, в том числе с помощью нитей, палочек и других предметов. В сольном исполнении применяется электроника. Все это приводит к модернизации нотной записи и использованию специфических форм нотации для отражения в тексте особых приемов исполнения и эффектов звучания [1–8].

Фортепиано обладает фиксированным количеством клавиш и, соответственно, тонов, однако в традиционной нотации, основанной на 7-ступенной диатонике и равномерной 12-тоновой темперации октавы, тон каждой клавиши, как известно, может нотиро-

ваться по-разному (до = си-диез = ре-дубль-бемоль и т. д.). В классической музыке, отмечает Ю. Гонцов в своей монографии [2, с. 13], где существует понятие «тональность», развитие музыкального материала относительно спокойное, при ключе выставляется определенное количество диэзов или бемолей, определяющих основную ладо-модальность произведения. В романтической музыке поток модуляций становится нескончаемым, появляется огромное количество случайных знаков альтерации, которые значительно затрудняют чтение нот.

Однако по мере увеличения тональных «блужданий» и тем более при исчезновении тональности в традиционном понимании и примерно равном использовании всех 12 тонов октавы, явление альтерации 7 «белых» клавиш теряет свой первоначальный смысл. Ключевые знаки начинают скорее мешать, чем помогать чтению нот — поэтому практически вся современная музыка фиксируется в ключах без знаков, где последние выписываются перед каждой нотой.

При этом, вместе с исчезновением ключевых знаков постепенно выходят из употребления и знаки двойной альтерации — дубль-бемоли и дубль-диезы — как усложняющие чтение нот. Мелодические и в особенности аккордовые тоны в музыке нашего времени все чаще нотируются не по правилам гармонии, а по принципу «удобочитаемости». Простота восприятия нотного текста, адекватность графической символики акустическому результату, экономность — вот основные параметры, на которые опираются современные композиторы при фиксации своих произведений. Эти факторы имеют немаловажное значение и для исполнителей, через которых музыка приходит к слушателю.

С другой стороны, желание композиторов выразить свой замысел с максимальной точностью и убедительностью нередко ведет к усложнению записи. В фортепианной музыке это касается, например, ритмики, которая может быть выражена очень изощренно и прихотливо, как, например, в Пьесе для фортепиано VII (Klavierstück VII) Карлхайнца Штокхаузена:

Пример 1
Карлхайнц Штокхаузен. Пьеса для фортепиано VII
(Karlheinz Stockhausen. Klavierstück VII)

Karlheinz Stockhausen, Klavierstück VII (s. 1)
 (© Universal Edition, Wien)

♩ = 40

1.P.

1.P.

В указанном отрывке мы видим запись в чистом ключе, черные клавиши обозначены знаками альтерации перед нотами, отсутствует тактовое деление и размер, к тому же изошренно выписан ритм. Композитор тщательно фиксирует как ритмическую структуру, так и нюансировку.

Стремление к наглядной фиксации в нотации звучащей материи, более точному отражению в ней пространственно-временного характера музыки ведет композиторов к отказу от записи штилей отдельных нот и к применению разных типов «ребер», объединяющих отдельные ноты в группы.

Пример 2
Кармелла Цепколенко. Вечерний пасьянс

The musical score is presented in three systems. The first system shows a melodic line with a [1,5'''] bracket and a dynamic marking of *mp*. The second system features a thick black line representing a tone cluster, with dynamics *mf* and *ff*. The third system is marked *cantabile* and includes a [1,5~2,5'''] bracket, with dynamics *p* and *mf*.

Одним из наиболее известных приемов является применение многообразных видов кластеров. Еще в начале прошлого века известный американский композитор Генри Коуэлл широко использовал новоизобретенную технику игры на фортепиано, названную

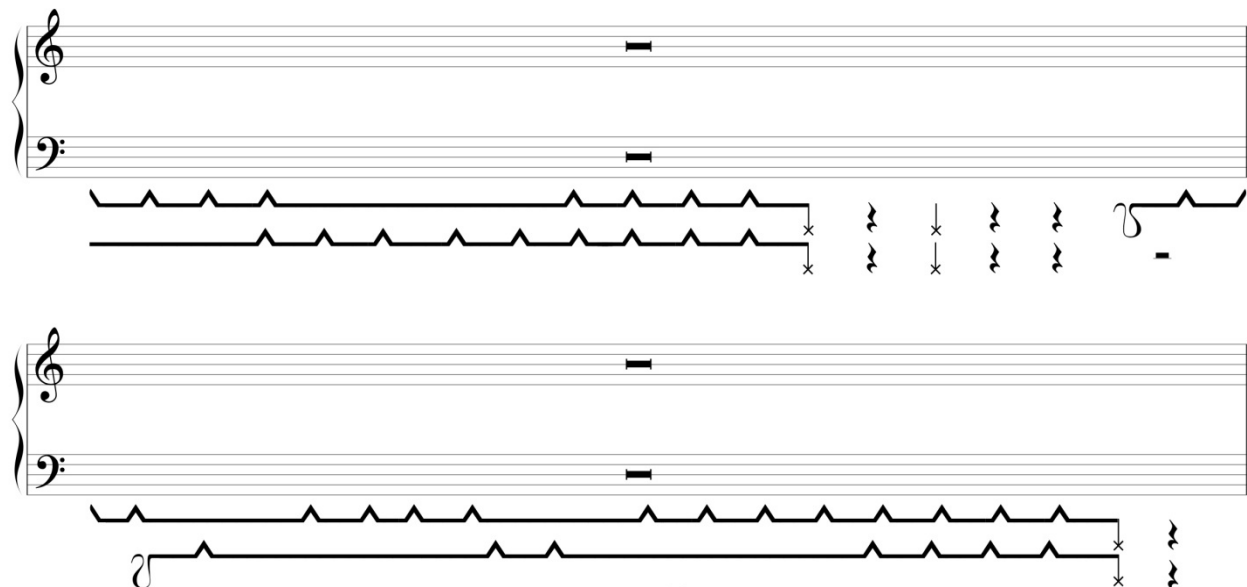
tone cluster (гроздь звуков). Он же первым предложил и условные обозначения для записи кластеров, т. е. звуков, которые ударяются или нажимаются ребром ладони, кулаком, локтем или другими способами.

Произведение Оскара Кармоны примечательно тем, что в нем используется помимо партии фортепиано электроакустическая музыка, записанная на электронном носителе («магнитная лента» (tape)). Это, ставшее традиционным, обозначение применяется сейчас к электронной записи, создаваемой, как правило, с помощью компьютера и воспроизводимой одновременно с «живым» исполнением. В реальном звучании партия электроники и партия фортепиано должны совпадать. Вступления фортепиано ритмически очень сложны и без дирижера практически не исполнимы. Поэтому его роль в этом произведении выполняет «электронный метроном»,

сигнал которого через наушник подается в ухо исполнителя.

Современные композиторы, стремясь наиболее полно использовать все возможности инструмента, по-новому используют его конструктивные части. Например, фортепианные педали используются не только для создания особой тембральности, но и в качестве специфического ударного инструмента (резко отпущенная после нажатия педаль ударяет по корпусу инструмента). Случаи, когда композиторы используют педали для достижения особого ударного эффекта, также нашли свое выражение в условной нотной записи:

Пример 5
Кармелла Цепколенко. Вечерний пасьянс

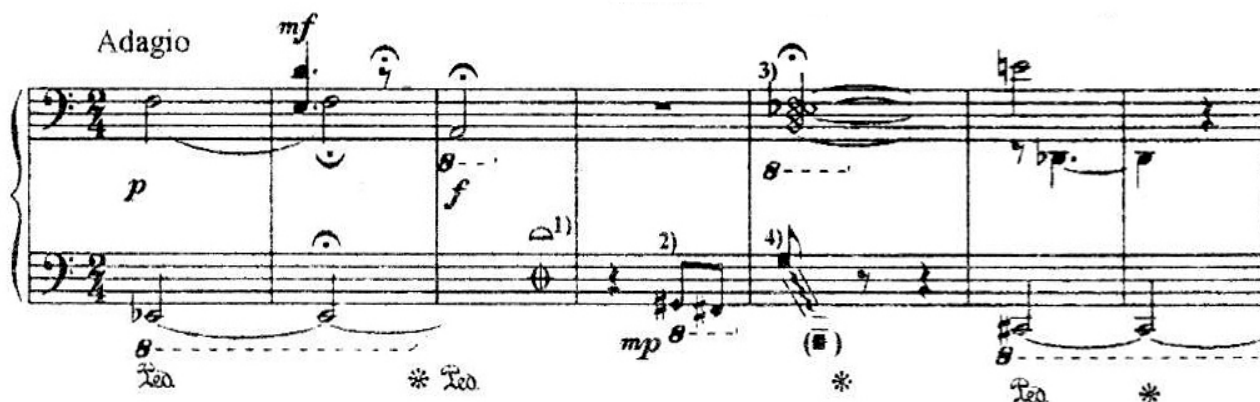


При расширении «пространства» инструмента кроме описанного выше приема игры на педалях используется корпус фортепиано (внутри и снаружи) в качестве ударного инструмента. Корпус фортепиано приспособлен для демонстрации малейших оттенков ударности: можно извлекать звуки подушечками и костяшками пальцев по корпусу рояля как внутри, так и снаружи.

Также хорошо известен прием игры на струнах фортепиано. Игра ладонью по струнам, подушечками пальцев или ногтями, удар

кулаком или ладонью по струнам в нижнем регистре, разного рода тремоло, глиссандо стали уже обычной для Новой музыки формой фортепианного исполнительства. Однако при отображении игры на струнах в нотной записи композиторы в каждом конкретном случае изобретают свои символы и дают к ним пояснения. Например, Тодорос Андониу к своим обозначениям дает еще список пояснений (кстати, те символы, которые композитор придумал сам, обязательно расшифровываются в конце произведения):

Пример 6
Тодорос Антониу (Theodore Antoniou). Слоги. V. Arphairesis 9



- 1) Слегка коснуться струны ногтем.
- 2) Играть пальцем.
- 3) Беззвучно нажать клавиши.
- 4) Glissando по струнам.

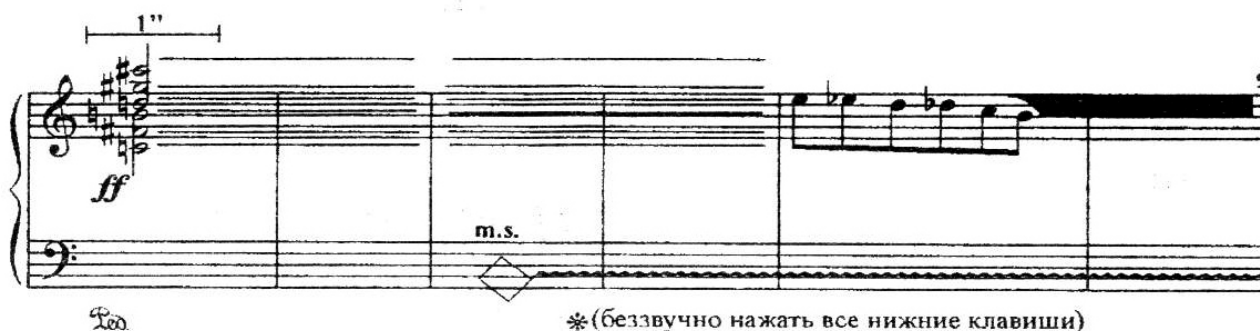
Яан Ряэтс для обозначения игры на струнах использует особого рода значки.

Пример 7
Яан Ряэтс (Jaан Rääts). Прелюдия F-dur



Для обозначения обертонового эффекта используют, к примеру, такого рода запись:

Пример 8
Павел Блатни (Pavel Blatný). Этюд для фортепиано



Очень часто композиторы в структуру своих произведений вводят элементы импровизационности, например, свободная ритмика

может обозначаться группой звуков, записанных более мелким шрифтом и зачастую без штилей:

Пример 9

Тодорос Антониу (Theodore Antoniou). Слоги. II. Anagramme

Allegro (so schnell wie möglich)

Запись выдержанных нот решена в современной нотописи достаточно просто.

Длющиеся ноты обозначаются прямыми линиями, тянущимися до того момента, когда они должны сниматься:

Пример 10

София Губайдулина. Музыка для клавесина и ударных инструментов

Piatti cinese I

Следующим шагом в трактовке рояля как инструмента с новыми возможностями у композиторов авангардного направления было создание ранее неизвестных звуковых эффектов. Так возник «подготовленный» или «препарированный» рояль, изобретателем которого стал выдающийся американский композитор Джон Кейдж. Суть препарации (приготовления) фортепиано заключается в следующем: на демпферы наклеиваются кнопки, между струнами вставляются различные предметы, что существенно меняет тембр и нейтрализует звуковысотность. В арсенале дополнительных средств препарирования — различные шурупы, болты, гайки, полоски металла, картон, бумага, скрепки и т. п. В результате рояль «превращается» в особый ударный инструмент.

Еще один прием, широко используемый современными композиторами, — это немануальные способы звукоизвлечения. Их можно разделить на две группы: профессиональные средства удара и непрофессиональные. К профессиональным относится различная атрибутика ударника — всевозможные палочки, колотушки, коробочки, треугольники, колокольчики и многое другое. Ко второй — принадлежит все, что угодно: это могут быть листы бумаги, гребешки, свистки, гвозди и т. п.

Перечисление примеров с образцами современной нотации и описание новых способов звукоизвлечения можно продолжать до бесконечности. Нотная графика является «живым языком» и видоизменяется в ходе практики. Постоянно вносятся новые элементы, они заменяют или вытесняют старые формы и укореняются в традиции или же исчезают в ходе неотвратимой эволюции.

Важно отметить, что новые формы записи отражают те изменения, которые произошли в музыке, вырвавшейся из оков традиции и ставшей сонорной, додекафонной, пуантилистической, алеаторической и т. п. Композиторы бесстрашно, часто вопреки существующим правилам нотации, меняют способы написания штрихов, ритмических группировок, избегают тактовых черт, ключей, знаков альтерации при ключах и т. п. Многие композиторы снабжают свои произведения новыми нотными символами и дают подробные расшифровки этих символов в текстовых комментариях.

Подводя итоги можно отметить, что современная нотная запись запечатлевает все многообразие художественных проявлений современных композиторов, которые передают в своей музыке сложнейшие образы социальной действительности, природы, Космоса, Мирового пространства, философские идеи и другие жизненно-контекстные слои окружающего мира.

Размышляя над новыми формами нотации, некоторые исследователи, обобщая исполнительские приемы, которые вошли в обиход современной музыки, делят их на несколько типов. Так, известный украинский композитор и исследователь Виктор Мужчилю в своей работе «Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы» [6, с. 240–241] выделяет три типа новых исполнительских приемов на фортепиано: кумулятивный, альтернативный (или парадигмальный) и мультипарадигмальный.

К кумулятивному типу относятся разнообразные средства выразительности в рамках традиционного клавиатурного канона: они основаны на модернизации уже известных приемов фортепианной техники; на неординарных способах организации звуковой материи, связанных с музыкальными направлениями XX века; на доминировании звуковысотности над тембральностью.

К альтернативному или парадигмальному типу относятся все необычные, экзотические, авангардные средства выразительности. Это, к примеру, игра на струнах фортепиано, а также используемые в качестве ударных инструментов корпус и педали фортепиано. Материальной субстанцией этого звукомира является уже не звуковысотность, а тембр. Это принципиально иной взгляд на способы звукоизвлечения, революционный прорыв в новую звуковую реальность.

К мультипарадигмальному способу относятся изобретения, связанные с «подготовленным» или «препарированным» роялем, с мануальными и немануальными способами звукоизвлечения на препарированном инструменте.

Как отмечает В. Мужчилю, эти типы развития исполнительских приемов на фортепиано относятся не только к средствам выразительности, но и к трактовке самого фортепиано как матрицы, на которой возможно выращивание новых звуковых культур.

Литература

1. Википедия. Статья «Музыкальная нотация» // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
2. Гонцов Ю. Некоторые особенности нотации в музыке XX столетия. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2005. 164 с.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.
4. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. 313 с.
5. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 2. С. 68–104.
6. Мужчиць В. С. Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы // Музична освіта в Україні: теорія і практика: збірка статей / Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 29. К., 2003. С. 219–243.
7. Тарасті Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 1999. С. 61–78.
8. Meyer-Denkman, Gertrud. Körper — Gesten — Klänge: Improvisation, Interpretation und Komposition neuer Musik am Klavier. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1998. 167 s.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Приданова Е. В., Чжан Чуньцзяцзы, 2013

ПРЕЛЮДИЯ ДЕБЮССИ «ДЕВУШКА С ВОЛОСАМИ ЦВЕТА ЛЬНА» В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ КИТАЙСКИХ ПИАНИСТОВ

Современный китайский пианизм — явление яркое, неординарное и, безусловно, заслуживающее пристального внимания как со стороны публики, так и со стороны музыкальной науки. В качестве объекта исследования в данной статье избраны наиболее значительные интерпретации китайскими пианистами прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна». Анализ их прочтения позволяет выявить ценность и новизну неевропейской трактовки музыки французского мастера.

Ключевые слова: китайский пианизм, Фу Цонг, Ланг Ланг, Сюй Джун, Дебюсси, прелюдия «Девушка с волосами цвета льна»

Музыка Клода Дебюсси занимает значительное место в репертуаре китайских пианистов. Начало активному и осознанному освоению его фортепианного наследия в Китае положил выдающийся пианист Фу Цонг (р. 1934), отец которого Фу Лэй был широко известным переводчиком с французского языка, другом Романа Роллана. Первый азиатский музыкант, завоевавший лауреатское звание на конкурсе Шопена, заложил основы вдумчивого и настойчивого освоения китайцами европейской культуры, многократно подчеркивая необходимость этого в своих мастер-классах.

Музыка Дебюсси — тонкая, изящная, изысканная — во многом близка восточному мироощущению. Художественным принципам композитора оказались созвучны эстетика и музыкальные структуры внеевропейской музыки, существенной стороной которой является импровизационность. Но это именно «контролируемая импровизация», основанная на строгих законах. Малая форма предоставляла Дебюсси возможности жанровой зарисовки, воспроизведения определенного колорита. Кроме того, именно восточная музыка и музыка Испании открыли композитору те возможности инструмента, развитие которых и позволило ему создать новый фортепианный стиль. Это в первую очередь богатство и яркость колорита, развитие новых интонационных и ритмических структур и новой фортепианной фактуры. В освобождении фортепиано от засилья привычных штампов огромную роль сыграл пример внеевропейских музыкальных культур.

Э. Герштейн в отношении экзотики Дебюсси отмечает, что в творчестве композитора происходит «рождение нового образа экзотизма <...>, композитор переводит экзотику в утонченно-субъективный план <...>. “Восток” у Дебюсси проявляется в некоем состоянии, а не процессуальности музыкальной мысли, иной наполненности музыкального времени» [1, с. 20].

Фу Цонг — ярчайшая и во многом уникальная фигура мирового исполнительского искусства. Отличительными чертами его трактовки прелюдии становятся ясность, простота, естественность интонирования и артикуляции, относительно подвижный темп, отсутствие изнеженности и вычурности любого рода. Определяющим для пианиста, видимо, было стремление добиться естественной гармонии во всех параметрах — образном, динамическом, темповом. Пианистом предложен «димирующийся» (В. Холопова) характер драматургии пьесы, как будто бы угасающей, ускользающей к последним тактам: заключительные ремарки Дебюсси в репризном разделе формы (“*murmure et en retenant peu à peu*” и “*perdendo*”) выполнены исполнителем исключительно тонко и убедительно. Это исполнение можно охарактеризовать как очень гармоничное, цельное, не переусложненное ни в образно-содержательном плане, ни в плане динамических и звуковых нюансов.

В числе наиболее значительных китайских пианистов, обращавшихся к музыке французского мастера, можно назвать также Сюй Джуна (р. 1968) и Ланг Ланга (р. 1982). Исполнительский стиль этих пианистов

наиболее ярко проявился именно в музыке Дебюсси.

Имя китайского пианиста и дирижера Сюй Джуна также хорошо известно в музыкальном мире. Это основатель и художественный директор Шанхайского международного фортепианного конкурса, исполнительный художественный директор Шанхайского филармонического оркестра, главный дирижер Шанхайской симфонии. Трактовки Сюй Джуна также представляют собой художественный интерес.

Сюй Чжун в своей трактовке данной прелюдии предлагает с самого начала более оживленный темп и более «реальный», материальный, «вещный» звук, что сильно отличается от бесплотного, ирреального, исключительно тонко нюансированного туше Ланг Ланга. Характеризует его интерпретацию и более насыщенная, контрастная, многоплановая динамическая палитра, разнообразие неожиданных агогических решений. В такой интерпретации на первый план выходит некое внутреннее беспокойство, тревожность, скрытые во внешне как будто бы спокойной и безоблачной музыке Дебюсси. Можно сказать, эта трактовка в большей степени продолжает традиции романтического пианизма, отличающаяся внутренней эмоциональностью, порывистостью, теплотой, одухотворенностью, чувственностью звуковых красок.

Ланг Ланг — один из самых неординарных исполнителей современности, артист, весьма оснащенный в техническом плане и претендующий на тонкость и особую поэтичность исполнительского стиля — просто уникален в истолковании Дебюсси.

Интерпретация прелюдии Ланг Лангом отличается очень тонким, нежным, поэтичным исполнением, крайне медленным темпом, большой агогической свободой, приглушенной, матовой звуковой палитрой. Все эти сти-

листические черты исполнительства являются своего рода «визитной карточкой» китайского пианиста, и музыка Дебюсси, с ее особыми требованиями к звукоизвлечению, музыкальному времени, агогике, оказалась тем репертуаром, на примере которого исполнительские приоритеты музыканта прослеживаются достаточно ясно.

В данной трактовке сразу обращает на себя внимание сдержанность, «нематериальность» туше, исключительно богатого по динамическим оттенкам и полутонам (в особенности в градациях *piano-pianissimo*), тончайшая звуковая палитра пианиста. В исполнении Ланг Ланга заметно внимание к каждому звуку — и в то же время очевидно стремление к объединению мотивов в длинные, протяженные фразы, что позволяет музыканту гибко и убедительно строить форму целого. Звук (например, в начале репризы) рождается на грани тишины, на грани слышимого. Полная и всепоглощающая погруженность в стихию созерцательного, мечтательного, статичного чувствования определяет важнейшие, по настоящему уникальные особенности данной интерпретации.

Анализ интерпретаций прелюдии китайскими пианистами доказывает их высокую художественную ценность, обусловленную не только тонким проникновением в мир музыки Дебюсси, но и особенностями восточного менталитета. По качеству своего исполнения они могут быть поставлены в один ряд с такими музыкантами, как В. Гизекинг, чьи трактовки Дебюсси признаны эталонными, Мицукко Утида, Б. Микеланджели, К. Аррау, М. Поллини, М. Лонг.

Литература

1. Герштейн Э. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1995. 24 с.

© Бойко В. Г., 2013

ДУХОВНАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА ХАРЬКОВА НАЧАЛА XIX СТОЛЕТИЯ

В статье анализируется период развития духовного хорового искусства Харькова начала XIX столетия.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, хоровой концерт

Хоровая культура Украины во второй половине XIX столетия была обусловлена не только светскими тенденциями, но и клерикальным мировоззрением. Будущее развитие хорового искусства большинство музыкантов связывали с обращением к религии. Не случайно большая роль в развитии и распространении хорового искусства отводилась церкви.

Учитывая то, что Харьков находился на границе с Россией, закономерно, что именно она оказывала большое влияние на его духовную и светскую культуру. Каноны русской церкви и русского богослужебного пения были приспособлены к местным условиям. Харьковская духовная власть была подчинена духовной власти царской России, и все направления развития духовного певческого искусства находились под общим надзором Святейшего Синода с жесткой цензурой духовных музыкальных произведений, предназначенных для исполнения во время богослужения. Всюду вводилась практика церковного пения, которое было предложено директорами Придворной Певческой капеллы.

Развитие и становление духовной хоровой музыки Харькова XIX столетия еще недостаточно исследовано по причинам отсутствия фактологического материала, источниковедческой базы для анализа и изучения.

Процесс развития духовной хоровой культуры Харькова первой половины XIX века приобретал широкое региональное значение. Движение просвещения стимулировало возникновение учебных заведений: коллегіума, университета, частных пансионатов, института благородных девиц и т. п.

*Харьковский университет
и архиерейский хор*

В развитии духовного хорового искусства Слободской Украины¹ большую роль сыграл Харьковский университет, основанный в 1805 г. благодаря значительным усилиям общественности, выдающегося украинского

просветителя В. Каразина и материальной поддержке слобожанского дворянства [9, с. 31]. Харьковский регион становится крупным научным центром и приобретает возможность самостоятельно развивать хоровую культуру, укрепляя при этом присущие краю демократические тенденции.

В начале XIX столетия в Харьковском университете начинают преподавать музыкальные дисциплины. В учебное заведение на должность руководителя музыкальных классов приглашают композитора, автора духовных хоровых произведений И. М. Витковского (1777–1846), а также талантливый педагога И. Н. Лозинского (1770–1850).

И. Витковский объединил вокруг себя всех почитателей музыкального, в частности хорового, искусства Харькова. Эти мероприятия дали возможность установить творческие контакты между студенческой молодежью, архиерейским хором, крепостными музыкантами, артистами и т. п. Из-за отсутствия собственного студенческого хора, оркестра, который со временем был сформирован, а в дальнейшем регулярно обновлялся крепостными крестьянами, практика привлечения музыкантов извне существовала в течение продолжительного времени.

Благодаря активной деятельности И. Витковского и профессоров, которые получили европейское образование, университет, имея полноценный актовый зал, стал не только учебно-просветительским центром, но и ядром городской культурной жизни. Студенческий хор и оркестр достигли настоящего расцвета [4, с. 185].

Университет не имел своего собственного хора, но в Харькове действовал архиерейский хор, и когда возникала потребность в певцах для участия в намеченной к праздникам торжественной программе, директорат университета обращался за помощью к нему.

В архиерейском хоре на достаточно высоком уровне проводилась работа относительно музыкального образования певчих. В этом духовном хоровом коллективе обучение выходило далеко за пределы овладения только вокальным искусством. Историк и музыковед Г. Лашенков отмечал, что руководители включали в обучение инструментальную музыку и даже теоретические дисциплины [6, с. 259]. При хоре, который назывался «кафедрой вокальной музыки» и возглавлялся протодияконом — «директором певчих», существовал струнный оркестр. В репертуар хора входили как духовные, так и светские произведения, он принимал участие в концертах, устроенных Харьковским университетом. Об участии архиерейского хора в университетских концертах рассказывал один из бывших его певцов — Г. Пехотинский. По его словам, в 1800-х и в начале 1810-х гг. в университете особенно отмечались два торжества — день тезоименитства императора Александра I (30 августа), совместно с празднованием университетского акта, и день открытия университета (17 января). Этим празднованиям предшествовали особые приготовления. Всегда исполнялись оратории и проводились концерты в присутствии многочисленной публики. Хор приглашали заранее, и общие репетиции происходили на протяжении нескольких месяцев.

Во второй половине XIX века архиерейский хор становится образцом церковных хоров Слобожанского региона, поскольку был сформирован из лучших солистов, воспитанников Харьковской духовной семинарии и других учебных заведений. В певческом классе преподавали музыкальную грамоту и исполняли хоровые концерты. Кроме того, певцы обучались правилам гармонии и игры на скрипке².

Известнейшим регентом архиерейского хора был Лука Чижевский, отец известного в дальнейшем протоиерея Иоанна Чижевского. На протяжении продолжительного времени архиерейский хор был единственным церковным хором в Харькове. При «городском совете» самостоятельный хор организовали в 1813 году, и то ненадолго (он просуществовал только семь лет).

В 1860-х годах архиерейским хором руководил талантливый регент А. И. Литинский. Его духовные произведения (номера из «Литургии св. Иоанна Златоуста») исполняют современные церковные хоровые коллективы.

Но по неизвестным причинам в конце 60-х годов А. Литинский покинул должность архиерейского регента, и исполнительский уровень хора на некоторое время снизился. А. Литинского пригласили работать сначала в Рождественскую, а затем в церковь св. Троицы. В скором времени этот хор стал лучшим в Харькове. В конце 60-х и в начале 70-х гг. харьковчане приходили в церковь, чтобы «послушать Литинского». Некоторые современники сравнивали этот хор с итальянской оперой. Вокальное мастерство баса Дьяконова, тенора Школьницкого вызывало у меломанов восхищение: «Если возможно было у церкви выразить приятным образом удовольствие и одобрение, то без сомнения, все промежутки от одной пьесы к другой были бы переполнены самыми восторженными аплодисментами» [12]. В этом случае очевидны отрицательные последствия секуляризации православного духовного хорового искусства, которое в те времена находилось под влиянием итальянского концертного стиля. Перед регентом возникла достаточно сложная дилемма: как соблюсти высокий профессиональный уровень церковного хора и одновременно не «выводить» коллектив за рамки сугубо богослужебного предназначения, дабы его звучание настраивало верующих на молитвенное состояние. С этой проблемой А. Литинский не справился — выбор сочинений духовной музыки был подчинен личному вкусу регента и, что еще хуже, публики. Храм превратился в концертный зал. Церкви стали посещать не только прихожане, но и те, кто слышал церковные хоровые коллективы в другом качестве, кто просто был почитателем «высокого искусства» и воспринимал духовное хоровое пение не как неотъемлемую часть богослужения, а как вид искусства. В результате сакральное богослужебное пение все более обретало признаки светской музыки, что являлось свидетельством ее быстрой секуляризации³. Церковная музыка отчасти утратила свое главное предназначение — быть одной из форм самого богослужения.

В начале 90-х годов XIX столетия архиерейский хор под руководством талантливого регента и композитора М. С. Ведринского гастролировал на севере России. В Петербурге хор выступал в церкви Синодального подворья, а затем — в городской Петербургской Думе. Слушатели были поражены мастер-

ством исполнения разнообразных произведений известных композиторов и отмечали высокий профессионализм регента [6, с. 262].

Все эти факты свидетельствуют о том, что деятельность архиерейского хора не сводилась лишь к церковно-ритуальному служению. Работая в тесном контакте с Харьковским университетом, осуществляя концертную деятельность, этот хоровой коллектив постепенно приобретал профессионализм, исполняя не только православные духовные произведения, но и оратории Й. Гайдна «Сотворение мира», «Четыре времени года», ораторию Лейдесдорфа «Святая Цецилия» (совместные концерты с оркестром Харьковского университета) [6, с. 14].

*Частные учебные заведения,
любительские кружки*

В начале XIX века в Харькове кроме университета существовали: губернаторская гимназия, уездное училище, коллегиум (семинария), в котором ограничение деятельности учебными функциями обрекло хоровой коллектив на творческий упадок, кадетский корпус, институт благородных девиц, а также частные учебные заведения — мужские пансионы Рейпольского, Коваленкова, Роберте, Робуша и женские пансионы — Делавинь, Губерт и Нагель. В этих учебных заведениях также проводились музыкальные занятия (в отличие от университетских музыкальных классов они были более скромными).

В подавляющем большинстве харьковских учебных заведений музыку вводили в педагогические программы, особенно это касалось учреждений, где она считалась не обязательной дисциплиной. В институте благородных девиц, кроме научных дисциплин, обучали музыке, танцам и рисованию. Музыкальные успехи воспитанниц отмечала не только местная, но и столичная периодическая печать. Так, московский журнал «Вестник Европы» (в те времена популярнейшее и наиболее авторитетное издание) содержал описание празднований, которые происходили в этом учебном заведении [9, с. 104]. Отмечался высокий уровень музыкального образования, исполнительского мастерства во время концертных выступлений, а также доведенное до совершенства музыкальное воспитание.

Как и в других учебных заведениях в институте проводились торжественные акты и собрания, которые сопровождалась концерт-

ными выступлениями с участием хора воспитанниц под руководством учителя музыки И. М. Витковского. В репертуаре хора были следующие произведения: хоровые концерты «Хвалите, отроки, Господа», «Животворящей Троице славу», отдельные номера из Литургии св. Иоанна Златоуста «Херувимская песнь», «Достойно есть», «Отче наш» и т. п.

«Украинский вестник» за 1819 г. (июнь) сообщает, что только в десяти из четырнадцати харьковских пансионов действовали музыкальные классы. Но уже в 30–40-х гг. XIX века в частных учебных заведениях занятия были систематичными. Почти во всех классах изучалось сольное и хоровое пение. Это стимулировало появление новых хоровых коллективов, в результате оживлялась концертная жизнь города, что также способствовало повышению профессионального уровня хоровых коллективов.

Важным событием в культурной жизни Харькова первой половины XIX столетия стало открытие благотворительных учреждений. Одним из таких заведений был Харьковский детский приют, открытый 1 июля 1842 г. Своим созданием он был обязан постепенному притоку пожертвований, начало которых было положено дворянством Харьковской губернии. В 1843 г. в приюте воспитывалось 32 мальчика и 36 девочек возрастом от 3 до 10 лет. В этом учреждении также проводили образовательную деятельность. Кроме научных предметов, рукоделия, девушки обучались церковному пению. Дети, обладавшие хорошими вокальными данными, пели в хоре при домово́й церкви приюта [11, с. 48].

Значительную роль в становлении музыкально-хорового профессионализма в Слобожанском регионе сыграли инструментальные и вокальные крепостные капеллы. Для управления крепостными капеллами и оркестрами помещики приглашали музыкантов из Петербурга или из-за границы. Крепостные хоровые коллективы были весьма разнообразными и отличались как по профессиональному мастерству, так и по количеству певцов. Среди них были хоры, способные мастерски исполнять сложные произведения мирового репертуара. Наряду с первоклассными, большими по составу коллективами существовали камерные оркестры и хоры и даже совсем небольшие ансамбли для домашнего музицирования. В их репертуаре большое место зани-

мали песенные и танцевальные народные мелодии, а также духовная хоровая музыка [2, с. 347].

Петровские реформы, разделившие общество на приверженцев западноевропейской и славянской линий развития, не обошли стороной и духовную хоровую культуру Слободской Украины, а это обозначилось в дальнейшем процессе секуляризации духовного хорового искусства этого региона. Музыкальный язык духовных хоровых концертов все более приближал их к светским жанрам (продолжение процесса секуляризации), предназначенным для исполнения вне церковных стен. Частично этим и объясняется неизменная популярность духовного хорового искусства в Слободской Украине.

Деятельность музыкальных классов многогранно влияла на развитие культуры и искусства, предоставляла возможность лучшим кадрам воспитанников Харьковского коллегиума пополнять ряды придворных музыкантов Петербурга. Немало певчих, регентов, которые регулярно проводили занятия в этих классах или посещали их факультативно, остались в Харьковском регионе, возглавляя приходские и частные хоры, оказывая содействие развитию музыкально-хорового искусства, воспитывая художественный вкус населения, формируя его эстетические запросы. Таким образом были созданы необходимые предпосылки для развития новой региональной музыкально-хоровой культуры XIX столетия.

Вклад Харьковского коллегиума и университета в развитие музыкального образования, композиторского творчества, исполнительского хорового искусства в первые десятилетия XIX века определил дальнейшее развитие музыкально-хорового образования в Харькове на пути его профессионализации.

Традиции музыкально-хоровой культуры Харьковского региона и высокий уровень музыкальной педагогики создали крепкие предпосылки для утверждения ее как профессиональной творческой украинской национальной школы.

В духовном хоровом пении Харькова постепенно вызревают классические традиции академической хоровой культуры. Пение *a cappella* на церковных службах и в учебных заведениях стимулировало усвоение особой манеры хорового пения — постановку голоса,

правильное певческое дыхание, высокую культуру интонирования, плавное голосоведение и т. п.

Духовная музыка все чаще исполняется за стенами храмов, органически соединяясь со светской музыкально-хоровой культурой, искусством, образованием. Влияние «итальянского концертного стиля», который был характерен для Левобережной и Правобережной Украины, обозначилось и на духовно-хоровом искусстве Харькова этого периода, что свидетельствует о быстром и продолжающемся до наших времен процессе секуляризации богослужебного сакрального певческого искусства.

Примечания

¹ В XVII–XVIII столетиях начинается процесс формирования и развития культуры Слобожанщины — важного историко-географического региона Украины. Слободская Украина занимала территорию нынешних Харьковской, восточные части Сумской, северные части Донецкой и Луганской областей, юго-восточные части Воронежской, юго-западные части Белгородской и южные части Курской областей. Во второй половине XVII века из Правобережной и Левобережной Украины переселилось большое количество украинцев, которые и составили Слободские казачьи полки (Харьковский, Ахтырский, Сумской, Изюмский и Острожский). Немалый процент поселенцев составляли московские «служилые люди», «беглые» холопы с Польской Украины, греки и сербы, донские казаки и т. д. [10, с. 119]. После отмены автономного строя Гетманщины (конец XVIII века), название «Украина» принадлежало собственно к Слободской Украине (в территориальном смысле этого слова), так как это была «окраина» русско-украинской земли. Население Слобожанщины сложилось из разных этнографических регионов украинского народа, поэтому культура, искусство и украинский язык здесь были сформированы не заднепровскими, не галицкими, не черниговскими, а собственно местными — средними между ними.

² «Харьковский сборник 1893 г.» [с. 244] содержит следующую информацию: «При первом же преосвященном Христофоре Сулиме заведен был полный инструментальный ор-

кестр, и архиерейская певческая в официальных документах того времени именовалась кафедральною вокальною музикою, а заведовавший хором протодиакон назывался директором певчих. Певчие набирались из питомцев коллегиума и причетников». В репертуаре хора было значительное количество произведений известных отечественных композиторов: Д. Бортнянского, А. Веделя, П. Чайковского и других.

³ Секуляризация (франц. *secularisation*, от поздн. лат. *saecularis* «мирской», светский) — первоначально отторжение или передача церковного имущества и земель в светское (государственное) владение, т. е. их «обмирщение». Секуляризация — это также антихристианская политика русских царей XVIII столетия (Петра I и Екатерины II), целью которой было ослабление духовного влияния Православной Церкви и отторжение ее имущества в светскую собственность. Это также политика советской власти относительно Православной церкви с 1917 г. Секуляризация — сдвиг богослужебно-сакрального искусства в направлении светской музыки почти с полной заменой литургийных певческих форм светскими музыкальными формами.

Литература

1. *Гесс де Кальве Г. Г.* Теория музыки, или рассуждения о сем искусстве, заключающая в себе историю, цель, действия музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней, в подробности. Ч. 1 / Г. Г. Гесс де Кальве. Х., 1818. 304 с.
2. *Гордійчук М. М.* Історія української музики. Т. 1 / М. М. Гордійчук. К.: Муз. Україна, 1989. 463 с.
3. *Гордійчук М. М.* Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи /

М. М. Гордійчук. К.: Муз. Україна, 1989. С. 117–126.

4. *Кононова О. В.* До питання про становлення професійної освіти в Харкові XVIII—XIX століть / О. В. Кононова // Музична Харківщина: Збірн. наук. пр. кол-ву авторів Харк. ін-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х.: ХІМ, 1992. С. 175–190.
5. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. Львів: Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України, 1995. (Серія: Історія української музики. Вип. 1. Дослідження). 128 с.
6. *Лащенко Н.* Матеріали к століттю Харківської кафедри. Христофор — перший єпископ слободско-український і Харківський / Н. Лащенко // Харківський збірник. 1893. Вып. 7. 272 с.
7. *Лебедев А. С.* Харківський колегиум як просвітительний центр Слободської України до утворення в Харкові університета / А. С. Лебедев. М.: Изд. Имп. об-ва історії древностей російських при Моск. ун-те, 1886. 103 с.
8. *Лукомский Г. К.* Старинные усадьбы Харьковской губернии / Г. К. Лукомский. — Харьков: ЧПЦЭ и ПП «Райдуг», 2001. 96 с.
9. *Миклашевський Й. М.* Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст. / Й. М. Миклашевський. К.: Наук. думка, 1966. 160 с.
10. *Митрополит Никодим (Н. С. Руснак).* Послання. Слова. Речі: в 6 т. / Митрополит Никодим. Х.: Майдан, 2001. Т. 4. 608 с.
11. Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упорядн. та заг. ред. М. Степаненко. К.: Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. 235 с.
12. Харьковские губернские ведомости. 1862. № 45.

© *Евдокимова А. А., 2013*

«УЧЕБНИК ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ» БРАНКО ЦВЕИЧА: ТЕОРИЯ ДЛЯ ПРАКТИКОВ

В «Учебнике» Б. Цвеича записан карловацкий вариант сербского распева, бытовавший устно, предложена эффективная методика его освоения. В статье выявлены музыкально-языковые связи карловацкого и знаменного распевов.

Ключевые слова: Бранко Цвеич, карловацкий распев, глас, лад

В 2012 году исполнилось 130 лет со дня рождения Бранко Цвеича — выдающегося деятеля сербской музыкальной культуры. Его имя неизвестно в России, оно не упоминается даже в Музыкальной энциклопедии. Однако его подвижническое служение музыкальному искусству заслуживает того, чтобы в России о нем знали.

Бранко Цвеич (1882–1951) родился в Чалми, в Среме. Учился в гимназии в Новом Саде, богословское образование получил в Сремских Карловцах. Как приходской священник служил в Баноштри и Шульме, работал в должности профессора богословия в Руми, а затем — в Белграде [7, с. 1]. Пению Бранко Цвеич учился у знатока церковных напевов Душана Котура, сам пел в хоре. В 1908 году в Сремских Карловцах был издан сборник сербских церковных напевов, записанных Иованом Живковичем. Вторую часть этого сборника помогал гармонизовать для 4-голосного хора 26-летний Бранко Цвеич [3, с. XIV].

В 1938–1941 гг. и с 1947 года до последних дней жизни Бранко Цвеич являлся «наставником церковного пения» на Православном богословском факультете в Белграде. Он также дирижировал хорами Сербского певческого общества, гимназии в Руми и Югославского академического певческого общества. Данные коллективы под руководством Б. Цвеича вели широкую концертную деятельность, исполняя не только духовные песнопения, но и хоровые номера из опер Ц. Кюи, А. Бихнера, П. Григорьева. Б. Цвеич и сам в эти годы сочинял духовные и светские хоровые композиции.

Человек широкой культуры, больших знаний и искренней любви к сербскому пению, протоиерей Б. Цвеич с 1941 года начал записывать церковные напевы, бытовавшие устно. Итогом этого подвижнического труда

стали 10 рукописных тетрадей (более двух тысяч страниц!), сохранивших мелодии *карловацкого пения* полного годового круга. В их числе десять книг, девять из которых являются традиционными: Обиход (первая и вторая книги), Осмогласник (третья книга), Триодь постная и цветная (книги 4 и 5) и Минеи (книги 6–9, охватывающие все месяцы церковного года с сентября по август). Десятая книга — «Србляк» — уникальна по содержанию и не имеет аналога в православной певческой традиции: здесь собраны песнопения всем *сербским святым*.

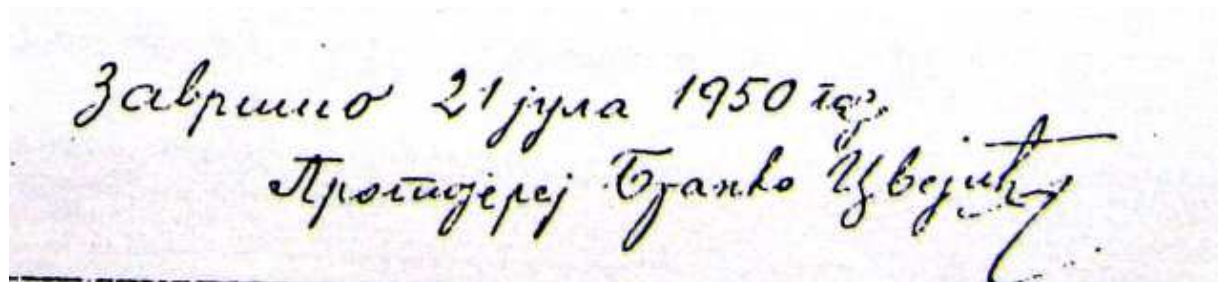
Увидеть издание данных книг Цвеичу не удалось. Лишь в 1970 году на добровольные пожертвования сербов, в том числе живущих в Америке, Канаде, Австралии, был опубликован «Србляк» [7]. Рукопись для издания предоставили сыновья Бранко Цвеича — дирижер Богдан и известный оперный певец Жарко Цвеичи, сохранившие рукописное наследие своего отца. Усердиями многих людей в данную книгу были включены иллюстрации фресок и икон сербским святителям. Высокая ценность сборника в настоящее время признана всеми: его значение приравнивается к первому изданию сербских песнопений Корнелия Станковича [7, с. III].

Параллельно с записью десяти церковных книг, Бранко Цвеич составлял «Учебник церковного пения», завершив его 21 июля 1950 года — за год до смерти [8]. Судьба этой рукописи уникальна: издана она не была, но в виде ксерокопии получила широчайшую известность в Сербии.

Видимо, и не рассчитывая на скорое издание «Учебника», Цвеич оформил свою рукопись как церковную книгу: она написана печатными буквами, каждая страница заключена в рамку, на верхнем поле находится указатель гласа и жанровой группы песнопений, окончания разделов отмечены «заставками».

Только в конце последней 830-й страницы «письменным» шрифтом обозначен срок за-

вершения рукописи и поставлена подпись автора:



Учебник начинается кратким изложением *истории* церковного пения, основания которого Цвеич видит в книгах Ветхого и Нового Заветов. Перечисляет он и знаменитых гимнографов последующих эпох. Происхождение самих церковных напевов апостольских времен Цвеич выводит из ритмичного чтения церковных текстов. Подъем голоса («арза») и его нисхождение («теза») со временем стали мелодизироваться, образовав первые песнопения [8, с. 1–3]. Термины «арза» и «теза» Цвеичем часто используются в «Учебнике» при характеристике современных ему мелодий сербского пения, что подчеркивает их связь с песнопениями начального периода христианской истории.

Подробно Цвеич говорит и об *осмогласии*. В числе его первых создателей названы Амвросий Медиоланский и Григорий Двоеслов. Но наиболее значительная роль справедливо отводится св. Иоанну Дамаскину, при котором осмогласие превратилось в стройную систему церковного пения. Цвеич перечисляет восемь греческих ладов, составлявших в те давние времена основу осмогласия. Называет он и имена многих выдающихся гимнографов более поздних времен, благодаря творчеству которых осмогласие развивалось и обогащалось [8, с. 4].

Касается Б. Цвеич и вопроса о возникновении сербского православного пения. Во времена св. Саввы, основавшего в XIII веке монастырь на горе Афон, это пение было греческим, и высшими иерархами сербской церкви были тоже греки. «Сербское пение — творение сербского народа на греческой или более ранней византийской основе», — пишет он [8, с. 8] и далее более подробно останавливается на особой его разновидности — *карловацком напеве*. В то время как на Балканах сербы находились под властью Османской

империи, на территории Австро-Венгрии в Карловацкой митрополии жило большое количество сербов, сохранивших высокий уровень культуры. Именно в этой среде сформировался карловацкий распев, поэтому не случайно, пишет Цвеич, Карловцы называют «сербским Сионом». Творцами карловацкого пения Цвеич называет истинных знатоков: митрополита Д. Чупича (1775–1825) и профессора богословия, архимандрита Е. Мутибарича (1799–1858). Появлению этого пения в Белграде способствовал митрополит П. Иванович. Цвеич называет также имена выдающихся певцов того времени. Отмечая, что сербское пение существует, в основном, в устной форме, Цвеич перечисляет имена людей, взявших на себя труд по его записи [8, с. 8–9]. Подвижнической деятельности этих людей позднее будет посвящена специальная статья известного сербского музыковеда Даницы Петрович [6].

Касается Цвеич и важной проблемы бытования карловацкого пения в Белградской митрополии. «Исходное карловацкое пение создано с акцентами, которые даны в церковных книгах, а это — русские акценты», — пишет он [8, с. 9]. Белградское же пение сместило акценты, приблизив их к сербскому языку, считает Цвеич [8, с. 10]. Эта важная проблема соотношения двух близких вариантов сербского распева (карловацкого и белградского) будет обсуждаться в музыковедении Сербии до наших дней [4, с. 32–39].

В завершении Введения Цвеич формулирует основные принципы церковного пения, касающиеся главенства в пении словесного текста, точного соблюдения акцентов в словах, времени и способов взятия дыхания, диапазона пения, состава голосов на клиросах [8, с. 13–16].

После насыщенного сведениями Введения, не менее информационно емкими оказываются основные главы «Учебника». Первые *три главы* посвящены освоению изменяемых напевов всех восьми гласов системы церковного осмогласия. Неизменяемые песнопения Вечерни, Утрени, Литургии изучаются в *четвертой* главе. Так, *пятая* глава отведена песнопениям Страстной седмицы. Трагедийную линию ее последних дней продолжает *шестая* глава, излагающая чин погребения мирян. *Седьмая* глава содержит только словесные тексты евангельских «блаженств»; однако человек, освоивший все предыдущие разделы «Учебника», по имеющимся здесь указаниям гласов может самостоятельно соединить эти тексты с мелодией.

Восьмая глава вводит напевы принципиально иного строения: здесь находится «великий» (мелизматический) распев. Во Введении Цвейч с гордостью пишет: «Великое пение — это великое достижение нашей церкви. Ни одна православная церковь, кроме сербской, не имеет такого великого пения» [8, с. 10–11]. В данной главе записаны очень выразительные напевы Херувимской, величаний, ирмосов, причастнов, стихир, исполнение которых требует высшего исполнительского мастерства. Этот нотный раздел «Учебника» является его кульминацией не только по красоте и сложности напевов, но и по требованиям, предъявляемым к певчим.

В последних двух главах «Учебника» песнопения больше не рассматриваются. *Девятую* главу Цвейч полностью посвящает теории, но уже не музыкальной, а богослужебной. Здесь говорится об истории возникновения церковных Уставов — Иерусалимского и Студийского, приводится характеристика различных типов церковных книг, подробно охарактеризован весь массив церковно-певческих жанров. Последний раздел данной главы учит певчих различать церковные праздники по их значимости для Церкви, и в соответствии с этим составлять службы (будничные или праздничные). Завершается глава таблицей «подвижных» праздников на 1951–2030 годы. *Десятая* глава является ценным «путеводителем» по певческому материалу «Учебника», указывая, на каких именно службах поются песнопения, записанные Цвейчем в 1–8 главах.

«Учебник» Бранко Цвейча служит важной практической цели: подготовке образованного и грамотного певчего. И с этим он отлично справляется — широкая известность «Учебника» в Сербии является тому доказательством. В процессе следования данной цели возникают серьезные музыковедческие проблемы, которым Цвейч находит убедительные решения. Обратимся к двум из них.

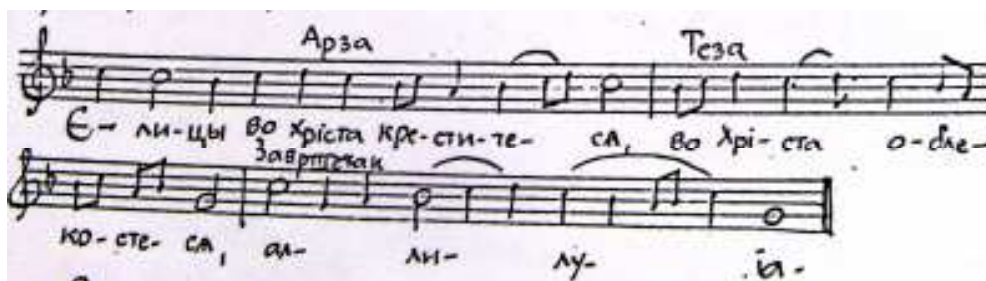
Во Введении, характеризуя принципы церковного пения, Цвейч пишет: «Главным в песнопении является смысл текста» [8, с. 12]. Уточняя это известное положение, он подчеркивает, что строение песнопения непосредственно зависит от строения словесного текста: музыкальные строки, чередуясь друг с другом, завершаются лишь там, где завершается смысл текстовой синтагмы. Современный читатель сразу понимает, что Цвейч очень точно характеризует *строчную* текстомызыкальную форму, хотя и не употребляет этого термина.

Подробному изучению строения формы песнопений Цвейч посвящает 1–3 главы «Учебника», которые построены одинаково: сначала дается пояснение (указано количество строк, их звукоряд, начальные и конечные тоны), затем приводятся примеры строк, и лишь после этого пишутся конкретные песнопения, входящие в Осмогласник. Эта церковно-певческая книга группирует напевы каждого из восьми гласов в соответствии с суточным кругом богослужения (Вечерня-Утреня-Литургия). В «Учебнике» Цвейча применен дидактический принцип «от простого к сложному», поэтому порядок изложения здесь иной: *первая* глава содержит *тропарное* пение всех восьми гласов, *вторая* глава — *антифонное*, *третья* глава — *самогласное*.

Тропарное пение является самым простым, пишет Цвейч, оно звучит в быстром темпе, напев включает только «арзу», «тезу» и «завершение» [8, с. 17]. Перечисляя жанры, которые поются «тропарской мелодией» (тропари, кондаки, седальны, блаженны), Цвейч отмечает: «За исключением пятого гласа, все песнопения звучат в мажорном звукоряде» [8, с. 17]. О каком именно мажоре идет речь, не сказано, но уже на странице 19 ключевой знак «*си-бемоль*» ясно указывает на Фа мажор. Комментарий Цвейча к строкам песнопений на протяжении всех последующих глав «Учебника» также отталкивается именно

от звукоряда Фа мажора. «Тропарский первый глас начинается квинтой; первая строка завершается квинтой, а вторая начинается секстой, квартой или секундой, и завершается секундой, затем повторяется первая строка...

Песнопение всегда завершается секундой», — пишет Цвейч и приводит нотный пример, услышать в котором Фа мажор вряд ли возможно [8, с. 19]:



Подобное несоответствие комментария ладовой структуре напева встречается в «Учебнике» часто. Например, говоря о самогласном напеве шестого гласа, Цвейч ставит 4 бемоля в ключе и приводит звукоряд: f-g-as-h-c-d-es-f, поясняя его следующим образом: «Терция всегда понижена, кварта повышена, секста повышена, септима понижена» [8, с. 453]. В описании строк сказано: «Четвертая

строка начинается септимой и в ней есть октава, а последний тон (квинта) совпадает с последним слогом. Пятая строка оканчивается секундой. Песнопение всегда завершается квинтой» [8, с. 455]. Но если обратиться к приводимым нотным примерам этих строк, то можно ясно услышать в них гармонический до минор (и приведенный Цвейчем звукоряд также указывает на эту тональность).



У читателя, знакомого с европейской ладовой системой, естественно возникает вопрос о причине таких несоответствий, весьма многочисленных в «Учебнике» Цвейча. Но если вспомнить историю, ответ становится очевиден: со времени первого издания в 1908 году Осмогласника Стевана Мокраяца, данный сборник традиционно записывается «в тоне Фа». Мокраяц в Предисловии сам объяснил причины этого, во-первых, желанием *облегчить обучение* (не требуя от начинающих певчих знания других тональностей), во-вторых, стремлением ясно показать, в какой части общего звукоряда находится каждый глас [5, с. VIII]. Но при этом необходимо подчеркнуть: ориентируясь на слабо оснащенных

теоретическими знаниями певчих, и Цвейч, и Мокраяц упростили только *комментарий*, но не сам напев. В их Осмогласниках мы слышим большое разнообразие ладовых окрасок песнопений — от строго модальных, соответствующих знаменному обиходному звукоряду, до ясно тональных и даже хроматических 10-ступенных [1, с. 9]. Простое их объяснение (повышением и понижением ступеней Фа мажора) позволяет певчим понять такие песнопения и справиться с их исполнением.

Но не грешат ли эти объяснения против истины? Из комментариев и Цвейча, и Мокраяца становится ясно, что лад они понимали, подобно Б. В. Асафьеву, как интонационные комплексы, связанные в интервально-

звукорядную систему. Именно поэтому ими указаны строки, их звукоряд, начальные и конечные звуки: эти «параметры» являются *индивидуальными* в каждом из восьми гласов, образуя восемь различных *ладовых систем*. Названием каждой из них для певчих является номер гласа. Так «напрямую», *минуя* сложную европейскую терминологию, ладовая окраска становится гласовой характеристикой. В данном контексте Фа мажор служит лишь «точкой отсчета», позволяющей понять, как из единого звукоряда (повышая и понижая ступени, меняя амбитус и устои) возникает восемь *различных* гласов — особых ладинтонационных систем. Европейски образованные люди — протоиерей Бранко Цвеич и выдающийся сербский композитор Стеван Мокрањец — несомненно, знали все виды и названия ангемитонных, диатонических и хроматических ладов. Но они предпочли *не* добавлять их к номеру каждого гласа в качестве второго названия, по опыту зная, что в церковной практике «чужие» термины излишни. И не случайно: теряя европейское название, лад «выпадает» из общей ладовой системы, но он включается в другую, более сложную систему — *гласовую*. Каждый из восьми гласов обладает разветвленной системой словесных текстов со своими идеями, настроением, особым характером — отраженным светом этой богатейшей палитры смыслов начинают «светиться» и ладовые комплексы каждого гласа, обогащая свою семантику.

Методика обучения гласовому пению, аналогичная примененной в «Учебнике» Цвеича, до сих пор используется в ряде храмов России: не зная, к примеру, термина «гармонический минор», клирошане споют его интонации точно и чисто, если их попросить спеть «шестой стихирный глас». Это другое название, непонятное светским теоретикам, является ясным и глубоко содержательным для церковных людей, и совсем не мешает им справляться с пением сложных в ладовом отношении гласовых мелодий.

Еще одной важной особенностью «Учебника» Цвеича является объяснение *вариантности* строк. В комментариях часто появляется выражение «строка обновляется» или

«расширяется», а затем приводятся примеры таких обновлений. Например, на с. 129 выписаны шесть вариантов завершающей строки седьмого гласа, но чаще Цвеич приводит не более двух вариантов, а все остальные находятся в нотных записях конкретных песнопений. При знакомстве с ними становится ясно, что завершающие строки всегда более стабильны, а в средних строках неизменными остаются звукоряд и опорные тоны, указанные Цвеичем, а мелодические очертания могут меняться, приспосабливаясь к меняющемуся размеру словесного текста.

Понимание этого необходимо певчим, поскольку в реальной церковной практике им часто приходится *самим* варьировать напев, приспосабливая его к тексту. Этот навык «Учебник» Цвеича развивает очень эффективно: после словесных пояснений и нотной записи песнопений (то есть после того, как учащиеся свободно овладеют пением данной жанровой группы), Цвеич вводит чередующиеся нотированные и ненотированные строки, а затем полностью отказывается от нот и пишет только словесный текст. В такой методике обучения гласовому пению ясно ощутим талант педагога, много лет работавшего с певчими и передающего теперь свой опыт другим.

Русский читатель «Учебника» не может не заметить в нем странную особенность. Цвеич пишет о влиянии греческого пения на сербский распев, говорит о его связи с болгарским пением [8, с. 6–7], но нигде не упоминает о мелодической связи с русской традицией. А между тем, в записанном им карловацком распеве ясно слышимы *попевки знаменного распева* подобно тому, как они звучат и в белградском варианте, записанном Мокрањцем [2, с. 14]. Это не случайно: ведь данные распевы являются двумя близкими вариантами сербского пения [4, с. 39]. Но «Учебник» Цвеича позволил заметить и другую особенность: знаменные попевки появляются не только в начальных проведениях строк, но и в процессе их *варьирования*. В качестве примера приведем окончание строки-«арзы» седьмого гласа: из пяти ее вариантов *три* воспроизводят очертания знаменных попевок:



Подобных примеров много в начальных главах «Учебника», посвященных знакомству с осмогласными напевами. Появляются знаменные попевки и во всех других главах, включая «великое» пение восьмой главы. Звучат они и в болгарских, и в греческих напевах, с которыми Цвеич сравнивает карловацкий распев. И это далеко не случайно: приняв христианство из единого источника — древней Византии — православные певческие традиции сохранили свое внутреннее генетическое родство, частным проявлением которого являются эти общие интонации [2, с. 17]. Карловацкое пение, по словам Цвеича, формировалось на территории Австро-Венгрии [8, с. 8], то есть в католическом окружении, в условиях развитой тонально-гармонической системы и многоголосной светской музыки. Поэтому то, что оно сохранило общие мелодические формулы, особую модальную организацию ряда гласов и монодийный тип изложения является важным показателем прочности его исходной генетической основы.

«Учебник» Бранко Цвеича — явление уникальное. Он очень эффективно учит сербскому карловацкому церковному пению — гласовому и негласовому, обычному и «великому»; учит петь по нотам и без них (по словесному тексту). Сербское пение Цвеич «встраивает» в общую историю церковного пения, показывая его истоки и ту важную роль, которую оно играет. Эти знания и навыки являются основой более общей задачи — выработки умения составить и провести церковную службу (будничную и праздничную). Для этого необходимо знать Устав, типы церковных книг, певческие жанры, особенности их включения в каждый вид службы. За серьезным и доступным изложением всех этих сведений ясно проступает образ автора «Учебника» — протоиерея Бранко Цвеича — высокоэрудированного, опытного педагога, талантливого человека, беззаветно преданного

сербской православной культуре. Сохранить от забвения карловацкое пение, объяснить его особенности, показать его красоту и мудрость всем людям, желающим к нему приобщиться, — эта цель блестяще реализована в «Учебнике церковного пения», которым достойно завершил свой творческий и жизненный путь подвижник Бранко Цвеич.

Литература

1. *Евдокимова А.* Знаменные попевки в сербском Октоихе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 2. С. 7–13.
2. *Yevdokimova A.* Руска знамена традиција и њена веза са српским и бугарским осмогласјем // «Мокрањац» број 14. Београд: Издавач Дом културе «Стеван Мокрањац», децембар 2012. С. 13–18.
3. *Живковић У.* Предговор // Нотни зборник. Прибрао и издао протоиер. Уован Живковић професор у Богословији. У Новом Саду Парна штампарја Ивковића. 1908. С. I–XIV.
4. *Миодраг П.* Огледи о српској црквеној музици. Београд. Сремски Карловци. 2012. 158 с.
5. Осмогласник. Српско народно црквено појање. У ноте ставио Ст. Мокрањац. Београд, 2010. 313 с.
6. *Петровић Д.* Српско народно црквено појање и његови записивачи // Српска музика кроз векове / Галерија САНУ. Београд, 1973. Књ. 22. С. 251–274.
7. Србљак. Карловачко појање. У ноте ставио Бранко Цвејић. Београд, 1970. 196 с.
8. Уцбеник црквеног појања и правила. Написао протојереј Бранко Цвејић професор гимназије у пензији, наставник појања на Богословском факултету Универзитета у Београду. Београд, 1950. 830 с.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© Чэнь Ин, 2013

ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ЕВРОПЫ И КИТАЯ В СВЕТЕ РЕЛИГИОЗНЫХ КОНТАКТОВ

В статье рассматривается история становления религиозных контактов Европы и Китая, остававшихся на протяжении многих столетий важной частью диалога музыкальных культур.

Ключевые слова: Европа, Китай, диалог, религиозные контакты

В современном мире диалог культур является неотъемлемой частью жизни человека. Благодаря развитию средств коммуникации появляется возможность знакомиться с традициями, обычаями, культурным наследием разных стран. Возникает вопрос, как складывались подобные контакты ранее, особенно для государств, которые исторически были долго изолированы друг от друга. Интересно проследить это на примере становления и развития взаимоотношений двух музыкальных традиций — европейской и китайской.

Географическая удаленность Европы и Китая во многом обусловила тот факт, что их культуры долгое время не вступали в диалог, а развивались независимо друг от друга, лишь постепенно проявляя взаимный интерес. Определяя основные направления культурного взаимодействия в музыкальной сфере, исследователи подчеркивают такие наиболее значимые как: распространение религиозных христианских гимнов, создание первоначально церковных школ, а затем образовательных учреждений по европейскому образцу, становление военных оркестров европейского типа. Здесь остановимся на истории становления религиозных контактов и создании церковных школ, остававшихся важной частью культурного диалога многия столетия.

Первые дошедшие до нас сведения, связаны с последователями несторианского учения. Ван Юйхэ (汪毓和) в своей книге «История современной китайской музыки» («中国近现代史») пишет, что несториане, вынужденные бежать из Византии, добираются до Китая, где императоры династии Тан (618–907) позволяли строить им церкви [3, с. 16].

Несторианство стало самой распространенной формой христианства в Древнем Китае, познакомившей его жителей с непривычными для востока церковными гимнами. Во времена династий Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644) в Китае появляются первые католические миссионеры. Они не только исполняли церковные песнопения, но и знакомили слушателей с привезенными инструментами. Интерес китайских слушателей к европейской церковной музыке и европейским инструментам отмечает итальянский миссионер Маттео Ричи (1552–1610), написавший книгу о китайской культуре и национальных инструментах [6, с. 5]. К концу XVII в. в императорском дворце был известен клавесин, в частности, есть сведения о немецком миссионере Иоганне Адаме Шулл фон Белле, который с 1620 по 1666 г. живет при дворце, обучает нотной грамоте, игре на клавесине родственников императора и придворных музыкантов [3, с. 16].

Среди католических миссионеров особую роль сыграли бельгиец Фердинандус Вербест (1623–1688) и португалец Томас Перейра (1645–1708), находившиеся на службе при дворе императора Кан Си (1661–1722). Они оказали значительную помощь в создании первого на китайском языке учебника «Основы теории музыки» («律吕纂要»), познакомившего придворных музыкантов с европейской музыкальной теорией. Удивительно, что эта уникальная рукопись сохранилась, она была найдена и передана в 1936 году в Пекинскую государственную библиотеку. Вслед за первым учебником появляется «Государственная музыкальная энциклопедия»

(«律吕正义»), часть которой издана в 1713 году. В ней можно найти информацию о деятельности Томаса Перейры и итальянца Теодорикуса Пердини (1670–1746), энциклопедия полнее отражала основные представления европейцев по теории и гармонии [5, с. 34].

В середине XVIII в. в Китай приезжают первые европейские оперные труппы. При дворе императора Цянь Лун (1735–1796), принадлежавшего династии Цин, была впервые исполнена опера «Чеккина» итальянского композитора Николо Пиччини (1728–1800). Чжан Личжэнь в своей диссертации «Современная китайская опера» отмечает, что европейская опера в те времена не привлекла к себе внимание и не оказала значительного влияния на музыкальную культуру Китая [2, с. 9]. Кроме того, оперные постановки были доступны лишь небольшой части жителей Китая — членам императорской семьи.

Вплоть до середины XIX века религиозные контакты оставались наиболее важным способом проникновения европейских традиций в музыкальный быт Китая. Миссионеры, приезжающие с Запада, стремились приобрести как можно большее количество жителей к христианству. Духовные гимны и молитвы начали переводить на китайский язык, что способствовало их более широкому распространению. Роберт Мориссон (1782–1834), приехавший в Китай в 1807 году, издает один из первых, переведенных на китайский язык, «сборник духовных текстов» («养心圣诗») (1818) [2, с. 18]. Многие миссионеры живут десятилетиями в Китае, берут китайские имена, под которыми издают сборники молитв, духовных песнопений. Так, Во Хань и Фу Шань в 1872 году опубликовали сборник духовных гимнов («颂主诗歌»), ставший популярным, употреблявшийся вплоть до середины XX века. Со второй половины XIX века многие иностранные миссионеры издавали религиозные сборники на китайском и английском языках, некоторые из них сопровождались нотными текстами.

Деятельность миссионеров не ограничивалась только крупными приморскими городами (Пекин, Тяньзинь, Цзинань, Циньдао, Шанхай, Суджоу, Гуанджоу), но постепенно проникала и в более отдаленные районы Китая. В 1989 году члены научно-исследовательской экспедиции Центральной консерватории (Пекин) побывали в провинции

Июньнань, где они обратили внимание на традицию четырехголосного пения христианских гимнов, передающуюся из поколения в поколение на протяжении 200 лет.

Органичной частью культурного диалога стало проникновение традиций европейского образования, в первую очередь, благодаря церковным школам. На протяжении XIX в. были созданы учебные заведения, сыгравшие в дальнейшем значительную роль в образовательной системе Китая: школа Сюй Хуэ, академия Цин Синь (Шанхай), Тэй Нанская академия теологии, школа Чан Жун (Тайвань). Примечательно, что в этих школах организовывались концерты, где помимо религиозных гимнов звучала музыка европейских композиторов, например оратория «Мессия» Генделя [3, с. 18]. Популярными были женские школы, которые открывались при церквях, давая возможность получить начальное образование девушкам из бедных семей: женские школы Цинсинь, Джонси, школа Св. Марии (Шанхай), школа Хучюнь (Худжоу), Цинхай (Суджоу), женская школа Пейман (Пекин). Девушек обучали не только грамоте, но и игре на музыкальных инструментах, среди которых наиболее популярным было фортепиано. Среди выпускников церковных школ оказалось немало тех, кто смог продолжить музыкальное образование за границей и в дальнейшем сыграть видную роль в музыкальной культуре Китая.

Особое место среди подобных учебных заведений занимает школа Сюй Хуэ — одна из первых, созданных европейцами в Китае. Она была основана в 1849 году французским священником Клодом Готтеланом, воплощавшим в жизнь идеи канцлера Сюй Гуанци, именем которого и была названа школа. Как отмечает исследователь Ма Сюэцян, школа была ориентирована на европейскую систему образования, она объединяла среднюю и высшую ступень, в ней работали французские и известные китайские педагоги [4, с. 25]. В школе изучали китайский язык, литературу, математику, физику, живопись, музыку, иностранные языки (французский, английский, латинский). В 1862 году в школе был создан оркестр, выступавший на религиозных праздниках, имевший успех у публики. Качественное музыкальное образование стало отличительной особенностью школы Сюй Хуэ. В 1931 году школа Сюй Хуэ стала частным об-

разовательным учреждением, а в 1953 году она получила статус государственной и до сих пор имеет большой авторитет среди учебных заведений Китая.

Среди образовательных учреждений, ориентированных на европейскую модель, значительный вес имела школа Циньсинь (Шанхай), созданная в 1860 г. американскими миссионерами Джоном Фарнамом и его женой Марией. Затем школа стала фундаментом для создания академии Циньсинь. Школа Веньхуэ (Дэнджоу), созданная в 1864 г., в дальнейшем переросла в университет, известный в настоящее время как государственный университет Цилу. Таким образом, созданные миссионерами церковные школы сыграли весомую роль в проникновении европейских традиций в образовательную систему Китая.

Несмотря на активную деятельность религиозных миссионеров, создание церковных школ по европейскому образцу, развитие торгово-экономических отношений, Китай по-прежнему оставался во многом закрытым для европейцев государством. К концу XIX века европейские страны (Англия, Франция) были не удовлетворены сложившимся торговым балансом, когда китайские товары пользовались в Европе большим спросом, но китайский рынок, в свою очередь, был для многих европейских товаров закрыт. Особенно жестким был запрет на продажу опиума, поставляемого из Великобритании. Результатом этого стали две, так называемые, Опиумные войны

(1840–1842, 1856–1860) во время правления династии Цин. Китай потерпел поражение в обеих войнах, понеся значительные материальные потери [1, с. 9]. После этого в Китае начинаются серьезные реформы, ориентированные на модель европейской политической системы. Эти реформы сыграли значительную роль в дальнейшем распространении европейской музыкальной культуры в Китае.

Литература

1. Бутаков А., Тизенгаузен А. Опиумные войны. М., 2002. 362 с.
2. Чжан Личжень. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2010. 23 с.
3. 汪毓和 中国近现代史. 北京: 人民出版社 2005. (Ван Юй Хэ. История современной китайской музыки. Пекин, 2005. 377 с.)
4. 马学强. 西学东渐第一校—1850—2010从徐汇公学到徐汇中学. 上海辞书出版社 2010. (Ма Сюэй Цян. История развития шанхайской школы Сюй Хуэ 1850–2010. Шанхай, 2010. 353 с.)
5. 陶亚兵. 明清间中西音乐交流. 北京: 东方出版社 2001. (Тао Ябин. Музыкальные контакты Китая с европейскими странами во время династии Мин и Цин. Пекин, 2001. 230 с.)
6. 陈净野 李叔同学堂乐歌研究. 北京: 中华书局 2007. (Чэнь Зин Ие. Сюй тан юэй гэ в творчестве композитора Ли Шутуна. Пекин, 2007. 154 с.)

© Лизунова Г. В., 2013

РЕФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГЕРМАНИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА И КОНЦЕПЦИЯ К. ОРФА

В статье рассматривается реформа музыкального образования в Германии в первой половине XX века, предпринятая Лео Кестенбергом, которая явилась импульсом для музыкально-педагогических идей немецкого композитора Карла Орфа.

Ключевые слова: реформа, Кестенберг, Орф

Возникновение прогрессивных идей в сфере музыкального воспитания стало одной из главных причин начавшейся реформы музыкального образования в Германии в первой половине XX века. Не имея в начале прошлого столетия единой теории музыкального воспитания, немецкие учителя большое коли-

чество времени отводили хоровому пению. Эта устаревшая методика постепенно перестала удовлетворять ведущих деятелей музыкальной культуры и создала предпосылки для появления новых веяний в сфере музыкального образования. Основной целью педагогических экспериментов являлось воспитание

личности, пробуждение ее творческого потенциала.

В 1907 году немецкий историк и дирижер Герман Кречмар стремился осуществить реформу школьного пения, которая заключалась в чтении с листа и расширении музыкально-теоретических знаний учащихся. Однако его начинания прервала Первая мировая война...

В послевоенное время в Германии появился новый талантливый реформатор, блестящий пианист, ученик Ферруччо Бузони — Лео Кестенберг. В центре его реформы — музыкальное воспитание в школе. В основе его идеи было изменение самого подхода к обучению, главным принципом которого стало творческое участие детей в музицировании. Основное внимание уделялось сочинению и импровизации. В обучении музыке использовалось также танцевально-ритмическое воспитание по методу Э. Жак-Далькроза, который стремился установить внутреннюю связь между психической и физической основой человека и тем самым внести элемент художественности в уже существующие гимнастические системы. Для достижения этих целей Далькроз предлагал использовать музыку, в которой все оттенки звукового процесса точно определены во времени.

В связи с реформой со всей остротой встал вопрос о музыкальном воспитателе, который должен был иметь соответствующую профессиональную подготовку. Требования, предъявляемые к учителям музыки, были очень высоки, и лишь немногие педагоги могли соответствовать им. Новый воспитатель должен был обладать всесторонним кругозором не только в области музыкальной культуры, но и в сфере смежных гуманитарных знаний. Кроме того, он должен был инициативно и творчески решать вопросы методики преподавания.

Реформаторы музыкального образования с самого зарождения идеи реформы вели трудную борьбу за ее признание. Противниками реформы стали консервативные музыкальные деятели, которые критиковали ее сторонников за слишком высокие требования к учителям.

Экономические трудности Германии в 1930–1932 годах практически остановили музыкальную реформу Лео Кестенберга. Но,

несмотря на такого рода сложности, его идеи продолжали жить в ведущих умах и творческих начинаниях прогрессивных педагогов-музыкантов, которые осуществляли реформу музыкального воспитания в своей педагогической работе.

На фоне различных идей музыкального воспитания в Германии в начале XX века особенно выделяется просветительская работа влиятельного деятеля музыкальной культуры того времени, талантливого композитора и педагога Карла Орфа.

Еще в начале 20-х годов Орф стал обдумывать свою педагогическую концепцию, ощущая ее как новое открытие, отвечающее потребностям времени. Основная идея его системы заключалась в воспитании творческой личности, а не только в музыкальном образовании как таковом. Орф говорил: *«Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок — музыкантом или врачом, ученым или рабочим, задача педагогов — воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление...»* [1, с. 28]. Таким образом, немецкий педагог считал, что воспитание творческих способностей ученика в одной сфере обязательно проявится и в другой. Даже если ребенок и не станет музыкантом, творческая инициатива, заложенная на музыкальных занятиях в детстве, отразится на всем том, чем он будет заниматься в дальнейшем.

Центральным понятием педагогической концепции Орфа стала «элементарная музыка». Он писал, что *«элементарный»*, по латыни *«elementarius»*, означает *«относящийся к элементам, к основным веществам, первоизданный, изначальный»*... *«Элементарная музыка» — это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушатель, а как ее участник»* [2, с. 57–58].

Практическим пособием по «элементарной музыке» Орфа является пятитомная антология «Шульверк. Музыка для детей» (1950–1954). Здесь собраны песни, речевые декламации, ритмомелодические упражнения и инструментальные пьесы, в основе которых лежит фольклор европейских народов. Пьесы нельзя рассматривать как художественные произведения, которые предназначены для концертного исполнения, это модели для музицирования и освоения стиля «элементарной импровизации» в процессе классной работы.

Стремительное распространение педагогической системы немецкого композитора сделало необходимым создание центра, координирующего работу его многочисленных последователей. Так был основан Институт Орфа в Зальцбурге. Уже в первое десятилетие его деятельности (1961–1971) в Институте учились студенты из 42 стран мира. Орф вспоминал: *«После окончания пяти томов “Музыки для детей”, выпуска двух документальных пластинок и фильма я думал, что мою педагогическую работу можно считать завершенной. Однако все более широкое распространение “Шульверка”, редактирование новых изданий и использование “Шульверка” в новых областях, как, например, в медицине, — все это приводило к непрекращающейся и непредусмотренной работе. Множество запросов, главным образом из-за границы, о том, где именно проводится подготовка учителей для работы по “Шульверку”, а также печальный опыт дилетантского и неправильного истолкования “Шульверка” убедили меня в необходимости создания специального центра для подготовки учителей. Ошибочная интерпретация и использование плохих инструментов грозили кое-где исказить самый смысл “Шульверка”. Все это потребовало от меня личного вмешательства... Итак, был открыт специальный институт, Институт Орфа, предназначенный исключительно для работы по “Шульверку” и дальнейшего его совершенствования. Институт стал местом встреч для всех интересующихся “Шульверком”, для обучающихся и обучающихся, приезжающих из раз-*

ных городов страны и из-за границы. Но прежде всего институт стал центром для подготовки педагогических сил, который был так нужен» [2, с. 60–61].

Концепция Орфа тесно связана с историко-культурной ситуацией в Германии тех лет, деятельностью крупнейшего представителя немецкой музыкальной культуры Лео Кестенберга, который содействовал Орфу в его начинаниях.

К. Орф говорил, что от Лео Кестенберга ведет прямой путь к Институту Орфа в Зальцбурге, ставшему частью «Моцартеума» — высшей школы музыки и театрального мастерства. Именно Кестенберг поддержал широкий школьный эксперимент на материале первого издания «Шульверка» К. Орфа в 1930–1932 годах и предложил подготовить необходимое количество учителей. Зная о педагогическом опыте К. Орфа в Гунтершуле, он предложил издать первые тетради «Шульверка» и использовать их на уроках музыки в общеобразовательной школе.

Литература

1. Баренбойм Л. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. М.: Советский композитор, 1978. 367 с.
2. Орф К. «Шульверк». Итоги и задачи // Баренбойм Л. Элементарное музыкальное воспитание по Карлу Орфу. М., 1978. С. 51–64.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Темников М. В., 2013

МУЗЫКА ХАНСА ЦИММЕРА В ГОЛЛИВУДСКОМ КИНО

Творчество Ханса Циммера занимает видное место в современной киномузыке Голливуда. Его работы отмечены многочисленными наградами и представляют интерес для изучения с точки зрения оригинальности подхода к созданию киномузыки. Данная статья знакомит с творчеством композитора, рассматривая некоторые особенности его творческой биографии и стиля.

Ключевые слова: Ханс Циммер, киномузыка, массовая культура, вальс, тембр, этническая музыка, композитор

В настоящее время киномузыка вызывает к себе все больший интерес как со стороны зрителей, так и со стороны исследователей. Свидетельством этого являются такие события, как серия ежегодных фестивалей киномузыки в Кракове, фестивали музыки кино в Сочи и Тенерифе в 2010 году, международная научная конференция «Закадровое искусство: история и теория киномузыки» (Москва, 2012), не говоря уже о многочисленных ежегодных кинофестивалях, кинопремиях, отмечающих лучшие достижения в киномузыке, и существовании Международной академии саундтреков (г. Гент, Бельгия). Наряду с этим огромный массив интернет-ресурсов посвящен киномузыке: это и специализированные страницы, и всевозможные форумы, «фан-сайты», официальные страницы кинокомпозиторов, социальные сети и т. д. В данной статье мы обратимся к творчеству Ханса Циммера — одного из самых востребованных кинокомпозиторов так называемого «коммерческого» кинематографа США.

Безусловно, такая категория кинематографа характеризуется чертами массового искусства: отсутствием или упрощенностью философских концепций и психологической глубины, наличием штампов. С другой стороны, нельзя однозначно отнести голливудский кинематограф к этой категории, отказав ему в художественной ценности и ставя клеймо второсортного искусства. Дело в том, что с самого начала существования киномузыки (1930–1940) ее создатели в своем творчестве ориентировались на высоко профессиональные тра-

диции академической музыки. Многие из них придерживались стилистики неоромантизма, что соответствовало их эпохе и способности зрителя к восприятию такой музыки (это относится и к сегодняшнему дню). То есть они ориентировались на традиции Брамса, Чайковского, Вагнера, Малера и т. д., создавая тем самым «буфер между массовым и элитарным искусством» (Т. К. Егорова). Примером может служить музыка Дмитрия Тёмкина к фильмам Фрэнка Капры. Таким образом, в американской киноиндустрии при всем внимании к кассовым сборам и успеху в прокате прослеживается стремление создать фильмы, не лишённые близости к образцам высокого искусства, в чем можно увидеть и просветительское начало.

Цель данной статьи — привлечь внимание к личности известного американского кинокомпозитора Ханса Циммера, рассмотрев некоторые особенности его творческой биографии и стиля.

Особенностью культуры США с присущими ей открытостью и демократизмом является то, что она во многом формируется выходцами из других стран и содержит в себе элементы различных национальных культур и традиций, представляя собой некий интернациональный сплав. Ханс Циммер в этом плане не является исключением. Он родился в 1957 г. в Германии, во Франкфурте-на-Майне, где провел детские годы и брал первые уроки игры на фортепиано. Затем последовал переезд в Лондон, сотрудничество с поп-группой The Buggles и кинокомпозитором Стенли

Майерсом. Поворотным моментом в его карьере является приглашение американского кинорежиссера Барри Левинсона, работавшего в 1988 г. над созданием фильма «Человек дождя». За музыку к этому фильму Циммер впервые был номинирован на премию «Оскар» американской Академии кинематографических искусств и наук за лучший оригинальный саундтрек. С этого времени он остается в Лос-Анджелесе, где совместно с продюсером Джеем Рифкиным основывает компанию по производству музыки к фильмам Media Ventures, в настоящее время именуемую Remote Control Productions. После серии успешных работ Циммер удостоивается премии «Оскар» за музыку к анимационному фильму «Король Лев». Сотрудничество с такими известными кинорежиссерами, как Терренс Малик, Ридли Скотт, Гор Вербински, Гай Ричи, Кристофер Нолан и Рон Ховард, принесло композитору около 50 наград и 70 номинаций, в числе которых, помимо «Оскара», «Золотой глобус», «Грэмми», «Сатурн», премия Британской академии кино и телевизионных искусств BAFTA и многие другие. Вместе с Циммером в его студии работают и другие композиторы: Гарри Грегсон-Уильямс, Стив Яблонски, Марк Манчина, Джон Пауэлл и многие другие. Во многом своей композиторской карьерой они обязаны именно Циммеру. В чем же причина успешной деятельности голливудского кинокомпозитора, столь популярного в современном мире кино?

Одной из примечательных особенностей подхода Ханса Циммера к сочинению музыки к кино является психологическая точность передачи эмоционального состояния. В своем интервью композитор говорит о том, как в ходе длительного общения с режиссером и съемочной группой, пребывания на съемочной площадке у него создается определенный психологический настрой, круг образов, в результате чего рождаются и музыкальные темы. Обратимся к его первой американской работе — фильму «Человек дождя». Этот фильм демонстрирует способность Циммера к точной передаче в музыке закадрового содержания. Он характеризует мир главного героя, обладающего феноменальными математическими способностями, но страдающего аутизмом, с помощью причудливых экзотических ритмов и тембров, напоминающих звучание этнических духовых инструментов. С гармо-

нической и мелодической точки зрения тема проста и непритязательна, как и поведение главного героя: она звучит в натуральном миноре с опорой на основные звуки тональности с обилием «чистых» интервалов, квинт и октав, словно четкое математическое построение. Таким образом, композитор создает музыкальный контрапункт к картинке на экране, где мы видим городскую повседневность, и дает понять, насколько далек от окружающего мира главный герой. «Персонаж Дастина Хоффмана (Рэймонд) фактически не знает, где он, он не от мира сего. Он мог бы быть с Марса. Так почему бы не сочинить собственно world music¹ несуществующего мира?» [2] — говорит композитор в одном из интервью.

Другой пример оригинального с психологической точки зрения музыкального решения мы находим в фильме Ридли Скотта «Гладиатор» (2000). Здесь для изображения величественного и помпезного Рима Циммер прибегает уже к вагнеровскому стилю с масштабным звучанием большого симфонического оркестра. Весьма интересна его музыкальная трактовка сцены битвы римских легионов с германцами. Сам композитор описывает это следующим образом. В результате долгих бесед с режиссером, знакомством с римской архитектурой и литературой он «представил, насколько строгим, цивилизованным и величественным был Рим... и вдруг вся эта цивилизованность и благородство показались мне воздвигнутыми на крови и жестокости трудами рабов» [3]. И в итоге в основу этого боевого эпизода композитор решил положить вальс как носитель высокой культуры и просвещения, сделав его при этом «кровавым, варварским и бесчеловечным». Музыка этого эпизода полна характерных для батальных сцен приемов: напряженное звучание струнной группы, фанфарные возгласы медных инструментов, острый синкопированный ритм и акценты на сильные доли. По существу, от вальса мы слышим только неотвратимую трехдольность музыкального размера, но именно эта ритмическая формула придает музыке ощущение стремительности, что умножает эффект напряженного действия, которое мы видим на экране. Обращение к вальсу в этом случае является, скорее, психологической установкой композитора, которая помогает ему воплотить в музыке необходимое состояние. Позже в интервью он говорил, что «при

работе над таким фильмом, как «Гладиатор», нет смысла избегать риска и безрассудства» [3]. Однако, как оказалось, этот интуитивный выбор был неслучайным, хотя и внезапным, на первый взгляд. Известный отечественный ученый Ю. М. Лотман дал следующую характеристику этому танцевальному жанру: «...Вальс противопоставляется классическим танцам как романтический; страстный, безумный, опасный и близкий к природе, он противостоит этикетным танцам старого времени» [1, с. 95].

Следует сказать о внимании Ханса Циммера к тембрам и поиску характерных звучаний. Такая потребность возникает часто в связи с поиском музыкальной характеристики исторических или этнических сюжетов. В этом отношении вышеописанный фильм «Гладиатор» не менее интересен. Для точной характеристики событий, происходивших около 2000 лет назад, и воссоздания атмосферы той эпохи Циммер использовал инструмент с 2000-летней историей: это армянский дудук. Для этого он пригласил в свою студию известного мирового исполнителя на дудуке Дживана Гаспаряна.

Еще один выдающийся исполнитель, задействованный в создании музыки к «Гладиатору», — австралийская певица Лиза Джеррард, участник группы Dead Can Dance, стиль которой преимущественно близок к содержанию понятия world music. Циммер отмечает эмоциональную силу и глубину звучания ее голоса наравне с большой музыкальной чуткостью и артистизмом. Эти качества послужили поводом также и к совместной композиции, в итоге в финальных титрах фильма заявлено имя не только Циммера, но и Джеррард в качестве композитора. В дальнейшем ее голос записывался при создании Циммером музыки к таким фильмам, как «Миссия невыполнима-2», «Черный ястреб», «Слезы солнца». В еще одной исторической киноленте «Последний самурай» мы слышим японскую флейту шакухачи. Использование Циммером этнических тембров призвано не просто внести национальный или экзотический колорит, а подчеркнуть важность, зачастую сакральность данного момента. Например, сцены воспоми-

нания о доме и гибели главного героя в фильме «Гладиатор». Также прием сопоставления этнических тембров с классическим звучанием симфонического оркестра или электронными тембрами используется композитором для показа личностного и внеличностного начал («Гладиатор») или столкновения культур («Черный ястреб», «Последний самурай»).

В киноиндустрии композитор является далеко не единственным человеком, ответственным за создание музыки. Помимо него существует целый штат сотрудников: звуко-режиссеры, аранжировщики, саунд-дизайнеры, музыкальные редакторы, ассистенты. Кроме этого, композитор поставлен в жесткие стилистические и временные рамки. Тем не менее, его роль очень велика, ведь именно он создает не просто музыкальную тему, а ту смысловую музыкальную основу, которая впоследствии составит звуковую, и по большей части, эмоциональную сторону фильма. В этом отношении Ханс Циммер является интересным автором, работающим с подлинным композиторским вдохновением, находящим индивидуальный подход к каждому фильму и проникающим в самую суть режиссерского замысла.

Примечания

¹ Термин world music применяется для обозначения музыки народов мира, другим словом, этническая музыка.

Литература

1. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). 2-е изд., доп. СПб.: Искусство-СПб., 1999. 415 с.
2. *Ханс Циммер.* «Человек дождя» [Электронный ресурс] // КиноМузыка online. — Электронный журнал. URL: <http://filmmusicmag.ru/index.php/2012/07/19/0551> (дата обращения: 03.03.2013).
3. *Hans Zimmer* — making of GLADIATOR Soundtrack [Electronic resource]. URL: <http://youtu.be/mg824E6K7nI> (access date: 03.03.2013).

© *ВАСИЛЬЕВА Н. В.*, 2013

НЕСКОЛЬКО ФИЛЬМОВ О ГАЛИНЕ УСТВОЛЬСКОЙ: НОВЫЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КОМПОЗИТОРА

Галина Уствольская — один из самых необычных авторов XX века, бескомпромиссно шедший своим путем вопреки сопротивлению общественного и музыкального окружения и добившейся мирового признания лишь в конце жизни. Речь в статье идет не только и не столько о фильмах, сколько об исполнении и исполнителях, об отношении композитора к ним и к своей музыке.

Ключевые слова: Уствольская, Вторая симфония, скрипичная соната, фильм, «Возглас во Вселенную»

Несколько фильмов об Уствольской — это своего рода сюжетная канва данной статьи. Речь здесь пойдет не только и не столько о фильмах, сколько об исполнении и исполнителях, об отношении композитора к ним и к своей музыке. Поэтому фильмы освещаются с разной мерой подробности, а также без соблюдения хронологического порядка появления их на свет.

Большинство картин были сделаны голландцами (VPRO, Нидерланды): это биографический фильм «Галина Уствольская», «Пятая соната» и «Скрипичная соната», «Возглас во Вселенную» и «Вторая симфония» и другие¹. «Галина Уствольская. Музыка подсознания»² — первый и пока единственный фильм, сделанный в России. Фильм содержит развернутые интервью самой Галины Уствольской. Наверное, в плане монографическом это пока наиболее полный материал в ряду картин о композиторе.

Первый фильм «Toonmeesters #5. Galina Oestvolskaja»³ был снят голландским режиссером Шерри Дёйнсом (Cherry Duyns) в 1994 году. Галина Ивановна его не одобрила: процесс съемок с ней не был согласован, авторы сделали все на свое усмотрение, и в результате фильм содержал несколько задевших ее интервью.

Надо признать: та работа голландских кинематографистов была первой ласточкой, прорывом стены молчания, что окружала композитора.

Фильм режиссера Йозе Фоорманс «Возглас во Вселенную»⁴ получился немногословным и очень выразительным. Основная сюжетная канва — подготовка исполнения Второй симфонии. Открывает фильм беседа с Уствольской в Павловске. Позже в фильме она поясняет: «Мы на том месте, где я сочи-

няла Вторую симфонию. Здесь я бывала много раз и очень полюбила это место».

Симфония имела несчастливую судьбу. Уствольская рассказывает в фильме: «Мою музыку очень трудно понимать. И ее очень трудно сыграть. Например, Вторую симфонию. Даже японцы пробовали ее сыграть, получилось очень плохо». И тут же Галина Ивановна высказывает надежду, что голландский музыкант Райнберт де Леу (Reinbert de Leeuw) исполнит это сочинение, и добавляет: «Это будет большое для меня счастье». Сказанные ею слова развенчивают миф о том, что она якобы запрещала играть свои сочинения. Напротив, Уствольская надеялась, что когда-нибудь они будут исполнены так, как слышит их автор. В талант Райнберта де Леу она верила. И не ошиблась.

Уствольская воспринимала Вторую симфонию как свое центральное сочинение. Когда Йозе Фоорманс спросила, по-прежнему ли актуальна для автора эта симфония и насколько она важна, Галина Ивановна ответила: «Очень важна. Туда вложено много сил моих, души, всего, что у меня есть вообще...»

Р. де Леу попросил Уствольскую саму подыскать солиста для Второй симфонии⁵. До этого, на премьере 8 апреля 1991 года в Малом зале Ленинградской филармонии, с ансамблем под управлением Владимира Альтшулера выступил артист БДТ Олег Попков, которого предложил пригласить пианист Олег Малов. Потом уже сама Галина Ивановна пригласила Попкова для исполнения Второй симфонии в Амстердаме (оркестром Концертгебау дирижировал Валерий Гергиев).

Позже в качестве солистов во Второй симфонии выступали также Рубен Лисициан в Берне (дирижер Р. де Леу, 1998) и Сергей Лейферкус (дирижер М. Ростропович, 1996).

Их интерпретации нельзя назвать особенно удачными, оба певца не во всем подошли для исполнения этой партии. Насколько Лейферкус был органичен в Пятой симфонии, настолько его мягкий тембр оказался неуместным во Второй. Поэтому, когда было принято решение о записи сочинения, по просьбе Уствольской ее муж стал искать солиста в театрах и случайно в холле одного из них увидел фотографию Дмитрия Лагачёва — в образе неандертальца, с всклокоченными волосами, горящим взглядом. У певца оказался подходящий голос — глубокий, выразительный. В фильме мы видим, как Уствольская у себя дома репетирует с Лагачевым (артист с юмором рассказывает, что, когда эта глубоко пожилая маленькая женщина вдруг резко сказала «аааааыы», он испуганно вздрогнул).

Включены в картину и оркестровые репетиции. В этой интерпретации симфонии Де Леу выступает одновременно как пианист и как дирижер. Правда, Уствольской именно этот момент показался спорным: она замечает, что лучше было поручить исполнение двум разным музыкантам, слишком сложна фортепианная партия. На вопрос Фоорманс, какую роль играет фортепиано в симфонии, Уствольская отвечает: «Важную роль. Солиста можно посадить». Этими словами автор подчеркивает принципиальную важность фортепианной партии в сочинении, и сложность задачи, которую взял на себя Р. де Леу.

В фильме «Возглас во Вселенную» Уствольская весьма охотно обсуждает свою музыку — будь то в беседах с режиссером или в процессе репетиций симфонии. То ли Фоорманс сумела ее разговорить, то ли ее вдохновила долгожданная премьера своего главного сочинения с участием Райнберта де Леу, чьи интерпретации ряда своих сочинений она признала эталонными. Так или иначе, факт остается фактом: угрюмый образ автора, принципиально не желающего ни с кем беседовать о своем творчестве, исчезает как фантом. Оказывается, никакой позы в ее молчании не было, просто не находились люди, которые сумели вызвать ее доверие. И пусть речь Уствольской довольно сдержанна и лаконична, но каждое ее слово, безусловно, очень ценно.

Из письма Виктору Суслину от 17 мая 1988 года: «Говорить о своей музыке очень трудно. Я искренне хотела бы Вам помочь, но,

видимо, способность к творчеству и способность писать о творчестве могут не совпадать; кстати, существует мнение, что одно даже исключает другое» (цит. по: [1, с. 152]).

Де Леу, гениальный музыкант, видимо, благодаря тонкому художественному чутью, понял и прочувствовал произведения Уствольской очень хорошо. Например, во Второй симфонии он по своей инициативе сделал паузу, интуитивно поняв ее необходимость, а после приезда автора выяснилось, что пауза действительно должна быть в этом месте: в нотах опечатка.

Для Уствольской исполнение симфонии под управлением де Леу стало очень важным: написанное в 1979 году сочинение спустя десятилетия нашло своего настоящего интерпретатора.

Из картин об Уствольской пять специально посвящены ее отдельным сочинениям: Пятой фортепианной сонате⁶, «Соната для скрипки и фортепиано» (2004), «Симфония № 2» (2005), «Поэма № 1 и Концерту для фортепиано» (2010), «Трио» (2011). Все фильмы созданы в Голландии.

Прямым продолжением картины «Возглас во Вселенную» стал фильм «Вторая симфония»⁷. Если первая картина показала размышления автора и ход репетиций, то эта — само исполнение симфонии. Причем оно дополнено элементами театрализации: например, в финале после слабых, угасающих звучаний флейты исполнительница опять подносит инструмент к губам..., но звука уже нет...

Важную роль играет свет. Темная сцена освещена отдельными секциями: сначала в круге прожектора только фортепиано и ударные, потом одна за другой выступают остальные группы музыкантов. Постепенно все опять скрывается, последние звуки рояля доносятся уже из тьмы.

Рассадкой исполнителей занимался сам де Леу. Но когда в самом конце фильма, как фон для титров, снова показана сцена с очерченными на ней и освещенными секциями, где располагались музыканты, эта схема очень напоминает чертежи, которые Уствольская предпосылала некоторым своим сочинениям (например, симфониям № 3 и № 4).

Солист одет во все черное, жесты его скупы. Во время восклицания «Господи!» он воздевает руки к небу — это пожелание композитора: в фильме «Возглас во Вселенную»

есть момент, когда Уствольская объясняет Д. Лагачёву, каков должен быть внешний вид и жестикуляция⁸.

Все это добавляет в интерпретацию элементы ритуала, конечно, не религиозного в традиционном понимании (Вторая симфония далека от традиционных литургических сочинений). Но все же возникает ощущение некоего магического и таинственного действия. И сама Уствольская говорит в фильме, что в этом сочинении «нет религиозности, а духовности — полно».

Симфония называется «Истинная, Вечная Благодать», но начинается она отнюдь не благостно — напротив, апокалиптически-угрожающим звучанием. Возникает впечатление мрачного шествия, страшного наваждения. «Оживший кошмар, дремавший в уголках подсознания» — эти слова, сказанные одним из критиков о подобных образах музыки Уствольской, более всего применимы ко Второй симфонии. Такого же плана образы господствуют во Второй композиции и Третьей симфонии автора.

Начальный раздел Второй симфонии практически бессловесен, только шесть раз раздаётся полужверинный крик: «Аы, аы-аы-ы! Господи!» В этом первобытном тоскливом крике — духовная немота, отчаянная невозможность высказаться⁹. И абсолютное, и полное одиночество человека. Единственное, что он может, — устремиться к Богу. На вопрос Фoorманс, что означает этот голос, Уствольская отвечает: «Это одинокий голос... ему некуда деться, он падает с каждым шагом и просит у Бога помощи. Это самое главное в симфонии»¹⁰.

В следующем разделе появляется религиозное слово, происходит поочередное утверждение «трех вечных истин»: «Истинная и Благая Вечность», «Вечная и Благая Истина», «Истинная Вечная Благодать». Музыка становится молитвенно-сосредоточенной. Отчасти это побуждает провести параллель с Первой композицией, где доказательство духовной идеи также достигается методом «от противоположного».

Завершение симфонии трагично: последний, третий ее раздел мрачен. Возвращаются темы первого раздела, хотя и в приглушенном, редуцированном виде; они дополняются новой остро-пунктирной хроматически ползущей интонацией. Последнее (седьмое)

тоскливое «Аы, аы-аы-ы! Господи!» и угасающая звучность флейты пикколо и фортепиано словно тонут во тьме. Молитва не принесла успокоения и просветления, мрак и одиночество беспросветны.

Подобно «Симфонии № 2», фильм «Соната для скрипки и фортепиано»¹¹ не имеет сюжета как такового; его содержание — исполнение сонаты, сопровождаемое видеорядом: на заднем плане виден дом, окно квартиры, в которой художник пишет портрет. Это окно бывшей квартиры Уствольских в Фонарном переулке Санкт-Петербурга, где когда-то она жила с матерью и сестрой, а художник — тот человек, который после них поселился в квартире. Сонату играют Райнберт де Леу (фортепиано) и Вера Бетс (скрипка) — идеальный состав, по оценке самого композитора.

Исполнительская судьба Скрипичной сонаты сложилась более счастливо, чем у многих других произведений Уствольской. По крайней мере в том смысле, что первое исполнение состоялось «всего» спустя девять лет после написания — в Ленинграде в 1961 году, в интерпретации Михаила Ваймана (скрипка) и Марии Карандашовой (фортепиано). Но тогда эта музыка оказалась настолько новой и непривычной по звучанию, что повергла публику в шок.

И все же именно благодаря Скрипичной сонате имя композитора стало известно за рубежом: она прозвучала на фестивале «Варшавская осень». Причем саму Уствольскую не только туда не пригласили, но даже не поставили в известность, что ее сочинение будет исполняться. Когда поляки спросили, почему Уствольская не приехала, советские чиновники ответили, что она больна. Не было ее и на следующих подобных фестивалях. И только «Варшавская осень» 2001 года была уже целиком посвящена ее творчеству.

Из более поздних интерпретаций Скрипичной сонаты Галина Ивановна очень высоко ценила дуэт Алексея Любимова (фортепиано) с Александром Тростянским (скрипка). Обращались к этому сочинению и музыканты из Карлсруэ — Ольга и Иосиф Рисины. Кстати, Ольга является также и талантливой художницей, ее рукой сделаны несколько рисунков-портретов Галины Уствольской.

После концерта в Малом зале Ленинградской филармонии, где в рамках фестиваля «Ленинградская музыкальная весна» Рисины

исполнили Скрипичный дуэт и Сонату Уствольской, Галина Ивановна писала им 13 августа 1999 года: «Я впервые услышала мой дуэт, так же как и сонату. Ваше исполнение невозможно сравнивать с тем, как они исполнялись до этого. Вы играете Вершинно. Особенно поражает, что вы достигли этого совершенно самостоятельно, без моего участия»¹².

Архивная запись исполнения Скрипичной сонаты Рисиными на фестивале существует, и по качеству исполнения оно уступает дуэту де Леу-Бетс. Вероятно, Уствольская была очень благодарна музыкантам за само обращение к ее сочинению, которое так мало играли. И все-таки позже, когда она услышала исполнение де Леу и Бетс, именно оно стало для нее эталонным. Сама Галина Ивановна неоднократно говорила об этом в кругу близких. В брошюре Гейдельбергского фестиваля 1992 года процитировано письмо Уствольской, адресованное госпоже Розвите Шпербер:

«Большое спасибо за приглашение на Гейдельбергский фестиваль. <...> Меня очень радует, что это письмо дало мне возможность еще раз поблагодарить за Ваше удивительное исполнение моей симфонии «Молитва». <...> Кроме того, я очень рада, что Вы пригласили Ольгу и Йозефа Рисиных, которых я лично знаю и артистическому дарованию которых придаю очень большое значение»¹³.

А под этими словами Уствольская написала в экземпляре брошюры:

«Время идет, и я имею совсем иное мнение. Herr Reinbert de Leeuw! (Vera Betz)»¹⁴.

Действительно, в руках де Леу и Бетц Скрипичная соната полностью раскрывает всю свою гениальную сущность. Несмотря на всю свою кажущуюся простоту стиля (в сравнении с более поздними сочинениями — дуэтами, Композициями, Второй и Третьей симфониями), сочинение это загадочное в своей непостижимой глубине и, может быть, до конца еще не понятое и сегодня. «Я теперь постиг, что значит железный занавес», — сказал об этой музыке И. Ф. Стравинский (цит. по: [2, с. 69]).

Фильм «Пятая соната» (режиссер Шерри Дэйнс, 1994) — не просто фильм-исполнение, где Р. де Леу играет фортепианную сонату Уствольской, в него включен и «обучающий» элемент: де Леу говорит об исполнительских и даже чисто технических нюансах. Это очень

ценно. Хотя к фортепианной музыке Уствольской обращались разные музыканты, лишь единицы из них самостоятельно смогли постичь, как нужно ее играть. Но, разумеется, фильм адресован не только пианистам, но и всем, кто интересуется творчеством композитора.

Долгое время фортепианные сонаты Уствольской не издавались и не игрались. Например, Вторая соната, написанная в 1949 году, впервые была исполнена 26 января 1967-го, а издана и вовсе лишь в 1989-м; Третья соната, написанная в 1952-м, впервые была сыграна 16 февраля 1972 года; Четвертая написана в 1957-м, исполнена в 1973-м. Причина столь непростой судьбы кроется в новизне музыкального языка, в сложности постижения содержания музыки Уствольской, в технической сложности ее фортепианных сочинений. Они предполагают совершенно иную манеру звукоизвлечения (де Леу в фильме «Пятая соната» демонстрирует, как он берет кластеры и что при этом происходит с рукой).

Последние две сонаты Уствольской производят впечатление ритуала именно благодаря своей гипнотизирующей статичности (несмотря на острейший накал экспрессии), иступленно-остинатному повторению одного и того же звука или кластера. Оставаясь в рамках «чистой» музыки, Уствольская ищет нечто уже «вне» искусства и «над» ним, нечто способное вместить и донести до слушателя переживаемое автором экстатическое состояние — состояние молитвенного иступления, мучительного в своем эмоциональном пределе.

Сначала сочинения Уствольской почти не были известны, да и сама она их почти никому не показывала. Если же их играли, то так, что это не устраивало автора. Действительно талантливые исполнения были редкостью. Но постепенно, особенно в 90-х годах, картина стала меняться: музыка Уствольской стала звучать, появились такие интерпретации, которые полностью отвечали ее требованиям. О ней и о ее творчестве стали писать статьи и книги. И вот, наконец, практически в самом конце пути, она сама заговорила о своей музыке — не только в радиointerview, но и в фильмах. По этой причине картины об Уствольской заслуживают отдельного разговора.

Примечания

¹ Полный список фильмов размещен на сайте http://www.ustvolskaya.org/films_books.php

² Автор Зоя Беляева, «Царская ложа», ТВ «Культура», Россия (2004). А так же «Галина Уствольская. Музыка подсознания» другая версия, автор: Зоя Беляева, телеканал «Культура», Россия (2009).

³ «Галина Уствольская» (серия «Toonmeesters», № 5).

⁴ «Возглас во Вселенную» (“Schreeuw in het heelal”), режиссер Joseé Voogmans, VPRO Голландия, 2005.

⁵ Вторая симфония «Истинная и Вечная благодать» написана для солиста-чтеца и оркестра (1979).

⁶ “Galina Oestvolskaja”. Райнберт де Леу исполняет Пятую Сонату, Санкт-Петербург, Капелла им. Глинки, 1994 г. Режиссер Cherry Duyns, VPRO Голландия (1994).

⁷ «Симфония № 2» дирижер де Леу, режиссер Odette Toeset, VPRO Голландия (2005).

⁸ Подобного же рода указание сделано компо-

зитором и в предисловии к Четвертой симфонии: «Солист *santo contralto* — женщина. Платье черное, до пола, шея закрыта, руки закрыты, без украшений. Без микрофона».

⁹ Кстати, Г. Контрактус, к чьему тексту здесь обращается Уствольская, будучи парализованным, не был способен говорить.

¹⁰ Цит. из фильма «Возглас во Вселенную».

¹¹ Режиссер Одетте Тусет (Odette Toeset), VPRO Голландия (2004).

¹² Цитируется по копии, хранящейся в домашнем архиве Г. И. Уствольской.

¹³ Перевод с немецкого — автора статьи.

¹⁴ Цитируется по копии, хранящейся в домашнем архиве Г. И. Уствольской.

Литература

1. Суслин В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. М., 1996. Т. 2.

2. Гладкова О. Галина Уствольская: музыка как наваждение. СПб., 1999. 168 с.

© Магон С. А., 2013

ФЛАМЕНКО В КИНО

Известно, что современное кино обладает собственным звуковым пространством. Музыка, звучащая в кадре, способна привнести в действие дополнительные смыслы. И фламенко, представляющее собой синтез музыки, танца и поэзии и обладающее собственной мощной семантической базой, не является исключением.

Ключевые слова: фламенко, кино, драматургия, жанр, видеоряд, канте

Пройдут годы, прежде чем о фламенко забудут как о дорогостоящем бренде и искусство андалусских цыган примкнет к уже созданной коллекции субкультур, превратится в «черно-красную» незаметность, обыденность.

Пока этого не произошло, оно — полунамеком или в открытую — снует по журнальным обложкам и витринам супермаркетов, проникает в популярную музыку и в газетные заголовки. И, конечно же, на большие экраны. Последним, заметим, в XX—XXI вв. принадлежит достаточно большая роль в формировании культурного «образа» того или иного этноса в сознании зрителя.

На сегодняшний день отснято много фильмов — игровых и неигровых — где фламенко является главным действующим лицом и актером массовки. Только в 2011 году в кинопрокате появилось три крупных картины — «Фламенко. Фламенко» К. Сауры, «Кот в сапогах» Криса Миллера, «Кожа, в которой я живу» П. Альмодовара. Если учесть контингент зрителей и размах проектов, можно сказать, что для одного года — это много!

Можно назвать имена по крайней мере трех режиссеров, которые продвигают искусство испанского юга на большие экраны.

Педро Альмодовар, снимающий худо-

жественное кино, инкрустированное сочными фламенковыми эпизодами. Среди них наиболее известны «Возвращение» (2006), ставшее визитной карточкой кантаоры Эстрельи Моренте, и «Цветок моей тайны» (1995) с музыкой Майлза Дэвиса...

Тони Гатлиф, сделавший цыган (будучи сам наполовину цыганом-*sale*) и их культуру чуть ли не главным объектом своего творчества. Среди наиболее известных его работ — “*Latcho drom*”¹ (1994), “*Vengo*” (2000), “*Gadjo Dilo*”² (1997), «Цыганская песнь» (1981)...

Карлос Саура, работающий в довольно оригинальном жанре — на стыке игрового и неигрового кино. С одной стороны, мы, безусловно, являемся свидетелями хореографического спектакля, с другой — с соизволения режиссера — проникаем на закрытую репетицию этого спектакля, заходим в гримерку, вглядываемся в закулисную суету и попутно берем интервью у актерской труппы. Все хореографические полотна режиссера построены по этому принципу: «Кармен» (1983), «Кровавая свадьба» (1981), «Иберия» (2005), «Любовь-колдунья» (1986), «Севильянас» (1991), «Саломея» (2003), «Фламенко» (1995 и 2011) и др.

Практически любое кино, напрямую или косвенно связанное с Испанией, адаптирует характерные семантические элементы фламенко к европейскому мировосприятию и превращает их в *звуковые ремарки*, функционально призванные комментировать происходящее.

Чаще всего мы воспринимаем эти ремарки как звуковую иллюстрацию в контексте культурных реалий той или иной географической местности, в свою очередь также являющейся фоном развертывания сюжетной коллизии. Хотя, по сути, это не более чем надводная часть айсберга — сопоставить индейцев *сиу* из «Похороните мое сердце в Вундед Ни» (2007, реж. Ив Симоно) со схематичной музыкальной темой региона Великих Равнин; найти в торжественно-заунывной волыночной мелодии еще одну черточку к портрету «типичного» шотландца в «Храбром сердце» (1995, реж., Мэл Гибсон). И, в сущности, нужно всего несколько резких, примитивно-естественных штрихов, чтобы создать образ испанца как «посыльного» определенной культуры.

Иногда это делается в *пародийном* плане. Например, в фильме «Беззаботная» (2008, реж. Майк Ли) на открытом уроке танца фламенко инструктор — темпераментная испанка, стройная, как высохшая сосновая иглолка, — в экспрессивной цыганской манере выкладывает совершенно незнакомым людям историю своей несчастной любви. И при этом остервенело бьет каблуком об пол, объясняя студентам свое видение сапатео³: «Это МОЕ место!»...

Или красноречивая сценка кошачьего танцевального поединка из мультфильма «Кот в сапогах», где выстукивание бешеных дробей сопровождается истошным «мявом», недвусмысленно намекающем на специфическую манеру канте⁴ фламенко. Такое «пародирование» не ставит целью осмеяние или «снижение». Скорее наоборот — это попытка заострить внимание зрителя на «отгалкивающих», непонятных на первый взгляд особенностях испанской культуры, обратив «недостатки» в «достоинства».

Иногда полезно взглянуть на цепочки соответствий видеоряда и музыкального сопровождения: здесь приоткрывается еще одна функция «кинематографического» фламенко, которую традиционно осмысливают по европейским стандартам. Это функция *жанровой семантики*. Помимо того, что фламенко представляет собой культуру андалусской Испании, а в постмодерне — комбинацию знаков, это еще и исторически упорядоченная система жанров, обладающих собственной смысловой нагрузкой. На данный момент их насчитывают около семидесяти, и все они сложились в определенное время и под влиянием определенных обстоятельств. Жанр заряжен энергией события, его породившего. Его историей.

Поэтому включение того или иного жанра фламенко в видеокартинку наполняет ее совершенно особой атмосферой. Например, **bulerias**. Или, что чаще — *solea por bulerias, seguirilla por bulerias*. Это своего рода «марка» всех испанских фильмов, в которых присутствуют мужчина и женщина — как два намагниченных мира, между которыми рано или поздно возникает состояние «битвы», поединка характеров. Эта битва — на грани смерти и эротизма — на какое-то время обнажает первобытную женскую и мужскую сущность (хотя, в отличие от того же танго, здесь нет характерного обольщения с последующим «по-

работением» одного мира другим). Недаром этот жанр, булериас — один из самых молодых — возник первоначально как стихийное движение к завершению, как векторное ускорение, финалом которого является уже неконтролируемый выброс энергии, так часто обыгрываемый в кино или хореографических спектаклях падением. В качестве примера можно привести «Sentires» из «Цыганской страсти» (1995) Хоакина Кортеса, ряд эпизодов из фильма «Миссия невыполнима-II» (2000, реж. Джон Ву), сцена ссоры Леонардо и его супруги из «Кровавой свадьбы» (1981, реж. Карлос Саура), *solea por buleria* Майлза Дэвиса из фильма «Цветок моей тайны» (1995, реж. Педро Альмодовар) и т. д.

Жанр **peteneras**. Один из самых загадочных на генеалогическом древе фламенко. Существует множество версий его происхождения и столько же цыганских предрассудков с ним связанных: «Петенера приносит несчастье!», «Петенера поет твою смерть!»... И все же история сохранила немало имен выдающихся исполнителей *lapeteneras*: Камарон де Ла Исла, Рафаэль Ромеро «Эл Галлино», Пастора Павон и др.

Petenera нередко заглядывает в кино, протягивая за собой тонкую нить *конечности бытия*, как мимолетное напоминание о смерти, поджидающей где-то неподалеку. Когда главный герой фильма «Предел контроля» (2009, реж. Джим Джармуш) забредает в андалусское кафе, его встречает *la petenera*, летра⁵ которой звучит примерно так:

Тому, кто думает, что он лучше других,
Стоит сходить на кладбище...
Там он поймет,
Что есть жизнь на самом деле —
Всего лишь горсть земли...⁶

Эта же тема прозвучит в исполнении Кармен Линарес под занавес фильма — после «уничтожения» героя Билла Мюррея.

La petenera становится лейттемой фильма «Кровавая свадьба», заявив о себе еще до выхода Антонио Гадеса и Кристины Ойос на сцену.

Как в этом, так и в другом примере этот жанр можно назвать *лейттемой Смерти*...

Martinete. Один из древнейших жанров фламенко, особо любимый Карлосом

Саурой. Его семантика, по одной из версий, ковалась в цыганских кузнях (отсюда специфическое музыкальное сопровождение: удары молота о наковальню без какой-либо инструментальной поддержки — или имитация этих ударов), по другой — в ритуальных танцах воинов перед началом битвы⁷.

Мартинете в кино — это, как правило, некая ловушка для экзистенциальных состояний, далеких от попыток вербально пересказать их суть. Возможно, наиболее полно его смысл раскрывается во «Фламенко» (1995) Карлоса Сауры — когда вслед за древним, как наскальная живопись, канте хондо оранжево-красные прожекторы вырезают на сцене силуэт Марио Майа, танцующего мартинете в полной тишине. Можно рассматривать этот пример как аллегорию, за которой — предельный, истощающий *накал страсти*, лебединая песнь Воина, знающего, что *эта* битва для него — последняя.

Таким образом, будь то «Цыганская страсть», «Цыганская песнь» или «Кровавая свадьба», мартинете в кино — это всегда *битва со смертью*. Битва, исход которой не предопределен.

Можно абстрагироваться от анализа жанров и попробовать взглянуть на фламенко как на большую целостную структуру в контексте кинодраматургии. Этот путь по-своему привлекателен, хоть мы и рискуем замкнуться в водовороте из трех исторически подготовленных и сотню раз проверенных смыслов: «Жизнь», «Смерть», «Любовь». Или «Любовь», «Жизнь», «Смерть»... Или в других комбинациях, в зависимости от фабулы. Фламенко как сквозная тема фильма и фламенко как эпизод.

В картине Тони Гатлифа «Венго» несколько раз «прокручивается» тема суфийского кружения⁸ и связанных с ним символов. Естественно, культура египетских (турецких, ливанских и др.) суфиев — это совершенно самобытное явление, которое вне фильма Гатлифа едва ли вызывает ассоциации с цыганами Андалусии. Так или иначе, режиссер объединяет представителей обеих культур под сводами храма в совместной «импровизационной» увертюре к «Венго» и возвращается к этому союзу всякий раз, когда ему требуется напомнить зрителю об одном из обстоятельств, на протяжении картины мотивирующих поступки главного героя, — смерти его един-

ственной дочери. В мире, где фламенко не является экзотикой, тема суфийского зикра⁹ — пусть и облаченная в цыганские одежды — становится рефреном, придающим всем «эпизодам» вневременной эзотерический смысл. Будь то суфийская флейта най¹⁰ в разгар фиесты или кружение белых приборов на белых-белых скатертях под звуки сигирий¹¹?

Мы перенимаем у Гатлифа склонность «перетолковывать», переосознавать привычные понятия в русле восточной философии и по следу режиссера уравниваем жизнь с брэнностью бытия и обреченностью на страдания, а смерть — со столь долгожданным освобождением.

Из собственных наблюдений: если в фильме присутствует *сквозная музыкальная тема* фламенко, всякое ее появление свидетельствует о присутствии Смерти. Эта тема как бы напоминает о том, «что жизнь на самом деле — всего лишь горсть земли».

Довольно часто в кинематографе фламенко представляет своеобразную сублимацию сильных эмоций. И эти эмоции, как правило, возникают на пике развития какой-то драматургической линии — связанной чаще всего с любовью (в какой бы форме она не выражалась). Например: фанданго — как зарождение любовной линии в фильме «Миссия невыполнима-II», солеа как апофеоз старой и зарождение новой любовной линии в фильме «Цветок моей тайны» или фаррука¹² Антонио Гадеса из «Кармен» — как «точка невозврата» во взаимоотношениях главных героев.

В подобных случаях тема фламенко почти всегда возникает спонтанно и одновременно, как вспышка, лишь иногда перенимая у смерти ее *сквозной* и непредсказуемый характер.

Итак, музыка фламенко в кино — довольно «многоуровневое» явление, которое способно быть проводником параллельно нескольких смыслов. На самом поверхностном уровне — это бытовые и «региональные» зарисовки; на уровне повыше — фламенко как некий семантический пласт в русле кинодраматургии. Но самый перспективный анализ

фламенко как киномузыки, по нашему мнению, заключен в отслеживании жанров андалусского искусства, раскрытии их семантики и попытке их осмысления.

Но любой из этих подходов способен поднять вопрос, ответ на который кроется в самой семантике фламенко — изначально связанной с темой первозданного крика и заряженной эмоцией пограничных, экзистенциальных состояний. Состояний, которые на стыке тысячелетий становятся чем-то вроде естественной человеческой потребности. *И если сейчас мы находимся на «стадии» крика, какая из форм спокойствия придет ей на смену завтра?*

Примечания

¹ «Цыганский поезд».

² «Чужак».

³ Техника дробей в танце фламенко.

⁴ То есть пение.

⁵ Куплет, несущий в танце функцию раздела.

⁶ Строки петенеры “El que setengo por grande”.

⁷ Версия, поведенная автору этих строк известной танцовщицей фламенко, преподавателем Алёной Шульгиной, на одном из мастер-классов в 2011 году.

⁸ Древняя практика молитвы в движении. В фильме намеки на нее достаточно четко прослеживаются в виде звуковых и визуальных символов.

⁹ Медитативная практика суфизма, заключающаяся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей прославление Бога.

¹⁰ Среднеазиатская поперечная флейта, звук которой в суфизме является символом одинокой души, разделенной с Аллахом и скитающей по земле в поисках дороги назад.

¹¹ Один из древнейших жанров фламенко, исток которого предположительно — плач по умершим.

¹² Один из жанров фламенко, предположительно галисийского происхождения.

© Птушко Л. А., 2013

ЗАДАЧИ И ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕДАКТИРОВАНИЯ В СМИ

Впервые рассматриваются функции, задачи и принципы музыкального редактирования в СМИ. Выявляется приоритет музыки, которая диктует выбор жанра, драматургию, стилистику аудио- и видеосредств музыкально-просветительских программ.

Ключевые слова: музыкальное редактирование в СМИ, семиотическая фактура, семиотическое многоголосье

Цель работы музыкального редактора — журналиста СМИ — музыкальное *просветительство*: рассказ о художественном событии языком слова, звука, видеоряда ради приобщения широкого слушателя к сокровищам академической музыки¹. Для достижения этой цели музыкальному редактору необходимо овладеть определенным комплексом профессиональных навыков. Первое — максимальным знанием музыкального искусства, пониманием его семантики: эстетических и этических возможностей, ясным представлением истории эволюции музыкальных стилей и жанров, пониманием художественных особенностей творчества композиторов, запечатленных в исполнительских интерпретациях. И, желательно, владеть техническими навыками звукозаписи и монтажа.

Подчеркнем, что профессионализм редактора в музыкальной сфере связан с *прогрессирующим характером* его музыкального опыта — не механическим накоплением знаний и впечатлений, но постоянным художественным отбором наилучших образцов музыки разных направлений и стилей (академической, фольклорной, джаза, рока, массовой культуры, формирование библиотеки «интершумов»), оттачивающим художественный вкус музыканта. Второе необходимое условие работы музыкального журналиста-редактора — практическое овладение формами и методами журналистской коммуникации всех видов СМИ. Названные объективные требования — профессиональная основа деятельности музыкального журналиста-редактора и стартовая площадка дальнейшего пути, формирующего индивидуальный художественный стиль музыканта².

Как и любое творчество, деятельность музыкального редактора индивидуальна и неповторима. Она напрямую зависит от глубины

и богатства духовного мира личности — знаний не только художественной культуры, включающей литературу, поэзию, театр, живопись, экранные и пластические искусства, но и от общей культуры, в первую очередь ее гуманитарной сферы — эстетики и философии, социологии и психологии, семиотики искусства. Именно широкая система знаний и интересов способна обеспечить необходимый семантический потенциал музыканта и дать «искру» его творчеству.

Определяющим мастерство музыкального журналиста-редактора становится тот момент творчества, когда возникает таинство синтеза музыки и другого «слова» в новом художественно-публицистическом образе, рожденном в пространстве широко разветвленных ассоциативных связей и параллелей. Иными словами, в процессе творчества музыкальный редактор-журналист выступает одновременно и как *соавтор замысла* — сценарист, драматург, режиссер программ, и как *исполнитель-интерпретатор*, воплощающий художественную идею сочинения, транспонируя музыкальный образ в иную семиотическую среду — в аудио и видео текст. И, конечно, чем шире художественный и жизненный опыт музыканта, тем точнее и ярче он способен представить музыкальные образы в своих художественно-публицистических произведениях.

Рычагом, направляющим журналистско-редакторское творчество, становится *конкретная просветительская задача*, которая диктует жанровый формат программы наиболее соответствующий характеру музыкального события и социально-психологическим особенностям адресата.

Каждый из названных аспектов просветительской деятельности музыкального журналиста-редактора (жанровый, социальный,

психологический, культурологический, исторический) когда-то станет предметом специальных исследований в отечественной науке.

Здесь же речь пойдет о главном в практике музыкального редактора — о *функциональных особенностях музыкального ряда при взаимодействии с другими средствами информационно-художественной выразительности* теле и радиопрограмм, которые формируют методологию музыкального редактирования.

Иными словами, основной вопрос, который встает перед музыкальным журналистом-редактором: какова роль музыки в определенном жанре, в конкретной программе?

Придерживаясь типологии, принятой в художественной журналистике, мы условно подразделяем жанры журналистской коммуникации по *содержательно-целевому принципу*, отражающему цель высказывания и адресата, к которому оно обращено: «о чем?», «зачем?» и «для кого?».

В этой типологии мы исходим из трех главных коммуникативных задач музыкального просветительства: *информировать* — этому служат анонс, корреспонденция, репортаж; *анализировать и оценивать* (критическая заметка, рецензия, комментарий, аналитический обзор) и *эстетически воспитывать*, создавая художественно-публицистические произведения (очерк, эссе, творческий портрет, фантазия, сказка, памфлет, фельетон, радио и телефильм и др.).

Даже в *немузыкальных программах*, где роль музыки «фоновая», ее задачи разнообразны и весомы: яркие звуковые «заставки», «отбивки», музыкальные «репризы», которые не только структурируют форму, но и создают определенное настроение, акцентируют идею и выражают то, что словом невыразимо.

Во всех жанрах *музыкальной журналистики* роль музыки *первична и многогранна*. И не только потому, что семантически музыка в них «главное действующее лицо», а в силу природной повышенной эмоциональной выразительности, она невольно выходит на первый план, превосходя прочие языковые системы. Музыка самодостаточна, а потому ее «перевод» или соединение с другими текстами всегда сопряжено с некоторым семантическим и семиотическим сопротивлением материала.

Известно, что по своей генетической сути (гносеологический и аксиологический аспекты) каждая семиотическая система обладает своей мерой идеального и конкретного. Так, слово вербальное, как аудио- и аудиовизуальное, со свойственной им большей конкретикой значений, невольно «заземляет» музыку, локализуя многомерную символику ее смыслов определенной однозначностью. И задача музыкального журналиста-редактора, понимающего разность выразительных возможностей названных языковых систем, уметь играть на столь различных семиотических «мануалах», создавая гармоничный художественно-публицистический образ.

Если же сравнить названное *семиотическое многоголосье* с видами музыкальной фактуры, то соотношение музыкального, вербального и визуального «голосов» в теле и радиопрограммах можно уподобить, в определенных случаях, *гомофонному соподчинению* (рельеф-фон), а чаще — *полифоническому диалогу*: контрапунктическому противостоянию или же имитационному усилению художественного воздействия одного из семиотических голосов. При этом содержательные функции семиотических рядов подвижны и переменчивы — каждый сюжетный ход требует своей палитры аудио и видеокрасок, акцентуации того или иного «голоса», что ведет к частой модификации и смене *семиотической фактуры*.

В отличие от нехудожественных видов журналистики (политической, экономической и пр.) музыкальная журналистика — явление *эстетическое*, поскольку сам предмет информационного освещения художественный, он требует адекватного эстетического отклика. И музыкальная журналистика, ориентированная на общие эстетические закономерности, в первую очередь, опирается на *музыкально-драматургические приемы и формы*. Более того, музыка стремится втянуть в музыкально-эстетическую сферу и другие семиотические «голоса»: вербальный, аудио и визуальный, ожидая от них (по принципу художественной комплементарности) близкие ей по стилю метафоры, символы и другие резонансные приемы художественной выразительности. Они подчиняются ее эмоционально-образному строю (тональности), ее драматургии, экс-

прессии, темпо-ритму, тембральным особенностям произведения.

При этом объем музыкального звучания в эфирных программах, конечно, различен: самые высокие образцы музыкальной классики требуют от журналиста-редактора жанров, максимально представляющих звучание музыки, которые позволяют слушателю (зрителю) ощутить эффект присутствия на концерте и прочувствовать ее всепокоряющую красоту и духовную силу.

Так, например, в максимально репрезентирующих музыкальное событие радио и телетрансляциях концертов и спектаклей (прямых и в записи) участие музыкального редактора обычно малозаметно, но крайне важно. Он отвечает за грамотное преподнесение и оформление трансляции, предварительную аннотацию или анонс события, за его титровку. Все это требует определенных профессиональных и музыкальных знаний, в частности, биографических сведений о композиторе, истории создания и исполнения произведений, возможно, и музыкального комментария, интервью с автором, с исполнителями и слушателями, с экспертами (критиками, авторитетными музыкантами). Масштабное информационное сопровождение музыкальной трансляции не может обойтись без тщательного отбора материала и его драматургической выстроенности.

Таким образом, трансляция музыкального события, благодаря редакторской поддержке (информационному вступлению и заключению, просветительским «антрактам», обыгрывающим разговорным словом музыкальное «ядро»), превращается из механической ретрансляции в целостную просветительскую программу, адаптирующую произведение в ином коммуникативном пространстве, для многотысячного круга слушателей. Иначе говоря, музыкальное редактирование, неотделимое от журналистской практики, ответственной за точность информации, здесь приобретает черты режиссуры, отвечающей за драматургическое единство события.

И в небольших по формату *информационно-музыкальных* жанрах музыка сохраняет свое лидерство, хотя и звучит фрагментарно, а слово, стремящееся к афористичности и художественной выразительности, обычно выпол-

няет функцию «гомофонного» сопровождения, как и в трансляции — самом масштабном жанре музыкальной просветительства. Оно призвано подчеркнуть значимость события, констатировать фактологию и уточнить его содержательную сторону, просвещать публику, приоткрывая некоторые тайны музыкальной выразительности.

В наиболее распространенных *аналитических жанрах* музыка (звучащая достаточно продолжительно, хотя и фрагментарно) всегда является *семантическим рельефом* и сопровождается объективной аргументацией журналиста, весомыми комментариями, оценочными замечаниями и экспертными мнениями, подчеркивающими значимость данного художественного явления. Эти обзоры позволяют максимально емко представлять музыкальное событие. Названные жанры требуют от журналиста-редактора высокого литературного мастерства, афористичного выразительного слова, которое «золотыми крупинками» обрамляет и связывает музыкальные эпизоды программы. Кроме того, необходимо и особое «чувство формы» программы, применение музыкально-драматургических приемов, учитывающих психологию восприятия музыки и слова, способных удерживать внимание публики и направлять ее эмоциональную реакцию.

И, наконец, в *художественно-публицистических жанрах* музыка — образное «ядро», дает мощный импульс творческой импровизации. Она обрастает дополнительными художественными «подголосками»: поэтическими метафорами, аллюзиями, ассоциативной игрой знаков видеоряда и слова, расставляющих свои художественные и смысловые акценты. И когда образный синтез семантических «голосов» в журналистско-редакторской импровизации на музыкальную тему достигает высокого эстетического уровня, то можно говорить о рождении качественно иного, художественно самостоятельного произведения.

Итак, музыка диктует выбор жанров теле- и радиожурналистики, она требует своего продолжения в звучащем слове радиопрограмм: одаривает его выразительными художественными и драматургическими приемами, вступает с ним в семиотический диалог.

В семиотическом «трехголосье» телевизионных жанров роль аудиослова по сравнению с *семиотическим двухголосьем* радиопрограмм сокращается, оно отходит на дальний план, уступая место *видеоряду*, как наиболее яркому, динамичному и суггестивно действенному средству. Однако даже видеоряд не может соперничать с музыкой по богатству тончайших оттенков художественных образов, по диапазону и силе эмоциональной выразительности (представьте любой фильм Э. Рязанова или А. Тарковского без музыкального ряда — останется сценарный «скелет», лишенный душевной силы).

В музыкально-визуальном «диалоге» музыка создает «стерео» образ, сотканный из приемов и средств, активизирующих интеллектуальный, эмоционально выразительный и изобразительный уровни восприятия, которым лишь частично резонируют предметные эмоционально «плоскостные» знаки видеоряда. Однако при условии ассоциативного, метафорического мышления журналиста-редактора, при его стремлении к символическому осмыслению визуальных средств, способности использовать эффекты синонсии и синестезии (перевода звука в цвет и пространственную форму) диалог музыки и видеоряда становится не только информативным, но и художественно емким: возникают эмоциональные имитации, образные контрапункты, музыкально-визуальные переключки образов.

Подтверждением тому служит один из дипломных телефильмов, созданный на кафедре музыкальной журналистики Нижегородской государственной консерватории, «Память времени» (композитора и музыкального журналиста-редактора О. Шайдулиной, 2005). Автору удалось пронзительно точно очертить драму разрыва духовной связи поколений, забвения истории страны, нынешнего сиротства ее защитников. В интровертном пространстве ассоциативных параллелей *музыки и кадра* (имитационном диалоге) пульсирует боль отзывчивой души, рождается конфликтно-медитативная драматургия, сотканная из острых сопоставлений образов-символов: время, мир, война, детство, тишина, забвение, не требуя словесного комментария.

Стремление журналиста-редактора бережно и полно передать уникальный образный

строй каждого музыкального творения подсказывает верный вектор просветителю: как кадром и аудиословом точнее воссоздавать стиль музыки, ее образ. Так, например, «постлюдийный» стиль музыки В. Сильвестрова породил медитативно-лирическую драматургию и «графичный» строй средств видеочерка о его творчестве («Неутраченная красота», О. Платоновой, 2010). А «русский стиль» Г. Свиридова потребовал лирико-эпического размышления о судьбе российской культуры в видеофильме «Светлый гость» (В. Александрова, 2008). Очерк о творчестве композитора Н. Саниной, по-своему претворившей музыкальные заветы Д. Д. Шостаковича, предстал в жанре оригинального «двойного портрета», включающего черты имитационно-полифонической драматургии («Учитель», Н. Дзюбо, 2008). А история становления профессиональной фортепианной школы, кафедры специального фортепиано Нижегородской консерватории, в формировании которой участвовали выдающиеся пианисты: Г. Нейгауз, Я. Флиер, Г. Гинзбург, Я. Зак, Б. Маранц, И. Кац, И. Фридман и др., гармонично воплотилась в серию портретных очерков, объединенных эпической повествовательной драматургией с лирическими музыкальными рефренами. Список подобных стилизованных резонансов музыки и другого «слова» можно множить, подчеркивая естественность применения в теле и радиопрограммах музыкальных форм (крещендирующей, диминуирующей, волновой, рондальной, вариантной, сонатной) и универсальных музыкально-драматургических приемов, благодаря которым просветительский материал способен наполняться художественным объемом и символической глубиной.

Иначе говоря, музыкальный редактор-журналист при создании просветительских работ исходит из приоритета музыки. Он опирается на ее художественные закономерности, поскольку музыка определяет не только жанровую сторону журналистского повествования, но, главное — внутреннюю структуру художественно-публицистических жанров: их драматургию, стилистику всех средств выразительности, эмоциональную окраску, композиционный темпо-ритм, тембр аудиослова, палитру кадра, семиотическую фактуру и пр.

Примечания

¹ Под *просветительством* мы подразумеваем коммуникативный акт музыкально-словесного *информирования* — ознакомления (вербального, аудио, визуального), включающего в себя познавательную, оценочную, пропагандистскую, популяризаторскую, распространительную формы и виды деятельности.

² Мы не согласны с трактовкой *редактирования* как узкой сферы «распространения, кото-

рая к творчеству в привычном понимании слова отношения не имеет, в отличие от ознакомления и оценки...». См.: Т. А. Курьшева. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М., 2007. С. 18–19. Так, скорее, определяется поле деятельности корректора, а не художественного редактора. Здесь же предполагается творческое мастерство, «высший пилотаж», базирующийся на всестороннем знании и обобщении практического опыта музыкальной журналистики.

SUMMARY

Schepakin V. The musical criticism of the Southern Russian Empire of 1860s — 1880s. Half-forgotten names of some musical critics of the south of the Russian Empire of 1860s –1880s are taken up. The attention to the breadth and diversity of issues of cited musical and critical works, which go beyond the regional boundaries, is accentuated.

Key words: the musical culture of the South of Russia, musical criticism, I. Kuzminskiy, L. Pavlovich, A. Shimkov

Shigayeva E. Some historical and political parallels in the opera by A. Gretry “Peter the Great”. The article is devoted to A. Gretry's opera «Peter the Great». In the context of social and political changes the opera on a plot of the Russian history is closely intertwined with history of France of the Revolution epoch. Bright details of the Russian color were added to political relevance of the opera.

Key words: A. Gretry, French comic opera, French revolution, Russian history, Peter the Great, Louis XVI

Homenya A. “Unfinished symphony” by Anton Bruckner. The 9th symphony is the last composition by Bruckner which remained unfinished. The completion of the 8 previous symphonies is to some extent illusory because the composer made new attempts to edit them. The 9th the only one which has no editions, versions, retouch and bearing in mind all the above mentioned facts is the most completed of all — turned out to be for many generations of listeners the most unfinished opus by Bruckner.

Key words: Anton Bruckner, the 9th symphony, incompleteness, “Bruckner’s question”

Razgulyaev R. Sonata-recollection by N. Metner regarded in the light of form formation. The article is an analytical essay, revealing multi-leveled interthematic ties existing in the sonata-recollection by N. Metner and turning the complex form-scheme into a single musical organism.

Key words: Metner, Sonata-recollection, sonata-like character, form formation

Buloshnikova M. The programme principle and the title problem in Gerard Pesson’s instrumental music. The article is devoted to the demonstration of the principle of the programme and the title problem in the work of Gerard Pesson. Some stylistically indicative instrumental works of the composer were selected as an example. The author discusses some stylistically indicative instrumental works of the composer, titles and annotations to them. The tendencies of following the French tradition and influences of contemporary trends are evident in realization of the programme character of the music principle.

Key words: Gerard Pesson, French music, programme music, the name in music, annotation, conceptualism, new programme music

Kudryavtseva T. Revolutionary myth in the creativity of D. Shostakovich. The article demonstrates a specific treatment of the concept of the Soviet revolutionary myth in D. Shostakovich’s creativity. Analyzing some of the composer’s works the author tries to identify the evolution of this myth in his creativity.

Key words: Soviet revolutionary myth; the Second, the Eleventh, the Twelfth symphonies by Shostakovich, “4 poems by Captain Lebyadkin”

Perepelytsa A. New forms of notation — a method to reflect adequately the emotional and imaginative context in piano music. The author examines contemporary forms of notation, in particular clustering technique and notation forms related to the expansion of the "space" of the instrument: playing the piano pedals, using the piano case (inside and outside) as a percussion instrument, playing the piano strings, notation forms associated with "prepared" piano, etc.

Key words: notation, new methods of piano performing and notation, cluster, “prepared” piano

Pridanova E., Chzhan Chun'tsetsy. Prelude by Debussy "A girl with flax colour hair" in Chinese pianists' interpretations. Contemporary Chinese pianism is a bright and extraordinary phenomenon which deserves keen attention both of the audience and musical science. The most important interpretations of the prelude by Debussy "A girl with flax colour hair" by Chinese pianists are chosen as a subject.

Key words: Chinese pianism, Debussy, prelude "A girl with flax colour hair"

Boiko V. Sacred choral culture of Harkov at the beginning of the XIX century. The author analyses the period of orthodox choral art development in Harkov at the beginning of the XIX century.

Key words : musical culture, orthodox church culture, church music, choral concert

Evdokimova A. "The textbook on church singing" by Branko Tsveich: theory for practical performance. In the «Textbooks» by B. Tsveich Karlovatskiy variant of the Serbian chant is written down, which existed in the oral form. An effective method of its mastering is offered. Musical and linguistic correlations between Karlovatskiy and znamya chants are revealed.

Key words: Branko Tsveich, Karlovatskiy chant, mode

Chen Ying. Dialogue of European and Chinese musical cultures from the point of view of religious contacts. The article examines history of establishing European and Chinese religious contacts which remained for many centuries an important part of the dialogue between musical cultures.

Key words: Europe, China, dialogue, religious contacts

Lizunova G. Musical education reform in Germany in the first half of the XX century and Carl Orff's conception. The article examines musical educational reform in Germany in the first half of the XX century undertaken by Leo Kestenberg which gave an impulse to musical and pedagogic ideas of the German composer Carl Orff.

Key words: reform, Kestenberg, Orff

Temnikov M. Hans Zimmer's music in a Hollywood movie. Hans Zimmer's creative activity occupies a prominent place in contemporary Hollywood music. His works have got numerous awards and are of great interest for a research work from the point of view of their original approach and film music making. The given article acquaints us with the composer's creations, examining some peculiarities of his creative biography and style.

Key words: Hans Zimmer, film music, mass culture, waltz, timbre, ethnic music, composer

Vasilyeva N. Several films about Galina Ustvolskaya: new features to the portrait of the composer. Galina Ustvolskaya is one of the most extraordinary authors of the XX century who went her own way in spite of social and musical environmental resistance and who enjoyed world recognition only at the end of her life. The article deals rather with performance and performers, with the composer's attitude to them and to his music than with films.

Key words: Ustvolskaya, the Second symphony, Violin Sonata, "Shout to the Universe", film

Magon S. Flamenco music in the cinema. It is true to fact that modern cinema has its own sonic space. Music in the film can bring additional meanings to action and flamenco being a synthesis of music, dance and poetry and having its own powerful semantic base, is no exception.

Key words: flamenco, film, drama, genre, visual imagery, cante

Ptushko L. Aims and principals of musical editing in mass media. Functions; aims and principals of musical editing in mass media are examined in the article. The article reveals the priority of music which dictates the choice of genre, dramatic theory, audio and video stylistics of musical educational programmes.

Key words: musical editing in mass media, semiotic texture, semiotic polyphony

АВТОРЫ НОМЕРА

Бойко Вячеслав Геннадиевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хороведения и хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры, регент хора Свято-Озерянского храма г. Харькова

e-mail: slava.regent@mail.ru

Булошниковая Мария Михайловна, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

e-mail: nngk@mail.ru

Васильева Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, зам. директора по учебно-воспитательной работе МБОУ ДОД «ДМШ № 2 имени А. П. Бородина» г. Дзержинска, преподаватель Дзержинского музыкального колледжа

e-mail: jf26@mail.ru

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

e-mail: evdokimova_51@mail.ru

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

e-mail: nngk@mail.ru

Лизунова Галина Васильевна, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

e-mail: galunia_nnov@mail.ru

Магон Светлана Александровна, аспирантка, преподаватель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

e-mail: svetlana.solea@yandex.ru

Перепелица Александр Александрович, преподаватель Одесской Национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

e-mail: perepl@mail.ru

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

e-mail: epridanova@yandex.ru

Птушко Лидия Александровна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой прикладного музыковедения Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, профессор

e-mail: laptushka@yandex.ru

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

e-mail: rrazgul@gmail.com

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

e-mail: nngk@mail.ru

Хоменья Анна Александровна, аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

e-mail: ahomenya@yandex.ru

Чэнь Ин, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

e-mail: nngk@mail.ru

Чжан Чуньцяцзы, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

e-mail: nngk@mail.ru

Шигаева Евгения Юрьевна, аспирантка кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории, преподаватель теоретических дисциплин Средней специальной музыкальной школы (колледжа) при Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова

e-mail: Evgeniya-shigaev@mail.ru

Щепакин Василий Михайлович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры, докторант ХГАК

e-mail: basil6218@mail.ru

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

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

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

Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: библиографические ссылки оформляются внутри текста ([1, с. 3], первая цифра — указатель источника, который приводится в конце рукописи в разделе «Литература» в алфавитном порядке), примечания приводятся в конце статьи перед списком литературы (см. «Информация для авторов» в разделе «Издания ННГК»).

- К рукописи прилагаются:
аннотация статьи (200–250 знаков) и ключевые слова (5–7) 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);

выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.), в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем.

- Рукопись обязательно подписывается автором (авторами) после списка литературы.

Указывается дата.

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

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

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

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,

ул. Пискунова, д. 40,

Нижегородская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки,

издательский отдел.

С электронной версией журнала можно ознакомиться на официальном сайте ННГК

www.nnovcons.ru

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

- 1) Кафедра струнных инструментов: старший преподаватель (спецкласс: альт, камерный ансамбль, 0,4 ставки);
- 2) Кафедра оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования: профессор (оперный класс, 1 ставка);
- 3) Кафедра музыкально-информационных технологий: доцент (электронная компьютерная музыка, музыкальная информатика, компьютерный набор нот, 1 ставка);
- 4) Кафедра теории музыки: преподаватель (анализ музыкальных произведений, 0,25 ставки);
- 5) Кафедра медных духовых и ударных инструментов: профессор (ударные инструменты, 0,5 ставки).

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

РЕКТОРАТ

ISSN 2220–1769

Редакционный совет:

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

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

Компьютерная верстка М. С. Тихонов
Корректор Л. А. Зелексон
Дизайн обложки Е. Н. Соловьев
Ответственная за выпуск Т. Б. Суханова

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

Подписано в печать 28.04.2013. Формат 60 × 84/8.

Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ № 10.

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

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