УДК 78(079)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ISSN 2220–1769

16+

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 1 (31) 2014

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Кром А. Е. Эволюция американского музыкального минимализма в художественном контексте эпохи 3

Леопа И. П. К вопросу о периодизации камерно-вокального творчества Густава Малера 7

Иванова Ю. Ю. Эпическое и лирическое начала в хоровой поэме Б. Лятошинского («Тече вода в синє море») 11

Озеров С. А. О баянном творчестве нижегородских композиторов 15

Полковникова Т. В. Новая музыка и композиторское искусство Чувашии. Пути обновления 18

Попов С. С. Восток в творчестве Сергея Беринского 24

Горшкова Н. Г. Стилевые особенности музыки Хельмута Лахенманна 28

Шаховской А. П. Ассоциации в системе музыкально-образного мышления 32

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность 36

Чжан Чунцзяцзы. Концерт №9 (Es-dur, K. 271) для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта в интерпретации Фу Цонга: опыт сравнительной характеристики 41

Медведева Ю. П., У Цзин Юй. «Турандот» Дж. Пуччини — Хао Вэйя: китайская интерпретация финала 44

Чень Ин. Опера «Долина красной реки» Мэн Вэйдуна: национальная история сквозь призму европейской оперной традиции 49

Попова О. В. Квартет саксофонов Марселя Мюля: к истории становления жанра 53

Присяжнюк Д. О. Риторический анализ как способ адекватной исполнительской интерпретации 56

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сивухина Е. А. Становление художественного вкуса: к истории проблемы 62

МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Матвеева Н. Б. Проза как стих и стих как проза в музыкальном воплощении С. Прокофьева (на примере сказки «Гадкий утенок») 65

Ермакова С. С. Поэтика как термин музыковедения и литературоведения 70

ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009
№ 1 (31) 2014

PROBLEMS OF MUSICAL THEORY AND HISTORY

Krom A. The evolution of American minimal music in the artistic context of the era 3
Leopa I. To the issue of periodization of chamber-vocal creativity of Gustav Mahler 7
Ivanova J. The epic and lyrical beginnings in B. Lyatoshinsky's choral poem («The water following the blue sea»)..... 11
Ozerov S. About accordion creativity of Nizhny Novgorod composers 15
Polkovnikova T. New music and composer art of Chuvashia. The ways of renovation..... 18
Popov S. About oriental tendencies in music of Sergey Berinsky 24
Gorshkova N. Stylistic features of Helmut Lachenmann's music 28
Shakhovskoi A. Associations in the system of musical-imagery thinking..... 32

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE

Merkulov A. Cadency of a soloist in the XVIII – the beginning of the XIX centuries: the myth and reality..... 36
Zhang Chunjiazi. Concerto №9 (Es-dur, k.271) for piano and orchestra by Mozart in the interpretation of Fu Tsong: experience of comparative characteristic..... 41
Medvedeva J., U Tsin Yui. «Turandot» by J. Puccini — Hao Weiyang: the Chinese interpretation of the finale..... 44
Chen In. Opera «The valley of the red river» by Men Weidun: national history in terms of European opera tradition 49
Popova O. The quartet of saxophones of Marcel Mule: to the history of establishing the genre 53
Prissyazhnyuk D. Rhetorical analysis as a method of adequate performing interpretation..... 56

METHODIC AND PEDAGOGIC PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION

Sivukhina E. Forming the artistic taste: to the history of the problem 62

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND INTERRELATIONS

Matveyeva N. Prose as a poem and a poem as prose in musical implementation of S. Prokofiev (at the example of the tale «Ugly duckling») 65

Yermakova S. Poetics as a term of musicology and literary criticism..... 70

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© ***Кром А. Е., 2014***

ЭВОЛЮЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МИНИМАЛИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Статья посвящена проблеме эволюции американского музыкального минимализма – от радикальных стилевых проявлений «классической фазы» 1960-х – первой половины 1970-х годов к постминималистским тенденциям последних десятилетий. Автор фиксирует константные и мобильные характеристики направления в творчестве композиторов разных поколений, последовательно выявляя эстетические и художественные взаимосвязи с важнейшими явлениями современности (в первую очередь с ключевым стилем эпохи — постмодернизмом).

Ключевые слова: минимализм, постминимализм, постмодернизм, авангард, репетитивная техника, Ла Монт Янг, Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс

Минимализм — одно из наиболее значительных движений композиторского творчества XX века, первое самостоятельное направление, сложившееся в американском музыкальном искусстве в 1960-х – первой половине 1970-х годов. Его основоположники — яркие и самобытные композиторы Ла Монт Янг, Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс — сумели создать стиль, выросший на основе общих философско-эстетических и художественных принципов. К ним относятся: отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и методом контраста, в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии; приверженность онтологической концепции времени; принципиальная техногенность (обращение к электроинструментарию, микрофонам, специальным электрическим приборам); общность истоков (Восток, массовые жанры (джаз и рок), американская и европейская академическая музыка XX столетия, экспериментальная традиция в искусстве США); опыты в сфере нового синтеза искусств; на уровне музыкального языка — бесконечная остинатность, многократная повторность как средство погружения в транс (от бурдонирующих звуков и тянущихся тонов Янга к репетитивности Райли, Райха и Гласса); важным фактором в данном контексте оказывается и многолетняя преданность минималистскому стилю и стремление к обогащению его основополагающих элементов.

Возникнув в переломную эпоху 1960-х годов, «классический минимализм» «с детства» отличался удивительной органичностью — при том, что ему приходилось постоянно балансировать на грани двух типов мышления: авангардного, проявившегося в бескомпромиссном радикализме и стилистической чистоте, инспирированными художественным Minimal art'ом; и поставангардного, возродившего культ простоты (лад, мелодия, ясная ритмическая пульсация), у истоков которого стояла репетитивная техника. Многие особенности минимализма позволяют рассмотреть его в контексте постмодернистской эстетики.

Формирование минималистских принципов в американском искусстве протекало параллельно с кристаллизацией основ постмодернизма в 1950-х – 1960-х годах, а потому в результате впитало в себя многие его сущностные черты. Одной из важнейших является принципиальная направленность на стирание границ между высоким, элитарно-академическим и массовым, демократическим искусством. Творческая амбивалентность основоположников минимализма проявилась, с одной стороны, в их увлеченности джазом и роком, создании собственных ансамблей (Л. М. Янг, Т. Райли, Ф. Гласс), устном характере творчества (Л. М. Янг, Т. Райли), с другой — в высоком уровне профессионального образования (все прошли обучение на факультетах композиции в колледжах, а С. Райх и Ф. Гласс даже получили несколько специальностей), в обращении к разнообразнейшим явлениям мировой музыкальной культуры различных стран, эпох, социальных слоев, в создании стиля, в равной

степени интересного и музыкантам, и широкой аудитории.

Отмечая переходный характер американского искусства 1960-х годов, исследователи предлагают термин «авангардистский постмодернизм» [3, с. 161], отражающий характер движения от модернизма к следующей фазе. Это десятилетие оказалось отмечено расцветом молодежной контркультуры, протестными настроениями, политизацией, борьбой за права женщин, чернокожих, сексуальных меньшинств: при этом различные субкультуры, в силу некоторой агрессивности, выглядели «еще авангарднее, чем сам авангард» [3, с. 161].

Центры экспериментализма США — Западное побережье страны и богемные районы «нижнего» Нью-Йорка — были увлечены новым синтезом искусств, выразившемся в популярности хэппенингов, перформансов, мультимедийных проектов, соединявших музыку, хореографию, драматический театр, кино. Родоначальники этой культуры позиционировали себя как явление альтернативное американскому истеблишменту, консервативным традициям академических кругов. Подчеркнуто игровые формы поведения, унаследованные минималистами от представителей «Нью-Йоркской школы» (в первую очередь Д. Кейджа и Д. Тюдора), художников поп-арта, опиравшихся на провокационную эстетику дадаизма, хореографов — апологетов современного танца, организаторов разнообразных акций, — выплеснулись в хэппенингах Л. М. Янга и Т. Райли, в инструментальном театре Ф. Гласса. Переосмысление триады композитор–исполнитель–слушатель, сложившейся в европейской культуре Нового времени, привело к решительной смене приоритетов, выразившейся в выдвижении на первый план третьего, традиционно наиболее пассивного звена представленной цепочки. Именно реципиент (воспринимающий искусство) превращается в главное действующее лицо в хэппенингах Д. Кейджа и Л. М. Янга, самостоятельно продуцирует множественность интерпретаций разного рода художественных объектов (например, инсталляций, инвайронментов).

В ракурсе постмодернизма можно рассмотреть и тяготение композиторов-минималистов к новым техническим изобретениям в сфере звукозаписи — эксперименты с магнитофонной пленкой, микрофоны, усилители, различные типы синтезаторов, оригинальные, специально сконструированные приборы (пульсирующий преобразователь фазовых сдвигов у С. Райха), компьютеры, сделавшие возможной цифровую обработку звука. Достижения в сфере новых технологий привели к созданию мультимедийных спектаклей (прежде всего, проекты С. Райха и Ф. Гласса 1980-х – 2000-х годов).

Середина 1970-х, ознаменовавшаяся плавным перемещением в постминималистскую фазу, выявила и нараставшие изменения в эстетике постмодернизма. Они оказались связаны с поиском равновесия, нового синтеза разновременных и разнонациональных традиций, что в результате спровоцировало формирование эклектизма как соединение несоединимого в рамках одного произведения. Намечается тенденция выхода за пределы излюбленной «классическим минимализмом» 1960-х годов экспериментальной камерно-инструментальной сферы в область крупных синтетических жанров, прослеживается стремление к эпичности и монументализму, яркой зрелищности, включению элементов демократической культуры с целью привлечения массовой аудитории.

Большую роль в утверждении постмодернистской эстетики сыграло творческое взаимодействие композиторов-минималистов с деятелями экспериментального театра (показательны контакты Ф. Гласса с Р. Уилсоном, некоммерческими внебродвейскими студиями Ла Мама и Мабоу Майнс), представителями изобразительного искусства (Л. М. Янг считал возможным исполнение своих «бесконечных» композиций только в сопровождении инвайронментов художницы М. Зазилы, С. Райх все свои мультимедийные проекты создавал вместе с видеохудожницей Б. Корот), пропагандистами современного танца (Л. М. Янг и Т. Райли писали музыку к хореографическим пьесам А. Хэлприн; С. Райх, Ф. Гласс и М. Монк озвучивали пластические композиции Л. Чайлдс).

Ключевые принципы минимализма, сформировавшиеся в творчестве отцов-основателей, до сих пор служат прочной базой для композиторов следующих поколений. Самые яркие имена — Джона Адамса и Мередит Монк — позволяют убедиться в том, насколько гибким, пластичным, выдерживающим самые невероятные трансформации, может быть это направление. Не застав эстетического радикализма 1960-х годов, они приняли эстафету у своих учителей, сумев оригинально синтезировать строгий, рационально-объективный метод композиции с влиянием совсем иных «измов» (например, неоромантиз-

ма), сознательно заполнив «вакуум» лексемами из западно-европейского классицистско-романтического музыкального словаря, столь тщательно избегаемого в 1960-е годы.

Еще более свободный вариант взаимодействия с минималистской традицией предлагает поколение музыкантов, в свою очередь считающих Д. Адамса своим «духовным отцом», а творчество С. Райха и Ф. Гласса воспринимающих как незыблемую почву, на которой могут произрастать самые разные стилистические образования. Американские композиторы Аарон Джей Кернис, Джулия Вульф, Дэвид Лэнг, Майкл Гордон, Майкл Торке продолжают искать вдохновение в элементах минимализма.

Менее чем за сорок лет минимализм прочно вошел в историю музыкального искусства, став неотъемлемой частью американской культурной традиции. На заре своего существования этот феномен ассоциировался в сознании слушателей преимущественно с именами С. Райха, Ф. Гласса и Т. Райли. Вместе с тем Европе удалось достаточно быстро усвоить открытия заокеанских коллег, тем более что первые гастроли совместного ансамбля С. Райха–Ф. Гласса в Париже и Лондоне состоялись уже весной 1971 года и были приняты молодежью с большим энтузиазмом. Выступления, больше напоминавшие рок-концерты, чем академичные консерваторские собрания, к тому же щедро насыщенные интонациями неевропейской и популярной музыки, воспринимались тогда как откровение, как долгожданный глоток свежего воздуха в душной атмосфере бесконечных сериалистских опусов.

Английский композитор Майкл Наймен и голландский музыкант Луис Андриссен вспоминают юношеское увлечение сочинениями американских минималистов как своеобразный «обряд крещения», кардинально изменивший направление их творческой карьеры. Электрифицированное звучание «Ансамбля Филипа Гласса» вдохновило М. Наймена на создание собственной «Группы Майкла Наймена» («The Michael Nyman Band»), а Л. Андриссена — на формирование коллектива «Гокет» («Hoketus»), активно выступавшего в 1970-е – 1980-е годы и отличавшегося «тяжелым» роковым звучанием, близким heavy-metal. Особенно заметное влияние композиторы США оказали на музыкантов Англии, Нидерландов (где новое направление выступило в союзе с рок-культурой), Венгрии (Новая музыкальная студия, сложившаяся в Будапеште в конце 1960-х) и даже Австралии (о параллелях с европейским минимализмом см. подробнее: [2, с. 13–18]).

Стремительно расширявшееся в 1970-е годы пространство минимализма вбирало в себя композиторов различного масштаба и разной степени самостоятельности, многие из которых по-своему интерпретировали основные концепты набиравшего популярность движения. Элвин Люсье исследовал акустические возможности пространства, его интерес сфокусировался на физических свойствах звука и способах его восприятия. Таковы пьесы «Я сижу в комнате» («I am sitting in a room», 1970) и «Музыка на длинной тонкой проволоке» («Music on a long thin wire», 1977–1979). В этом отношении он подхватил эстафету Л. М. Янга, с его потребностью медитативного вслушивания в обертоновый спектр отдельного звука. Флейтист и саксофонист Джон Гибсон, постоянный участник «Ансамбля Филипа Гласса», в своих сочинениях экспериментировал с репетитивной техникой и импровизацией (например, «Круги» («Cycles», 1973)). Композитор и критик Том Джонсон, бравший в молодости уроки у М. Фелдмана, примкнул к минимализму с пьесой «Четырехнотная опера» («The Four-Note Opera», 1972), сотканной всего из четырех звуков различной высоты, образующих изобретательно варьирующийся паттерн. Гарольд Бадд, музыкант, много лет работавший в стиле эмбиент, соприкоснулся с минимализмом в ранний период творчества, написав такие пьесы как «Любимая вещь» («Lovely Thing»), в которой один единственный аккорд повторяется множество раз с постепенно затухающей динамикой, и «Осмотр засахаренного яблока» («Candy-apple revision», 1970) для любого инструмента, озвучивавшего ре-бемоль мажорное трезвучие.

В 1970-е годы направление настолько интенсивно эволюционировало, что провести жесткую грань между минимализмом и постминимализмом оказывается весьма сложно. Большинство исследователей предлагают в качестве критерия смены фаз отношение к процессу развития музыкальной материи. Американский композитор и музыковед К. Гэнн рассматривает «минималистскую музыку как синоним слышимости структуры» [4, с. 326], различимости на слух постепенных изменений, происходящих в музыкальной ткани. Перелом, таким образом, падает на конец 1970-х годов, «начиная с «Прелюдий изогнутого времени» («Time Curve Preludes», 1978–1979) Уильям Дакворса, «Жи-

вых песен с перевернутых небес» («Breathing Songs from a Turning Sky», 1980) Джанис Гитек, «Бетховена в Сохо» («Beethoven in Soho», 1980) Питера Гены и сочинений Дэвида Ленца лос-анджелесского периода (таких как «Королевский сон» («The Dream King», 1983))» [4, с. 326]. Сохраняя узнаваемые черты «классического минимализма» — ясную диатонику и репетитивность, музыканты редко фокусируют на них внимание слушателей, тщательно вуалируя строгие приемы организации звуковой материи (например, аддитивные процессы).

Постминимализм справедливо характеризуют как ведущее, интегрирующее разнообразные творческие искания направление в современной американской культуре, называя праотцом «едва ли не всех «альтернативных» музыкальных начинаний последних четырех десятилетий» [1, с. 138], (не случайно основоположники репетитивного минимализма С. Райх и Ф. Гласс считают 1976 год датой отсчета нового этапа развития минималистского движения). Со второй половины 1970-х годов «классический минимализм» постепенно начинает утрачивать чистоту и бескомпромиссность радикального периода, превращаясь в плодородную почву, на которой произрастают разнообразные полистилистические явления. Многие композиторы-постминималисты продолжают опираться на диатонику, четкую акцентную ритмику, замедленную гармоническую пульсацию, медитативность; изучают индийскую и японскую музыку, балинезийский гамелан, барабанные африканские ритмы, интересуются полифонией европейского Средневековья; обращаются к репетитивной технике, к работе с паттерном, «открытым» статическим формам; интегрируют характерные черты джаза и рок-музыки; обобщают опыт, накопленный несколькими поколениями американских композиторов-экспериментаторов (в числе которых Ч. Айвз, Д. Кейдж, Г. Кауэлл, К. Нэнкэрроу, М. Фелдман). Вместе с тем происходит неизбежная ассимиляция музыкального языка: разрушение герметичности репетитивного процесса; свободное преломление отдельных черт минимализма в сочетании с другими направлениями и техниками (неоромантизм, неоимпрессионизм и др.); подчеркивается гармоническая красочность; осуществляется выход за пределы камерного музицирования; происходит обращение к европейским классическим принципам формообразования, традиционному драматургическому профилю.

С постминималистскими принципами оказался связан расцвет мультимедийного театра («искусства смешанных средств»), характеризующегося синтезом вокально-инструментального начала, драматического действия, средств кино и компьютерных технологий. К новым театральным формам начинают активно обращаться уже представители «классического минимализма»: С. Райх в «документальном музыкальном видео-театре», основанном на драматургических принципах verbatim, методах компьютерного сэмплирования и тонком использовании репетитивности; Ф. Гласс, со второй половины 1970-х работавший преимущественно в сфере музыкального театра и кино. Эту традицию продолжила композитор, певица, актриса, танцовщица, хореограф, кинорежиссер М. Монк — изобретатель оригинальных приемов вокального интонирования (горловое и носовое пение, шумы). Ее поиски в сфере «универсального языка» и отказ от вербального выражения оказались близки экспериментам Ф. Гласса. В контекст постминимализма вписываются искания Лори Андерсон — скрипачки, свободно экспериментирующей со своим инструментом в жанре, близком перформансу, и Элис Шилдс — певицы, работающей с компьютерной обработкой собственного голоса. К экспериментальным формам музыкального театра обращаются П. Дрешер, М. Гэнн, У. Дакворс.

Американская музыка последних десятилетий отличается заметным плюрализмом, связанным с плодотворным развитием идей старших современников. Продолжается процесс изучения незападной культуры, сохраняет свою актуальность обращение к компьютерным технологиям (интенсивное развитие электронной музыки), к игровому диалогу со слушателями, к элементам музыкальных жанров XX века — джаза и рока (в том числе, создание собственных ансамблей, коллективные импровизации, применение электрических инструментов и мощных усилителей на концертах — в целом, активное встречное движение академической и популярной культуры). Многие прошли школу электронных студий (И. Маршалл, Д. Гитек, П. Гарланд, П. Дрешер, Л. В. Виерк); организовали собственные ансамбли (Д. Зорн, П. Дрешер, М. Гордон), играли в рок-группах (М. Гордон, М. Роуз).

Спустя полвека после своего возникновения минимализм продолжает пробуждать активный интерес музыкантов разных стран и поколений, и, принимая различные формы, интенсивно

участвовать в процессе развития современного музыкального искусства.

Литература

1. *Дубинец Е.* Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 415 с.
2. *Кром А.* Музыкальный минимализм Джачинто Шелси: истоки и параллели // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. Вып. 5 (21). С. 13–18.
3. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 346 с.
4. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. USA: Thomson, 2006. 400 p.

© ***Леопа И. П., 2014***

К ВОПРОСУ О ПЕРИОДИЗАЦИИИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ГУСТАВА МАЛЕРА

В статье предлагается периодизация камерно-вокального творчества Г. Малера, основанная на этапах эволюции именно вокальных сочинений. Несмотря на тесную связь симфонического и песенного жанров, последний рассматривается как самостоятельная линия, хронологически не всегда совпадающая с основными этапами симфонического творчества композитора.

Ключевые слова: Густав Малер, вокальный цикл, песня, симфония

Творчество крупнейшего австрийского композитора рубежа XIX–XX веков Густава Малера вызывает неуклонно растущий интерес исполнителей, слушателей, исследователей. Популярность музыки Малера удивляет своей интенсивностью и продолжительностью. По словам известного немецкого музыковеда Г. Данузера, музыка Г. Малера «в своей неохватности <…> взрывает барьеры между «серьезным» и «легким» искусством, наводит мосты над пропастью между исполнителями и творцами Новой музыки, и потому <…> она воистину всеобъемлюща» [3]. Неудивительно, что творчество Г. Малера достаточно хорошо изучено как зарубежными, так и отечественными музыковедами, фундаментальные труды которых охватили разные стороны деятельности этого композитора. Вместе с тем основным объектом внимания, безусловно, остаются симфонии Малера, определившие развитие жанра на многие десятилетия вперед. Камерно-вокальные сочинения нередко рассматриваются как сопутствующая симфониям линия творчества, связанная с ними, питающая их особым песенным тематизмом. Это, безусловно, не вызывает сомнений, и все же вокальная лирика Малера прошла свой неповторимый путь от камерного цикла «Песни странствующего подмастерья» до масштабной симфонии «Песнь о Земле», которая является вокально-симфоническим циклом. Представляется возможным уделить более пристальное внимание этой области творческого наследия Г. Малера, обозначив основные хронологические этапы эволюции.

Исследователи отмечают три основных периода творчества Г. Малера: первый, ранний период (1880–1900); второй, венский период (1900–1907), связанный с пребыванием Малера на посту главного дирижера Придворной Оперы (*Hofoper)*; третий, финальный период творчества (1907–1911).

Подобной точки зрения придерживается Дерик Кук (*Deryck Cooke*) [7]. Известный французский исследователь Анри-Луи де Ла Гранж (*Henry-Louis de La Grange*) в первом, французском издании своей трехтомной работы «Густав Малер» [9] также разделяет эту версию, однако, впоследствии дополненный и отредактированный (переведенный на английский язык) вариант этого труда демонстрирует несколько иную точку зрения автора на периодизацию творчества композитора [10]. Дональд Митчелл (*Donald Mitchell*) также выделяет три основных этапа развития творчества Малера, впрочем, в его монографической работе «Густав Малер» временные рамки выглядят по-другому. Он отдельно акцентирует внимание на раннем этапе жизни композитора [12], выделяя длительную фазу «Волшебного рога мальчика» («*Des Knaben Wunderhorn*») [13] и последнее десятилетие жизни композитора [14].

Авторитетный отечественный малеровед И. А. Барсова тоже отмечает три основных периода творчества Г. Малера: ранний (1–4 сим-

фонии); средний (5–7 симфонии) и поздний («Песнь о Земле», 9 и 10 симфонии), отделяя Восьмую симфонию [1]. Однако, рассматривая симфоническое творчество композитора в широком историко-культурном контексте, исследователь говорит о песнях только в аспекте их непосредственного взаимодействия с симфониями. «Автор тщательно прослеживает линию эволюции симфонического творчества, и характеристика песен просто разорвала бы логическую стройность анализа. Отказ от изучения песен немало способствовал внутренней целостности книги» [4].

Мы видим, что эволюция камерно-вокального творчества не становилась самостоятельным предметом исследований. Однако и в развитии песенного творчества можно обозначить несколько этапов. Ранний — период юношеских исканий (1866–1880). Сведения об этом периоде творчества достаточно скудны, основаны на упоминании сохранившихся рукописных источников (эскизы ранних песен, Три песни для тенора и фортепиано). Второй (1880–1901) — период отражения музыкальными средствами всего красочного многообразия окружающего мира. В развитии этого периода правомерно выделить две своеобразные фазы.

Своего рода пред-эволюционный этап песен раннего «Волшебного рога» («*Wunderhorn*») (1880–1892), который характеризуется кристаллизацией типичных черт уникального малеровского стиля в рамках традиционного представления о *Lied* (и, соответственно, о камерно-вокальном цикле) как произведении для голоса и фортепиано. В эти годы были созданы фортепианная версия вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» («*Lieder eines fahrenden Gesellen*») (1883–1885) и сборник «Четырнадцать юношеских песен и напевов». Первую часть сборника составляют «Пять песен» на слова Р. Леандера, Г. Малера и Т. де Молина (1880–1883), во второй и третьей частях представлены «Девять песен на слова из "Волшебного рога мальчика"» (1887–1890).

Период симфонизации *Lied* (1892–1901), ознаменованный перерастанием песни в симфоническую поэму, а также параллельным сочинением двух авторских независимых версий песен — фортепианной и оркестровой («Песни, баллады и юморески из "*Wunderhorn*"», 1892–1901). В это же время был создан оркестровый вариант вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» (1891–1895).

Третий — период увлечения поэзией Ф. Рюккерта — кратковременный, но невероятно значимый, более интроспективный по сравнению с предыдущим временным этапом. Американский малеровед Д. Митчелл рассматривает этот этап как своего рода «подготовку к "Песне о Земле": от тьмы к свету» («*from Darkness to Light*») [14, с. 25], грандиозному итогу эволюционного преобразования жанра камерно-вокального цикла в вокально-симфоническое построение. Здесь появляются «Пять песен на стихи Ф. Рюккерта» (1901–1902), в фортепианном изложении вошедшие в сборник «Семь песен последних лет», и «Песни об умерших детях» *(«Kindertotenlieder»)*, созданные в 1901–1904 годах. В дальнейшем Малер не писал сочинений непосредственно в камерно-вокальных жанрах, поэтому, несмотря на употребление термина «*Lied*» в названии его поздней симфонической композиции «Песнь о Земле» («*Das Lied von Erde*»), правомерно ограничить периодизацию камерно-вокального творчества именно 1904 годом. Следует отметить, что временные рамки обозначенных периодов достаточно условны. Так, цикл «Песни странствующего подмастерья», демонстрирующий черты зрелого стиля композитора, хронологически предшествует песням раннего «Волшебного рога» («*Wunderhorn*»), носящим, при несомненной художественной ценности каждой песни, более эскизный характер.

В настоящее время стремление нового поколения исполнителей как можно глубже проникнуть в «творческую лабораторию» Малера, познать истоки особой выразительной силы его творений, приводит к усиленному изучению раннего этапа жизни композитора. Детские и юношеские сочинения, сохранившиеся в рукописях и незавершенных эскизах, становятся объектом пристального внимания. Первый англоязычный биограф композитора Габриэль Энгель (*Gabriel Engel)* в своей монографии «Густав Малер — песенный симфонист» выразил сожаление, что рукописи ранних опытов композиции, начатые Малером ещё в период его жизни в Иглау, были уничтожены самим композитором, не желавшим оставлять потомкам свидетельства собственных юношеских исканий и творческой незрелости [8]. Это мнение, высказанное в начале 30-х годов XX века, оказалось ошибочным. Дальнейшие архивные поиски открыли немало сохранившихся эскизов и набросков, фактически дополняющих воспоминания современни-

ков и позволяющих проследить творческое становление композитора, истоки его музыкальных и поэтических пристрастий. Трудность поисков обусловлена тем, что после смерти композитора архивные материалы были разрознены: некоторая часть вывезена вдовой и друзьями Малера в США, многие материалы утеряны в годы Второй мировой войны. Достаточно вспомнить судьбу Дрезденского архива, в котором хранились рукописи ранних произведений Малера, полученные в фонд из рук Марион фон Вебер (*Marion von Weber,* 1856–1932), с семьёй которой в 1886–1888 годах композитора связывали тесные, но противоречивые взаимоотношения [2]. По утверждению голландского дирижера В. Менгельберга (*Willem Mengelberg*), именно в Дрездене в 1938 году им были обнаружены четыре ранее неизвестных симфонических отрывка, которые он и немецкий композитор М. фон Шиллингс (*Max von Schillings*) смогли проиграть на фортепиано. Вероятность нахождения других эскизов ничтожно мала, так как архив был почти полностью уничтожен во время бомбардировок города в феврале 1945 года. Д. Митчелл скептически оценивает возможность существования симфоний, каждая из которых не была в дальнейшем воплощена, однако и он не отрицает тот факт, что «некоторые важные рукописи должны были быть найдены именно в этом архиве» [13, с. 54]. И всё же нынешние исследователи не рискуют императивно утверждать, что сочинения (эскизы или рукописи) «безвозвратно утеряны» и обычно указывают, что «местонахождение неизвестно» («*verbleib nicht bekannt*»).

Интерес юного Малера к песенному жанру прослеживается с самых ранних лет жизни. По рассказам очевидцев, уже в двухлетнем возрасте он мог напеть множество народных песен, предпочитая, однако, военные песни. Другие утверждают, что «четырехлетний мальчик мог безошибочно наиграть на гармонике мелодии всех маршей, которые звучали в военных казармах по соседству» [8]. Естественно, на отличавшегося с детских лет повышенной эмоциональной возбудимостью и тонкой душевной организацией ребенка не мог не влиять окружающий мир. Во времена Малера Иглау (ныне чешский город Йиглава) давно превратился из процветающего города в глухую провинцию, но величественные средневековые памятники архитектуры — готические костел св. Якуба и Крестовоздвиженский собор, церковь св. Марии и городские ворота Черной Богоматери с изображением ежа — символа города — напоминали о славном прошлом. «Основная особенность культуры позднего Средневековья — её чрезмерно визуальный характер… всё, что хотят выразить, вкладывают в зрительный образ» [5, с. 343]. Живописные окрестности были полны мистического очарования, придавая достоверность народным сказаниям и легендам, возникшим в те времена, когда «жизнь сохраняла колорит сказки» [5, с. 20].

Первым упоминанием композиторского опыта Малера в песенном жанре можно считать песню «Турки имеют прекрасную дочь» («*Die Türken haben schöne Tochter*») — второе сочинение юного Малера, написанное им приблизительно в шестилетнем возрасте по заказу отца «за несколько крон». Автор стихов — Готхольд Эфраим Лессинг. Местонахождение наброска неизвестно, так же как и эскиза песни, написанной Малером приблизительно в 1878 году в период его учебы в Венской консерватории специально для композиторского состязания на приз Зюснера (*Züsner*), которое выиграл Ханс Людвиг, впоследствии преподававший в консерватории фортепиано. А вот два отрывка, предположительно датируемые 1875 годом, были идентифицированы как эскизы песен для голоса и фортепиано на стихи Г. Гейне. Однако первыми законченными рукописными камерно-вокальными сочинениями, дошедшими до наших дней, стали «Три песни для тенора и фортепиано», созданные в 1880 году. Они являются частью незаконченного цикла «Пять песен для тенора и фортепиано» («*Fünf Lieder fur Tenor und Klavier*»), посвященного Жозефине Пойсль (*Josephine Poisl*). Последние две песни так никогда и не были написаны, вероятно, по причине того, что всё внимание Малера поглотила работа над кантатой «Жалобная песня» («*Das klagende Lied*»). Впервые композитор сам написал тексты всех трех песен, адресуя первые два Жозефине [6]. Уже в этих ранних работах проявилась тенденция, характерная для дальнейшего творческого процесса Малера — тесная взаимосвязь песни и другого жанра (в данном случае — кантаты «Жалобная песня» и ранней, ныне утерянной оперы «Рюбецаль»). Впервые песни были изданы в 1990 году, более чем через 100 лет со времени их создания, издательством *Schott (*под редакцией *Zoltan Roman)*. Впрочем, со сценическим воплощением им повезло больше — 30 сентября 1930 года песни прозвучали на Радио Брно (Чехия) в исполнении Зденека Книттля (*Zdeňek Knittl,* тенор) и Альфреда Розе (*Alfred Rosė*, фортепиано).

Долгое время «Три песни для тенора и фортепиано» не входили в число популярных произведений Малера, однако в силу всё возрастающего интереса к творчеству композитора многие исполнители стали включать их в свои концертные программы. Достаточно упомянуть полное собрание записей произведений Густава Малера, выпущенное в 2010 году и приуроченное к 150-летию со дня рождения композитора звукозаписывающей фирмой *EMI,* где «Три песни для тенора» прозвучали в исполнении Яна Бостриджа (*Jan Bostridge*, тенор) и Антонио Паппано (*Antonio Pappano*, фортепиано). Особое место занял диск с песнями Малера, записанный выдающимся баритоном Томасом Хэпмсоном (*Thomas Hampson)* и пианистом Дэвидом Луцем (*David Lutz*). Диск выпущен компанией *Warner Classic*, в числе прочих на нем представлены и эти ранние песни. Одна из последних новинок — «Малеровский альбом» («*das Mahler Album*») 2013 года австрийского баритона Вольфганга Хольцмайра (*Wolfgang Holzmair*), партию фортепиано исполнил Рассел Райан (*Russel Ryan*). Альбом включает, помимо «Трех песен для тенора и фортепиано», запись двух уже упомянутых ранее незаконченных песенных эскизов на стихи Г. Гейне (*Zwei skizzen*). Это произошло впервые и анонсировано звукозаписывающей фирмой *Nightingale* как «мировая премьера» ранее не исполнявшейся музыки великого композитора.

Сопоставляя хронологию песенного и симфонического творчества Г. Малера, можно заметить, что каждое из них имеет свои временные параметры. На раннем этапе начинающего композитора, наряду с песнями, интересовало создание произведений в иных жанрах. Так, первым композиторским опытом Малера была Полька для фортепиано (1866), сочиненная шестилетним автором. Проявляется интерес к камерно-инструментальным и даже оперным жанрам. В их числе — два фортепианных квартета (Квартет *in a,* созданный в 1876 году, опубликован в 1977 году), Квинтет, Соната для виолончели и фортепиано, Клавирная сюита, Ноктюрн для виолончели, а также замыслы опер «Эрнст, Герцог Швабский» («*Herzog Ernst von Schwaben*», 1875) и «Аргонавты» («*Die Argonauten*», 1877–1878). Интерес к жанру симфонии сформировался несколько позднее, в период учёбы в Венской консерватории. Сохранились сведения о «студенческой» симфонии (1877), «Нордической симфонии» («*Nordische Symphonie*», 1879) и Симфонии *in a-moll* (1882–1883, вероятно, отредактированной «студенческой») [11]. Однако в этот период творческих исканий и формирования жанровых предпочтений камерно-вокальные сочинения присутствовали с самых первых шагов. Если сочинения в других жанрах так и остались в творчестве Малера «студенческими экспериментами», песня же развивалась как самостоятельная линия на протяжении длительного периода времени.

Литература

1. *Барсова И.* Симфонии Малера. М.: Советский композитор, 1975. 483 с.
2. *Вебер Марион фон* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://interlud.hk/front/funeral-rites-for-gustav (дата обращения: 02.02.2014).
3. *Данузер Г.* Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.intoclassics.net/publ/5-1-0-98 (дата обращения: 24.01.2014).
4. *Конен В.* О книге Барсовой И. «Симфонии Густава Малера», [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.cdvpodarok.ru/pagesclasic/library/obj (дата обращения: 03.02.2014).
5. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья (исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах). М.: Айрис-Пресс, 2004. 544 с.
6. *Coburn N.* Songs (3) for tenor & piano [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://allmusic.com/composition/songs-3-for-tenor-amp-piano-mc0002658494 (дата обращения: 18.12.2013).
7. *Cooke D.* Gustav Mahler: An introduction to his music/ a companion to BBC's Celebrations of the Centenary of his Birth (BBC, 1960)/ republished in an edition revised and expanded by Colin and David Matthews. London: Faber Music, 1980.
8. *Engel G.* Gustav Mahler – Song Symphonist. New-York, 1932 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300041h.html (дата обращения: 04.11.2013).
9. *La Grange H.-L.* Gustav Mahler. Vol. I «Les chemins de la gloire (1860–1899)». Paris: Fayard, 1979. 1149 p.; Vol. II «L'age d'or de Vienne (1900–1907)». Paris, Fayard, 1983. 1278 p.; Vol. III «Le genie foudroye (1907–1911)». Paris: Fayard, 1984. 1361 p.

10. *La Grange H.-L.* Gustav Mahler. Vol. II «Vienna: the Years of Challenge (1897–1904)». Oxford: Oxford University Press, 1995. 892 p.; Vol. III «Triumph and Disillusion (1904–1907)». Oxford: Oxford University Press, 2000. 1000 p.; Vol. IV «A New Life Cut Shot (1907–1911)». Oxford: Oxford University Press, 2008. 1758 p.
11. List of works by Gustav Mahler [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Gustav_Mahler (дата обращения: 16.08.2013).
12. *Mitchell D.* Gustav Mahler. The Early Years. University of California Press, 1980. 338 p.
13. *Mitchell D.* Gustav Mahler. The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries. University of California Press, 1980. 461 p.
14. *Mitchell D.* Gustav Mahler. Song and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations. University of California Press, 1986. 659 p.

© ***Иванова Ю. Ю., 2014***

ЭПИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛА В ХОРОВОЙ ПОЭМЕ Б. ЛЯТОШИНСКОГО «ТЕЧЕ ВОДА В СИНЄ МОРЕ»

В статье рассматривается жанр хоровой поэмы с точки зрения органичного синтеза музыки и поэтического слова. Осуществлен анализ хоровой поэмы украинского композитора XIX века Б. Лятошинского «Тече вода в синє море» на одноименное стихотворение Т. Шевченка из цикла «Думка». Произведение рассмотрено с позиции влияния на жанровые признаки эпического и лирического начал. Обобщены типичные для жанра хоровой поэмы черты синтеза эпики и лирики в поэтическом первоисточнике и его музыкальном воплощении.

Ключевые слова: хоровая поэма, эпическое и лирическое начала, украинская хоровая музыка

Поэма в музыке — жанр, сложившийся в середине XIX века сначала в инструментальном, затем в вокальном и хоровом исполнительстве. Это произведение глубокого содержания философской направленности, которое характеризуется программным происхождением, синтезом эпики и лирики, свободной структурой и формой, вытекающей из глубинной связи музыкальной ткани с поэтическим первоисточником (текстом, образами, драматургией).

Основателем жанра хоровой поэмы в украинской музыке считается Николай Лысенко. Свое же достойное развитие жанр получил в творчестве Бориса Лятошинского («Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить», 1949–1951). Его хоровые поэмы отмечаются интересными художественными концепциями, глубокими цельными образами, философским аспектом, характерными для украинского народного эпоса мотивами трагизма, поиска счастья, использованием фольклорных первоисточников, страстным тяготением к гуманизму и, безусловно, поэтической интонацией, которая, в конце концов, и обусловливает общую форму и драматургию произведения.

Хоровое творчество Б. Лятошинского — важный этап в эволюции украинской хоровой музыки. Композитор всегда находился в гуще важнейших проблем современности, чем объясняется высокая художественная содержательность его композиций. Хоровые произведения Б. Лятошинского демонстрируют развитие идей его инструментального творчества, поэмно-симфонического по своей природе. В произведениях Лятошинского преобладает трагически-драматический тонус. В общем же эмоциональном плане заметна наследственность от пышного классического духовного концерта XVIII века — Д. Бортнянского, М. Березовского, А. Веделя.

Творческим интересам Б. Лятошинского, как и Лысенко, были близки напряженный драматизм и трагический пафос поэзии Т. Шевченко. На стихи великого поэта композитор написал выдающиеся хоровые произведения, среди которых «Из-за рощи солнце всходит», «За оврагом овраг», «Над Днепровской сагой», «В перетику ходила» и др. Эти хоры относятся к украинской хоровой классике, отличаются лирической взволнованностью и глубоким проникновением в поэтический образ.

Особенно интересной для исследования является поэма для смешанного хора a'cappella «Тече вода в синє море» на стихи Т. Шевченко (первая редакция — 1926, вторая — 1951). Поэма создавалась в период вдохновенного труда композитора над музыкой к кинофильму «Тарас Шевченко» (1950), что наложило на музыку особый поэтический отпечаток; к тому же оказался акцентированным основной мотив творчества поэта — социально-патриотический

«Тече вода в синє море» — это хоровая поэма эпико-драматического склада, который в целом характерен для творчества композитора. Вспомним, что пишет по этому поводу Е. Таранченко: «Действенный эпос Лятошинского, с его взрывчатостью, внутренней конфликтностью и лаконизмом, усложненностью музыкального языка, позволил музыковедам определить его как конфликтно-драматический, трагедийный» [5, с. 37]. Тексты Т. Шевченко являлись для Б. Лятошинского чем-то вроде канона национальной традиции: выражение в тексте Кобзаря от третьего лица ассоциируется с трагической судьбой самого поэта. А. Козаренко говорит: «Заостренный трагизм бытия нации не мог не вызвать изменений в национальном музыкальном мироощущении, где наряду с социально-инспирированным господствующим внешним оптимизмом через творчество Лятошинского все конкретнее проступает категория трагического» [1, с. 191].

Отметим, что и содержание поэтического источника, и характер изложения интонационного материала, и драматургия произведения близки украинским народным думам (прообразам жанра поэмы). Тяготение к «думности» в музыке Лятошинского прослеживается почти во всех жанрах. Как справедливо указывает по этому поводу А. Козаренко: «Акцентированная Лятошинским «думная модель» привела к формированию национально-своеобразного эпико-драматического речевого кода, сформировала лексические структуры, все больше проступая на семантическом уровне, видоизменяла драматургию и принципы формообразования» [1, с. 193]. Недаром избранный Лятошинским текст относится к циклу стихов Шевченко под названием «Думка» (1838), который включает в себя, в частности, такие стихи о несчастной судьбе, как: «Ветер буйный, ветер буйный...», «Тяжело в мире жить...», «Зачем мне черные брови... ».

Украинская дума дает уникальные образцы сочетания глубокого личного выражения со всеобъемлющим взглядом на мир. В образе казака, который тоскует по своей Родине, прослеживается обобщенная судьба украинских бедняков, вынужденных скитаться на чужбине в поисках счастья. Сама тема стихотворения — поиски судьбы молодым казаком — заимствована поэтом из народной песни, его мотивы и образы имеют параллели с народным песенным творчеством («Ой не шуми, луже, зеленый байраче...», «Ой не шуми, луже, Дуброво очень», «Ой зеленый дуб, чего наклонился», «Несчастный казак без судьбы родился» и др.). А. Козаренко пишет: «Авторский музыкальный язык Лятошинского — высшее проявление национального музыкального языка на этом этапе — стал поистине универсальным инструментом» [1, с. 190].

Литературный текст Т. Шевченко включает в себя типичные для жанра поэмы черты синтеза эпоса и лирики, проявляющиеся в сочетании личного трагического переживания героя с общей исторической темой трагической судьбы угнетенного украинского народа. Данный синтез эпичности с личной лирикой, философичностью находит отклик и в музыкальном воплощении стихотворения Кобзаря: хоровой поэме также присуще органичное сочетание национального звучания и художественной лирической пластики образа. Образовав из типичной народно-эпической интонации емкую музыкальную лирико-драматическую лейттему-попевку (с которой начинается хор), Лятошинский достигает глубинной симфонизации художественной концепции (которая, кстати, ощущается во всем разножанровом творчестве композитора) путем активной трансформации данного тематического зерна. В процессе напряженного интонационно-тематического развития личный рассказ о трагизме поиска счастья на чужбине с предельной эмоциональной выразительностью получает развитие до человеческой драмы — надежда, окрыленность, сомнения, а затем горечь разочарования и безнадежность, — и поднимается до широкого социального обобщения. Такого мнения придерживается и А. Лащенко: «Синтез слова и музыки у Лятошинского рождает в воображении богатый спектр асоциаций, мыслей, чувств, одновременно придавая им цельность и идейно-содержательную направленность <...>. В конечном счете такое мышление Лятошинского проложило прямой путь хоровому жанру в некогда заповедные зоны симфонической драматургии и сферы психологического мира» [2, с. 89].

Замысел воплощения сложного мира духовной жизни человека, воспроизведения психологических процессов в единстве с общей эпической сосредоточенностью произведения стимулировали композитора на поиск многопланового развертывания музыкальной мысли на основе линеарной организации хоровой ткани. Воплощая в музыке глубокие переживания литературного героя, Лятошинский использует экспрессию речевого интонирования, линеарную полифонию, фактурную разработку и достигает огромного внутреннего напряжения, психологической убедительности.

Предлагаем схему формы произведения:

A	B	C	A1+S
a a1	b c	a2 e b2	
4 4	6 4	5 5 7	

Тональность поэмы — es-moll. Первый раздел — Andante sostenuto — начинается тихой, сосредоточенной басовой темой в спокойном темпе, размере 3/4, — именно она получит в хоре значительные образные перевоплощения и станет своеобразной лейттемой поэмы. Отметим наличие глубокой связи этой темы с украинским народным мелосом. Б. Лятошинский, глубоко изучая особенности украинского фольклора и активно обогащая своим творчеством жанр хоровой обработки, широко использовал народные традиции и в своих оригинальных произведениях. В целом для композитора характерна тенденция экспрессивно-заостренного преобразования фольклорных интонаций, этот метод наблюдается и в рассматриваемом сочинении.

Монодическое начальное проведение темы еще раз подтверждает близость произведения народным думам. Введение партий происходит постепенно — от баса к сопрано. Интересно, что партии басов и теноров зависимы друг от друга и движутся постоянно вместе. Партии же альтов и сопрано более самостоятельны. В мелодии баса и тенора лежит исходный интонационный материал, который состоит из восходящей кварты, нисходящей секунды и уменьшенной кварты. Лейттема демонстрирует тесную связь с интонациями украинского фольклора: нисходящая м.2 (как интонация «плача»), опевание ступеней (I, II, III), характерный мелодический каданс VII н. – I, широта и распевность темы в трехдольном метре. Данная тема проходит во всех голосах, обрастая контрапунктическими подголосками, что создает эффект непрерывного движения. Таким образом, Лятошинский обращается к фугированной экспозиции. В. Луговенко по этому поводу говорит: «Тяготение к полифонической фактуре и мелодической многоплановости — основная черта произведений Б. Лятошинского на тексты Шевченко. Каждый голос имеет самостоятельную мелодическую линию, которая вливается в аккордовые созвучия диссонирующего характера» [3, с. 52].

Экспозиция включает в себя две темы — лейтмотив «природы» (который звучит в мужской группе хора) и тему «казака» (которую поручено исполнять женской группе хора). Развертывание полифонического движения внезапно обрывается вторжением неаполитанского секстаккорда (13 такт), который останавливает развитие, предвещая трагический конец.

С украинским фольклором весь раздел сближает также сочетание гомофонно-гармонической и полифонической фактуры, использование ладов народной музыки (фригийского, дорийского), распевная широта, трехдольный метр, движение голосов параллельными интервалами (терциями, секстами, октавами), наличие неполных аккордов и др.

Во втором разделе — Poco piu mosso — лейттема приобретает драматический характер, происходит трансформация образа от спокойной повествовательности к горькому отчаянию, которое появляется в кульминации (на словах «На кого покинул отца, мать старенькую...»). Здесь внимание композитора сосредоточено больше на образе казака. Музыкальный материал разработки контрастирует с экспозицией поэмы, что связано прежде всего с поэтическим текстом, в котором появляется прямая речь и акцентируется внимание на главной мысли стихотворения — несправедливости, тоске по Родине. Контраст происходит за счет появления более подвижного темпа, бурного динамичного развития, драматизации имитирующих фраз (свободная имитация), нового штрихового решения (акцентированная

каждая доля в кульминационном эпизоде), обострения гармонии (появление диссонансов), агогических изменений.

III раздел, реприза — Tempo I — кульминация развития трагического образа. Реприза характеризуется пассивной безнадежностью, которая пронизывает лейттему и прослушивается в ее остинатном проведении (с неизменным возвратом к верхнему звуку) басовой и фрагментарно теноровой партиями хора. Кроме этого, в отличие от первого раздела, здесь наблюдается родство верхней пары голосов. Как безысходный, трагический плач звучит соло сопрано в коде произведения на словах «Плачет казак — пути битые поросли терниями...». Интересно, что в экспозиции тема «казака» была экспонирована постепенной восходящей мелодией, которая символизировала надежду, веру в лучшее будущее; финальное же соло — нисходящий минорный тетрахорд, звучащий как обреченность и тщетность всех надежд казака.

Такая трансформация темы на протяжении всего произведения от лирической попевки до патетического проведения в кульминации и безнадежного угасания в репризе приводит к симфонизации философско-обобщенного образа, сообщает сочинению глубокий психологизм, патетичность, побуждает к переживаниям и размышлениям, типичным для жанра хоровой поэмы. В этом усматривается характерная для данного жанра формула синтеза эпоса и лирики. В. Самохвалов о синтезе в творчестве Лятошинского говорил так: «Мир чувств Лятошинского суров и сдержан, когда он обращается к воплощению сложных философских проблем, в минуты же душевных откровений — необычайно страстен и непосредственен» [4, с. 3].

Подведем итоги исследования типичных для жанра поэмы черт синтеза эпоса и лирики в поэзии Т. Шевченко и их воплощения в хоровом произведении Лятошинского.

Типичные для жанра поэмы черты синтеза эпоса и лирики	Стихотворение Т. Шевченко «Тече вода в синє море...» из цикла «Думка»	Хоровая поэма Б. Лятошинского «Тече вода в синє море»
Эпическое начало	Повествовательный характер, связь с реальными событиями жизни украинского народа, наличие рассказчика, стихотворная речь.	Эпическая сосредоточенность, спокойный повествовательный темп, интонационная близость украинским думам.
Лирическое начало	Изображение трагической судьбы конкретного человека, его личных переживаний, мыслей, чувств.	Широкая, распевная мелодия, объединяющая в себе натуральный и гармонический минорный лад, повышенная эмоциональность, тяготение к контрастности, подвижная динамика, агогические изменения.
Философские обобщения	Раскрытие обобщенной трагической судьбы украинских бедняков, вынужденных скитаться на чужбине в поисках счастья.	Наличие музыкальной символики: нисходящая секундовая интонация — плач, басовое остинато лейттемы в репризе — бесконечное чувство отчаяния и безнадежности, нисходящие хроматические ходы — символ страданий и смерти и др. Философское обобщение образа путем активной трансформации тематического зерна.

Таким образом, хоровая поэма «Тече вода в синє море» — небольшая трагедия, воплощенная композитором с горячим сочувствием к обездоленным, которая сосредотачивает в себе типичные поэмные черты органичного синтеза эпического и лирико-философского начал.

Литература

1. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
2. *Лащенко А.* Особенности хорового творчества Б. Н. Лятошинского и его влияние на развитие украинского современного хорового искусства // Борис Николаевич Лятошинский: сборник статей. К.: Музична Україна, 1987. С. 84–91.
3. *Луговенко В., Ніколаєва Н.* Українська хорова література. К.: Музична Україна, 1985. 62 с.
4. *Самохвалов В.* Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. К.: Музична Україна, 1970. 279 с.
5. *Таранченко Е.* Б. Н. Лятошинский и Н. В. Лысенко (к проблеме типологии творческих индивидуальностей) // Борис Николаевич Лятошинский: сборник статей. К.: Музична Україна, 1987. С. 33–42.

© Озеров С. А., 2014

О БАЯННОМ ТВОРЧЕСТВЕ НИЖЕГОРОДСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья посвящена развитию баянного творчества нижегородских композиторов. Автор более подробно останавливается на баянном творчестве А. А. Нестерова, В. В. Владимирова, Г. Н. Комракова. Предпринимается попытка воссоздания хронологии литературы для баяна нижегородских композиторов.

Ключевые слова: нижегородские композиторы, баян, фольклор, исполнительская школа, композиторская школа

Нижегородская композиторская школа имеет богатую историю. Ее деятельность, связанная с такими именами как А. А. Касьянов, А. А. Нестеров, Б. С. Гецелев и др., обеспечивает весомый вклад в развитие русской культуры, выходя далеко за пределы Нижегородского региона[1].

В начале 50-х годов, благодаря открытию Союза композиторов, горьковская композиторская школа получила дополнительный импульс к развитию [2, с. 129]. Этот процесс не обошел стороной и исполнителей-баянистов: через восемь лет со дня образования в Горьком регионального отделения Союза композиторов при кафедре специального фортепиано Горьковской консерватории был открыт класс баяна. Композиторы, сотрудничая с баянистами, получили возможность услышать созданные ими сочинения в концертном исполнении.

Обращение композиторов Нижнего Новгорода к баяну продолжается уже около полувека, то есть музыка для баяна создается на протяжении всего периода существования нижегородской композиторской организации. Итогом плодотворных взаимоотношений композиторской и исполнительской (в данном случае — баянной) школ стало появление нового репертуара для баяна, закрепившегося в концертной практике, обеспечивающего дальнейшее совершенствование исполнительской школы.

Баянное творчество нижегородских композиторов художественно ценно, но, к сожалению, недостаточно объемно. Нельзя не отметить, что при очевидных достоинствах написанных сочинений для баяна их количество могло быть гораздо более значительным, особенно учитывая высокий уровень возможностей баянной школы в Нижнем Новгороде! На сегодняшний день выявлены следующие сочинения нижегородских композиторов для баяна или с участием баяна (приводимый список соответствует хронологии их создания):

В. В. Владимиров Концерт для баяна и симфонического оркестра (1968);

Г. Н. Комраков «Шесть лирических пьес» (1976);

А. И. Барышев Токката (1981);

Н. Д. Бордюг «Родная сторонка» (1981);

А. А. Нестеров «Былина» (1983);

Г. Н. Комраков Сонатина (1983);

Н. Д. Бордюг «Маленькая сюита» (1983);

Б. В. Сазонов «Соната-фантазия» (1983);

В. Д. Холщевников «Поэма-фантазия» (1986);

С. П. Стразов «Каприччио» для ансамбля баянистов и аккордеонистов (1996);

Е. А. Щербаков «Автограф» (1998);

К. В. Барас «По ту сторону» для гобоя, баяна и фортепиано (1998);

А. В. Пенкина Трио «Памяти А. Шнитке»

для фортепиано, виолончели и аккордеона (1998);

В. Д. Холщевников «Sonata da pausa» для скрипки, баяна и фортепиано (1998);

«Canticum perpetuum» для скрипки, виолончели, баяна и фортепиано (1999);

Б. В. Сазонов «Тетрада» для гобоя, баяна, виолончели и фортепиано (2000);

О. М. Зароднюк «Призмы» для гобоя, баяна и фортепиано (2002);

Б. В. Сазонов «Дуняша» — концертный диптих для аккордеона (2004), «Северная поэма» для аккордеона-баяна (2008);

Д. О. Присяжнюк «Оксюмороны – IV» для виолончели и баяна (2009);

В. Д. Холщевников Пять каприсов «В предчувствии возможного» по фортепианным пьесам Р. Шумана op. 124 (2010),

«Совершенное основание» (2010);

Д. О. Присяжнюк «Inside-Sonata» for accordion solo (2012)[2];

Н. Д. Бордюг «Перегудники» — сюита для саксофона и баяна (2012)[3];

В. Д. Холщевников «Две багатели» (2013), Соната для баяна (2013).

Обратимся к сочинениям некоторых нижегородских композиторов, стоявших у истоков развития репертуара для баяна в регионе. Немногочисленность созданных ими сочинений во многом искупается художественными достоинствами самой музыки. Данные произведения важны и с исторической точки зрения, поскольку явились начальным этапом развития нижегородской баянной литературы.

Одним из первых композиторов, обратившихся к баяну, необходимо назвать народного артиста России, профессора Аркадия Александровича Нестерова. Инструментальная музыка для баяна в его творчестве представлена пьесой «Былина» (1983). За основу сочинения была взята народная песня Горьковской области «Калина в саду» («Калина с малиной»), опубликованная в сборнике А. А. Нестерова «Народные песни Горьковской области» (1972). В произведении она цитируется без изменений [5]. Это яркое сочинение, написанное в народном духе, на сегодняшний день является концертным репертуарным произведением. Созданное более 40 лет назад, оно не потеряло своей актуальности и отвечает художественным требованиям современной исполнительской практики[4].

Вклад А. А. Нестерова в развитие баянной литературы, несмотря на единичность его образцов, очень значим: он одним из первых, среди композиторов Горького, создававших для баяна, обратился к фольклорной тематике. Также нельзя не отметить, что А. А. Нестеров — авторитетная фигура. Являясь председателем Верхне-Волжской организации Союза композиторов РСФСР, ректором Горьковской консерватории и профессором, воспитавшим большое количество учеников, он самим фактом своего обращения к баянному творчеству влиял на молодых композиторов, вдохновляя их на создание произведений для баяна [1, с. 312].

Имя Владимира Владимировича Владимирова занимает особое место. Именно он в 1968 году первым из композиторов Горького обратился к баянному творчеству. Каковы были предпосылки этого? Отвечая на данный вопрос, заметим, что период с 1960-х годов можно назвать расцветом баяна как полноправного концертного инструмента. Он был мало «изучен» композиторами, несмотря на то, что к этому времени рядом талантливых авторов в разных регионах уже были написаны произведения для баяна с симфоническим оркестром, вошедшие в золотой фонд баянной литературы[5] [4]. Концерт В. В. Владимирова для баяна с симфоническим оркестром занял среди них достойное место.

Важным стимулом обращения горьковских композиторов, и в том числе В. В. Владимирова, к баянному творчеству следует считать тесное профессиональное общение с профессором Н. Я. Чайкиным, который с 1964 по 1993 год преподавал на кафедре народных инструментов Горьковской консерватории [3, с. 137]. Необходимо подчеркнуть, что Концерт Владимирова для баяна с симфоническим оркестром явился в определенной мере образцом баянной литературы для композиторов Горького.

К сожалению, композитором было написано только одно баянное произведение. Несмотря на это, с уверенностью можно сказать, что оно обозначило «вектор» в развитии композиторского творчества в регионе.

Музыка для баяна, созданная Германом Никандровичем Комраковым, выявляет новое направление, основанное на фольклорных традициях Якутии, а затем и Горьковского края. Обращение композитора к фольклору прослеживается на протяжении всей его творческой жизни. Им написаны два сочинения для баяна, опирающиеся на народные интонации — «Шесть лирических пьес» (второе название — «Лирическая сюита») (1976) и Сонатина (1983) [5]. Цикл пьес изначально предназначался для фортепиано,

но вскоре, согласно желанию автора, вошел в концертный репертуар баянистов.

Увлечение Г. Комракова баяном не случайно. Во-первых, тембр инструмента ассоциировался с русской песенностью, мелодичностью, а с другой стороны, — с драматизмом и экспрессией. Во-вторых, композитор полагал, что баян наиболее рельефно способен передать всю палитру красок фольклора.

Подводя итог сказанному, можно констатировать важный вклад каждого из названных композиторов. Так, А. А. Нестеров стимулировал творческие поиски, открывая последующим авторам путь к созданию музыки для баяна. В. В. Владимиров дал новый поворот развития искусства, связанный с концертной трактовкой баяна. Г. Н. Комраков актуализировал интерес к фольклору для композиторов-нижегородцев, обращавшихся к баянному творчеству.

Важным моментом, выявленным в ходе исследования баянного творчества нижегородских композиторов, является то, что в первых сочинениях прослеживается опора на фольклорные источники. Мы можем говорить о фольклорной тенденции в баянном творчестве композиторов как некой первооснове. Она прослеживается в сочинениях основоположников баянного творчества: А. А. Нестерова, В. В. Владимирова, Г. Н. Комракова, Н. Д. Бордюг и др.

Творчество нижегородских авторов значительно эволюционировало. Фольклорное направление из ряда основных приобрело статус одного из возможных путей. Нижегородские авторы находятся в активном поиске новых выразительных средств. Важно отметить, что создание многих произведений для баяна происходит по-прежнему в тесном творческом содружестве композиторов с исполнителями. Это сближение является залогом того, что в дальнейшем активное взаимообогащение и развитие исполнительской и композиторской школ будет продолжено.

Примечания

[1] Учитывая исторические обстоятельства, по ходу работы мы будем использовать определение «горьковский» тогда, когда город назывался «Горьким», и «нижегородский» — с момента его переименования.

[2] В западноевропейской культуре многие виды инструментов семейства гармоник называются аккордеоном, и в частности баян.

[3] Автор данной статьи в 2012 году принимал участие в премьерном исполнении этого произведения, состоящего из двух частей («Пересмешники» и «Как по мостику, мосточку»).

[4] Исполнительская редакция данного сочинения, как и большинства других произведений, названных в статье, выполнена профессором Нижегородской консерватории В. И. Голубничим.

[5] Т. И. Сотников Концерт для выборного баяна и струнного оркестра (1937); Н. Я. Чайкин Концерт для баяна с оркестром (1951), В. В. Дикусаров Концерт №1 для баяна и симфонического оркестра (1956); К. А. Мясков Концерт для баяна и симфонического оркестра (1961); А. Л. Репников Концерт для баяна и симфонического оркестра (1964) и др.

Литература

1. *Беляков Б. Н., Блинова В. Г., Бордюг Н. Д.* Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде — городе Горьком (1798–1980). Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1980. 336 с.
2. *Коллар В. А.* Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода-города Горького. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1976. 176 с.
3. *Мирек А. М.* Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 195 с.
4. Антология литературы для баяна. Часть I. Предисловие. М.: Музыка, 1984.
5. [Электронный ресурс] http://www.unn.runnet.ru/ (дата обращения: 20.01.2014).

© ***Полковникова Т. В., 2014***

НОВАЯ МУЗЫКА И КОМПОЗИТОРСКОЕ ИСКУССТВО ЧУВАШИИ. ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ

В статье рассматривается творчество двух чувашских композиторов — М. А. Алексеева и А. Г. Васильева, представляющих новое направление в чувашской музыке второй половины XX века. Представлен анализ двух сочинений композиторов — «48 полифонических образов» М. Алексеева и «Бабье лето» А. Васильева, показательных с точки зрения преломления эстетики новой музыки, опирающейся на национальную основу.

Ключевые слова: чувашские композиторы, новая эстетика, направление, техника, национальная интонационность, атональность, полистилистика

Понятие «новой музыки» по отношению к чувашскому композиторскому творчеству второй половины XX века наиболее точно отражает происходившие в национальном искусстве процессы. Творчество двух композиторов-шестидесятников 60–90-х годов выделилось новаторством среди представителей национально-традиционного направления, сформировавшегося в чувашской композиторской школе. *М. А. Алексеев (1933–1996)* и *А. Г. Васильев (1948–2012)*, открывшие новое стилевое течение (теория о двух направлениях в чувашской музыке выдвинута М. Г. Кондратьевым [3, с. 16, 34]), раздвинули границы представлений о возможностях академической чувашской музыки. Сменилась эстетическая составляющая их композиторского творчества: «народное» начало (связь с чувашским песенным фольклором) обогатилось за счет интеллектуального и даже рационального подхода к композиции. Форма, композиционные методы, техника попали в центр внимания композиторов. Искусство композиции в чувашской музыке XX века достигло своей вершины.

К новой музыке чувашских композиторов привела смена, полная или частичная, модально-тонального мышления на атональное. Техника композиции, которая стала краеугольным камнем создания новой музыки, отточенная и выверенная впервые западными музыкантами, прочно закрепилась в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века. Уже в 60-е годы она определяла уровень современности сочинений и воспринималась как необходимый атрибут композиторского мастерства. Применение авангардных приемов для чувашских композиторов-новаторов было привлекательным в то время с точки зрения свежести, новизны звучания. Сплав новой техники с национальным началом оказался предельно уникальным, органичным по своей природе. Чувашские композиторы пришли к этому абсолютно естественно в своем творческом пути. Преломление ими авангардной стилистики было неодинаковым, как и разным было их отношение к авангардной эстетике.

Так, к атональности в Чувашии первым обратился Михаил Алексеевич Алексеев. В своем творчестве он неуклонно шел в ногу со временем, используя различные композиторские техники, став верным патриотом авангардной традиции XX века. Парадокс его творчества заключался в том, что Алексеев, чуваш по происхождению, при жизни считался московским композитором (в 1967–1996 годы жил и работал в Москве), состоял в московском Союзе композиторов, премьеры основных сочинений проходили в московских концертных залах (Дом композиторов, Московская государственная консерватория и др.). Он сотрудничал с Чувашией, отзывался на различные творческие предложения, однако местом бытования его музыки была Москва. В Чувашии концерты Алексеева были редким событием. Лишь после смерти значительное по объему творческое наследие композитора вернулось на его историческую родину.

Зрелый (московский) период творчества Михаила Алексеевича — 70–80-е годы — пример последовательного воплощения им новой эстетики на национальной почве. Претворяя авангардные стилевые тенденции, Алексеев на протяжении всей своей творческой жизни сохранял излюбленную поэтическую тему села, упоение родными просторами. Но если в ранних произведениях Алексеева применялись довольно традиционные средства, такие как, ладовая основа, привлечение пентатонового мелоса (попевок ячейковой структуры), приемы квантитативной ритмики, то в зрелых и поздних сочинениях национальные элементы как бы «растворяются» в

атональной ткани в виде отдельных узнаваемых трихордовых мотивов, ритмических или ритмико-мелодических мотивных формул, композитор уходит «в сферу атональных звуковых конструкций, своего рода музыкальной графики (парадоксально сочетавшихся с пентатонизмом и даже фольклорными цитатами)» [3, с. 30].

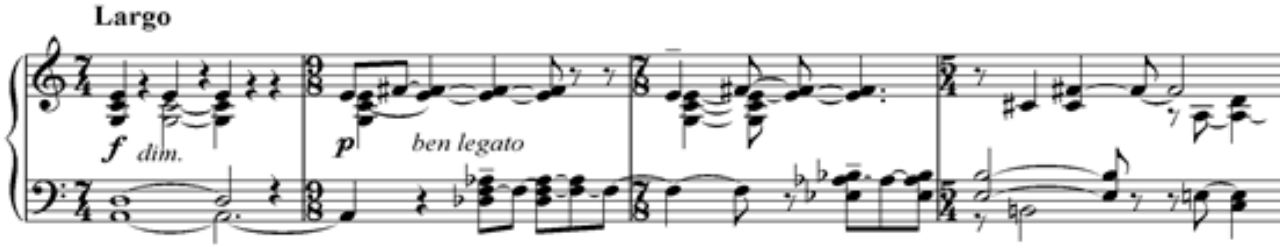
Преобладающим на зрелом этапе творчества М. А. Алексеева становится «серийный» тип мышления, то есть полный отказ от традиционных тонально-гармонических (или, шире, модально-тональных) средств, характерных для композиторов-новаторов XX века. Начиная с 1967 года, с момента окончательного переезда в Москву, Алексеев вслед за другими отечественными авангардистами пришел к свободной (или организованной) атональности (включая серийность как технику, алеаторику, сонорику), которая оказалась близкой его рациональному складу мышления. Еще в ранних работах проявилась такая особенность его рационализма, как отстраненность, попытка взглянуть как бы со стороны на традиционные сюжеты. Отсюда появилась свойственная композитору плакатность, картинность, опора на широкие мазки, проявившие себя через блеск оркестровки и обобщенность национальной интонации, как, например, в *«Чувашском каприччио» (1962)*, произведении поэмно-концертного плана, где автор не отступает от национально-традиционного письма.

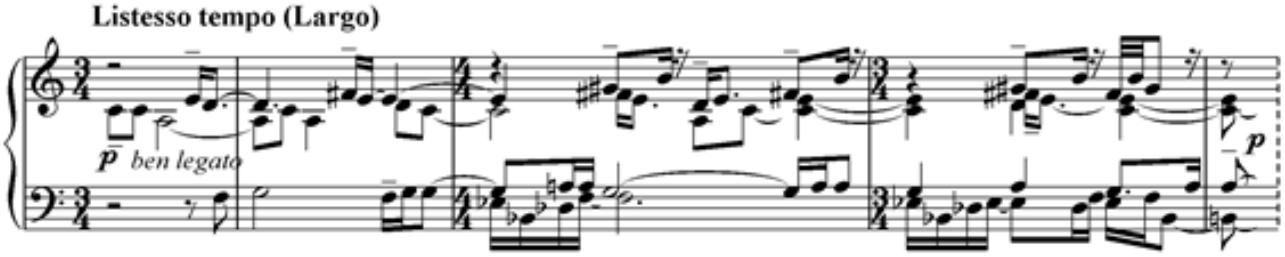
Следует заметить, отличительной особенностью атонального мышления Алексеева было внимание к микроинтонационности трихордовой природы, входящей в тематизм его масштабных композиций. Такие поиски, как отмечали музыковеды, были свойственны многим современникам-композиторам многонационального Поволжья[1]. Интонационность для Алексеева имела тот же смысл, что и для Э. Денисова, который подчеркивал особенную важность данной категории в современной композиции (в отличие от мелодичности, которую он сам тщательно избегал). Обращаясь к «национальной интонационности» [4] (термин А. Л. Маклыгина), Алексеев таким образом искал в новых звуковысотных комбинациях архаичные фольклорные прототипы, существующие в некоторых мелодиях чувашских песен (например, в чувашской народной песне «На помочь» из сборника чувашских народных песен Гаврила Федорова, содержащей более восьми различных тонов в звуковысотной линии, состоящей из ангемитонных попевок).

Специфика атональности особенно наглядно представлена в фортепианном цикле *«Сорок восемь полифонических образов» (1979)* М. Алексеева. Среди произведений камерно-инструментальных жанров это самый значительный по масштабу опус, написанный в расцвете творческой зрелости. К каждому из двенадцати разделов-сказов имеется свой авторский эпиграф в виде строчек из народных песен, поговорок и сказаний, переведённых на русский язык. По грандиозной задумке автора эти сказы, включающие прелюдии, инвенции, фуги, каноны, постлюдии, отражают определенные вехи бытия чувашского народа: «Данный цикл, в отличие от традиционных — ему предшествовавших (И. С. Баха, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина), имеет программу, основанную на подлинном чувашском фольклорном материале, отражающую исторические преобразования в нашей стране» (С. А. Разорёнов) [2, с. 78].

Идея алексеевского фортепианного цикла показать старые и новые вехи бытия решена путем парадоксального сочетания атонально-полифонической техники[2] с «национальным содержанием», передающим разные оттенки масштабной эпико-драматической концепции. Огромную драматургическую роль играет принцип растворения интонационности. «Интонационный концентрат» более всего обнаруживается в экспозиционных и заключительных построениях пьес, а на уровне цикла — в первых и последних Сказах, и, наоборот, в кульминационных моментах, на уровне цикла — в центральных Сказах, где на первый план выступает атональный аспект (в Десятом Сказе, например, представлены серийные композиции).

Так, в *Прелюдии №1 (ля) Первого сказа* с эпиграфом «На плечах кафтаны не держались, корки хлеба нам не оставалось» главным структурным элементом выступает интонационная попевка, представляющая собой трихордовый мотив *e-fis-cis* с нерегулярным ритмическим рисунком, выделяющаяся в верхнем голосе и воссоздающая строгий архаический напев, соответствующий словам эпиграфа «на плечах кафтаны не держались» (пример 1). Композиционное развертывание строится полифонически по типу удаления от основного тона *(a)* в двенадцатитоновом диапазоне с фактурным разрастанием до атонального звучания и последующим возвращением к центральному звуку (принцип репризности).

Пример 1. М. Алексеев 48 полифонических образов. Первый сказ. Прелюдия №1 (ля). Экспозиционный раздел

В Инвенции №2 (ля) того же Сказа мелодика напева становится более песенной, тематически развитой, излагается в среднем голосе. В её основе пентатонный трихорд *c-a-d* (пример 2). Благодаря наложению различных по звуковысотности трихордовых попевок в разных голосах, создаётся терпкая атональная звучность уже в 3 такте. Характерно наличие бемолей в левой руке и диезов в правой. Последующее тематическое развитие строится аналогично прелюдии — разрушается основной ладовый настрой, достигая атонального полифонического звучания.

Пример 2. М. Алексеев 48 полифонических образов. Первый сказ. Инвенция №2 (ля). Экспозиционный раздел

И в Прелюдии, и в Инвенции композитор по-новому отражает идею «национального» — чувашские интонации рождаются в виде трихордовых попевок сдержанно-повествовательного и песенного характера, скрытых в толще атонально-полифонической ткани. Так называемый метод мотивной комбинаторики, представленный здесь, а также разработанный Алексеевым на протяжении всего его творчества, породил интересный синтез атонализма с национальной интонационностью.

Примечательно, что, экспериментируя в своих композициях с атональными, *алеаторными, сонорными техниками*, композитор не отходит от привычного поэтического национального начала и масштабности замысла. Так, например, в двух оркестровых поэмах М. Алексеева — *«Причуды»* и *«Сельские эскизы»* (1969), «образы которых навеяны характерными сценами народных игр и гуляний» [6], сонорно-алеаторные приемы помогают раскрыть излюбленный композитором поэтический замысел — тему села. В обеих поэмах развитие направлено от пентатонного тематизма к красочным сонорно-алеаторным кульминационным «гребням», создавая пестрый национальный колорит в «Причудах» и шумную разноголосицу народных гуляний в «Сельских эскизах». Контролируемая алеаторика (повторяемый объект обрамляется знаками репризы, за которыми тянется волнистая линия на всем пространстве звучания), таким образом, позволила Алексееву добиться того эффекта, о котором говорил еще В. Лютославский: «ритмическая фактура достигается специфической «гибкости», которую невозможно получить иным способом» [4, с. 133]. Сонорный колорит у Алексеева же достигается особым приемом — путем

«кластерной вертикализации мелодического трихорда» [5, с. 186] (описано А. Маклыгиным), сохраняя при этом национальную интонационность почти в узнаваемом мелодическом виде, либо постепенно растворяя ее в атональной звучности.

Таким образом, сочетание авангардной композиционной техники с национальной интонационностью породило новый для чувашской музыки тип инструментальной композиции, последовательно разработанный композитором не только в камерно-инструментальных, вокально-хоровых, но и крупных оркестровых сочинениях, например, в *Симфонии-концерте для двух скрипок, рояля и оркестра (1985)*. С появлением вышеуказанных сочинений композитор завоевал репутацию сложившегося авангардиста[3].

По-иному в направлении «новой музыки» развивалось творчество другого яркого представителя чувашской композиторской школы — *Александра Георгиевича Васильева (1948–2012)*. В отличие от М. Алексеева, А. Васильев — композитор следующего поколения — перешагнул в своем творчестве ту новизну, которую утвердил отечественный авангард 60-х годов. Как многие композиторы-постшестидесятники, он прошел сложный путь эволюции собственного стиля — начиная от освоения авангардных техник в раннем периоде, заканчивая поисками собственной индивидуальности и вместе с тем индивидуальных форм и методов выражения в зрелых сочинениях.

Особое место в творческом пути А. Васильева занял «московский» период (1967–1972) — время обучения чувашского композитора в классе Г. И. Литинского[4]. В эти годы он уходит от тонального стиля, сохраняя при этом национальную интонационность. Так, например, в цикле *«Одиннадцать пьес» для фортепиано (1970)*, экспериментируя, Васильев, не прибегает ни к обработкам, ни к цитированию народных мелодий, ни к подражанию фольклорным образцам, но обращается к интонационным моделям на основе ангемитонных трихордов в объеме чистой кварты, используя их различные модификации. Как отмечал М. Г. Кондратьев, в цикле «найдена мера дистанцирования не только от фольклорно-цитатного метода, но и от национально-традиционного мышления, преимущественно песенного, выработанного предшественниками, при сохранении обобщенной национальной интонационности» [3, с. 28].

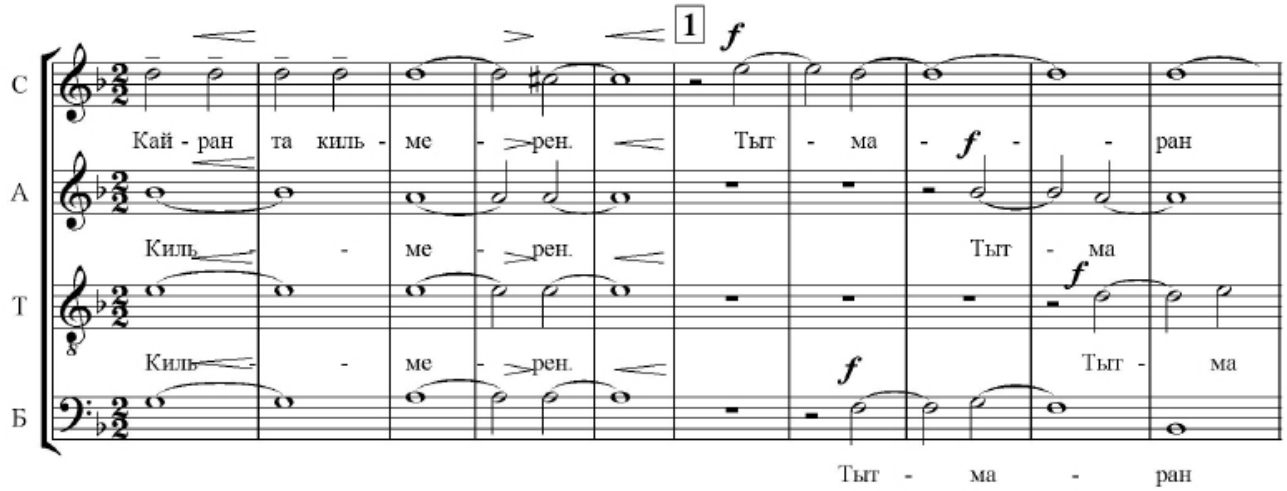
В сочинениях А. Васильева раннего периода заметны эксперименты с различными композиторскими техниками, начиная от обычной атональности (*Струнный квартет №2 (1969), Соната №2 для фортепиано (1974)* и др.), заканчивая техникой серийных рядов (*«Аллегро модерато» для фагота и фортепиано (1979)*). Кульминацией таких исканий стала хоровая кантата *«Уяв» («Весенние хороводы», 1980)*, в которой композитор «аранжирует народный мелос, весьма изобретательно используя различные выразительные средства, в том числе элементы алеаторики, сонористики. Он не цитирует фольклор, а стремится творить по его законам, при этом оставаясь современным композитором». Особенностью «национального» мышления в кантате, в сравнении с М. Алексеевым, становится усиление фольклорного начала. Васильевым осуществляется сложный, но предельно органичный синтез приемов фольклоризма и авангардной техники: сонорно-алеаторные приемы соединяются с подлинными напевами, исполнявшимися в старину во время весенних семицких молодежных игр[5].

В зрелый период, начиная с 80-х годов, композитор переключается в хоровую сферу, он отходит от чисто авангардной эстетики и обращается к *полистилистике*. В таких произведениях, как *«Тухья мерченĕ тăкăнчĕ» («Осыпались с тухьи кораллы», 1981), Две пьесы для струнного оркестра: «Песня» и «Такмак» (1984)*, А. Васильев не экспериментирует с чувашской интонацией, а сохраняет ее в чистом виде, включает в процесс «стилевого моделирования», используя как традиционные, так и новейшие средства. Полистилистика органично вошла в творческий метод чувашского композитора, раскрыла его натуру зрелого художника — философа, увлекавшегося разными сферами знаний, в том числе, восточной философии, основами христианства, живописью (например, Н. Рериха) и др. В его развернутых хоровых композициях появляется такая важная черта, как углубленная психологизация и драматизация образов, где особая роль отводится разного рода отступлениям — «уточнениям» и «утончениям» портретных характеристик главных персонажей (отсюда непременное наличие солирующих партий в хоре, в особенности, сопрано — лейттембра творчества).

Одним из таких показательных с точки зрения зрелого стиля А. Васильева стал четырехчастный *Концерт для смешанного хора «Çĕлен эрни» («Бабье лето») на ст. В. Большо-*

вой (1991). Воплощая в Концерте идею «храма как символа объединения под знаком духовности» [1, с. 49], композитор осуществляет оригинальный синтез чувашских ритмоинтонаций со стилистикой партесного церковно-певческого обихода. Однако в разных частях в зависимости от эмоционального строя музыки появляются аллюзии то на ренессансные, то на романсно-ламентозные или необарочные «стилевые модели». Так, в первой части «Çук, тек эс килес çук» («Ты снова не пришел») чувашская интонация представлена скромно, уступая место четырехголосной хоральной фактуре, по развитию напоминающей строение ренессансных духовных мадригалов. Строфы разграничены между собой характерными гармоническими кадансами, украшенными романтическими интонациями «вздоха» и паузами (пример 3). Схожий прием возвращается в последней четвертой части «Эс пултăн урăлу» («Прощание с тобой»), только к хоральному четырехголосию композитор подключает солирующую партию сопрано, символизирующую свет, чистоту и красоту национальной интонации (ц. 9).

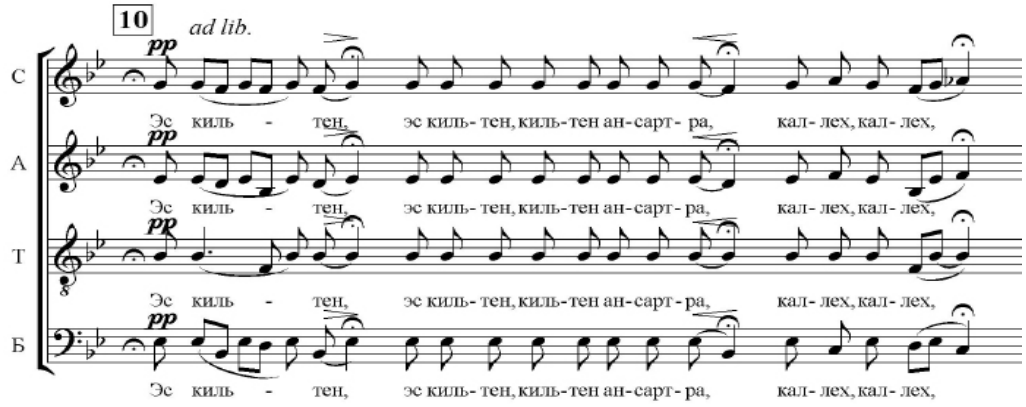
Пример 3. А. Васильев «Бабье лето». 1 часть



Национальная интонационность ярче всего выступает во второй части «Тавтапуçах пулни иртнишĕн» («Спасибо за то, что было»), где в центре номера помещено многотемное фугато, представляющее собой модель барочной полифонии, но на тематическом уровне демонстрирующее взаимосвязь с чувашским фольклором. Это проявляется «в распылении по всем фактурным горизонталям традиционных пентатонных оборотов» [1, с. 48]. Привлекает внимание и красочный секундовый аккорд (возможно, T^{5}_{3} с добавочными тонами в E-dur), обрамляющий номер и оттеняющий его импрессионистическим звучанием. С него начинается и к нему возвращается тема любовных воспоминаний.

Хоральность пронизывает все части Концерта, однако ощутимой его связь с церковной традицией становится в третьей части «Эс килтĕн ăнсăртран» («Ты появился случайно»). Сначала, как и во второй части, композитор обращается к приемам необарочной полифонии — звучат вариации на бассо остинато, повествующие о любовных чувствах, приводящие к тихой кульминации части. Вслед за генеральной паузой в заключительном разделе части возникает прямая аллюзия со звучанием церковных гласов, по гармоническому содержанию напоминающих то четвертый и пятый обиходные гласы (пример 4), то печально-просветленный шестой (ц. 14).

Пример 4



Подытоживая сказанное, отметим, что при всем различии эстетических установок М. Алексеева и А. Васильева, творческий путь обоих композиторов имеет новаторский характер. Если М. Алексеев, начиная с конца 60-х годов, живя в Москве, занимается активными поисками в области сочетания новой технологии с национально-ладовыми музыкальными истоками (этот процесс сопровождался регулярными поездками композитора по селам Чувашии и изучением им архаических образцов чувашского фольклора), то А. Васильев в это время ищет новые формы синтеза приемов фольклоризма и авангардных техник, позже обретает свою индивидуальную лирическую манеру, не исключающую в то же время применение неординарных приемов (например, алеаторики в заключительном разделе второй части концерта «Бабье лето»). Если музыкальный язык зрелого стиля М. Алексеева усложняется в связи со стремлением композитора к концертности, к раскрытию всех выразительных исполнительских возможностей, то у Васильева почерк становится заметно гибким, стремится к «упрощению». Как признавался в одной из личных бесед с автором статьи композитор, «...наряду со сложным должно быть и простенькое... Хотелось бы — красиво, хорошо, просто...»[6]. Думается, данный тезис стал главным в последнем десятилетии творчества композитора.

Таким образом, М. Алексеев и А. Васильев проложили дорогу к новому искусству в Чувашии, развитому поколением современных чувашских композиторов, что позволяет говорить о рождении феномена новой чувашской музыки, изучение которой только начинается.

Примечания

[1] Данная проблема обозначена казанскими исследователями. См., например, статьи из сборника «Проблема стиля в творчестве композиторов Поволжья» (Казань, 1990).

[2] Особенности полифонической техники данного сочинения Алексеева не рассматриваются, поскольку имеют место в статье Е.Федоровой «Полифония Алексеева» // Искусство композиторов Чувашии: традиции и современность: Сб. ст. ЧГИГН. Чебоксары, 2012. с. 154–170.

[3] Высокая оценка творчества М. Алексеева имела место в высказываниях известных отечественных музыкантов, композиторов и исполнителей: Э. Денисова, В. Екимовского, Г. Рождественского. См., например, Полежаев А. В. Михаил Алексеев. М.: ВААП-Информ, 1987.

[4] Учеником Литинского был и преподаватель Васильева по классу композиции в Чебоксарах В. А. Ходяшев (1917–2000), и известный чувашский композитор Г. В. Воробьев (1918–1939).

[5] Подробную характеристику данным подлинным напевам дает в своей диссертации Л. Бушуева. См. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. ... канд. иск. Казань, 2008.

[6] Беседа с композитором состоялась в 2007 году.

Литература

1. *Данилова И. В.* К новому стилю национальной музыки: 60-е — первая половина 70-х годов XX века // Искусство композиторов

Чувашии: История и современность / научн. ред. М. Г. Кондратьев. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. С. 34–55.
2. *Данилова И. В.* Михаил Алексеев. Поиски нового стиля чувашской музыки // Чувашское искусство: Вопросы истории и теории: сб. ст. Вып. 6. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. С. 34–60.
3. *Кондратьев М. Г.* Проблемы становления национальной школы профессионального музыкального искусства Чувашии и творчество Александра Васильева // Композитор Александр Васильев: творчество в контексте времени и традиций: сб. ст. ЧГИГН. Чебоксары, 1999. С. 9–37.
4. *Лютославский В*. О роли элемента случайности в технике композиции // Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / сост., коммент. и пер. И. Никольской. М., 1995. 133 с.
5. *Маклыгин А. Л.* Сонорная музыка и национальная интонационность в свете критериев художественности // Критерий художественности в литературе и искусстве (в свете содружества наук). Казань: Изд-во Казанского университета, 1984. С. 183–187.
6. Программа концерта VI пленума Союза композиторов (аннотация). Чебоксары / НА ЧГИГН. Отд.VI. Ед. хр. 727. Инв. № 2684.
7. Творчества вечно живая основа. Говорят представители художественной культуры Поволжья и Приуралья // Советская музыка. 1985. №12. С. 40–46.

© Попов С. С., 2014

ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ БЕРИНСКОГО

Статья посвящена одной из фундаментальных линий в творчестве композитора Сергея Беринского. Автор выявляет и анализирует новые черты его стиля, появившиеся в результате увлечения Востоком. В статье дается характеристика «восточному» направлению, осмысляется его роль в контексте эстетических взглядов композитора.

Ключевые слова: С. Беринский, баян, Восток, пантеизм, трагедийность, экспрессионизм, импрессионизм

К концу 1970-х годов сложился целый ряд устойчивых отличительных черт композиторского почерка Сергея Беринского, которые, несмотря на последующие новые веяния, составят остов его творческого стиля на всю жизнь. Это монологизм и исповедальность высказывания, гиперэкспрессивность, простота и ясность исходного знака при многообразии и сложности системы в целом. К этому следует добавить импровизационность (ее не следует понимать как алеаторичность, которая у Беринского встречается нечасто и только в отдельных сочинениях, в целом же — сведена к минимуму) при четкой дисциплине мысли, обращение к семантически устойчивым лексемам, а также стремление к конкретизации музыкального смысла, идущее от желания быть услышанным и понятым, максимально воздействовать на слушателей.

Беринский называл переломным в своем творчестве 1979 год. Струнный квартет №2 и Реквием, написанные в это время, ознаменовали наступление композиторской зрелости, обозначили и синтезировали на новом уровне основные направления творческих поисков. С 80-х годов трагическое мироощущение композитора, выплеснувшееся в этих сочинениях с особой силой, не проявлялось уже в столь сгущенных красках, хотя и не исчезло совсем.

1980-е годы значительно обогатили творчество Беринского новыми образами, жанрами, находками, красками. Тогда же пробудился сильный интерес композитора к восточной культуре, который впервые столь мощно дал о себе знать в *«Песнях томления Махтумкули»* для контральто, виолончели и фортепиано (1982). Сочинение пропитано экзотическим зноем, любовным томлением, возвышенной эротикой и другими — новыми для Беринского образами и настроениями. Позже появились выдержанные в подобном же тоне *«Арабески»* для сопрано и двух гобоев на тему Хафиза (1986) и другие работы. Увлечение Востоком, а также пантеистической философией и античным мифом со временем значительно усиливалось и достигло пика в 90-е годы, обусловив рождение Концерта-поэмы *«Радостные игры»* для флейты и камерного оркестра (1991), Поэмы-мистерии *«В садах и виноградниках»* для флейты (1992), фортепиано и виолончели. По-

добное увлечение не могло не отразиться на его баянной музыке: появилось и медитативное сочинение в духе индийской раги «*Sempre majore*!» для гобоя и баяна с подзаголовком «Quasi raga» (1992), и Поэма для скрипки и баяна *«Морской пейзаж»* (1996) с ее пантеистическими мотивами, образами природы, и мажорная, лучистая Поэма *«Волны света»* для двух баянов (1996). Т. Левая отмечает бóльшую изысканность тембровых красок, которая стала заметна у Беринского в последние годы жизни [3, с. 243]. В *«Радостных играх»* композитор отказался от мощи большого симфонического оркестра в пользу камерного, в остальных же «восточных» сочинениях использовал исключительно камерный инструментарий.

В композициях восточной линии Беринский прибегает к иному, нежели ранее, музыкальному языку. Экспрессионистская манера высказывания уступает здесь место импрессионистской, сонористической или минималистической, в разных пропорциях и взаимодействиях. Однако инакость эта не радикального порядка, основные черты композиторского почерка, обозначенные выше, сохраняются и хорошо заметны, благодаря чему творчество Беринского воспринимается очень цельно. К тому же изначальная природа дарования композитора так или иначе всегда дает о себе знать, благодаря чему моменты сочетания, казалось бы, противоположных друг другу манер письма мы наблюдаем даже в «восточных» сочинениях (например, в *«Морском пейзаже»* для скрипки и баяна).

«Избегание красоты звучания» [2, с. 132] сменяется в подобных сочинениях большим колоризмом, сонористичностью, изысканностью красок, даже звукоизобразительностью (таково, например, пение птиц в Концерте-поэме «*Радостные игры»* для флейты и камерного оркестра или крики чаек и размеренное покачивание волн в «*Морском пейзаже»*). Иногда в подобных целях композитор прибегает к нестандартным приемам игры, что в принципе не очень для него характерно (такими приемами богата Поэма-мистерия *«В садах и виноградниках»* для флейты, фортепиано и виолончели, 1992).

На смену симфонизации и сквозному драматургическому развертыванию приходит «новый статичный тип композиции» [2, с. 112] (*«Морской пейзаж»*, *«Sempre majore!»*) и принцип контраста (структуру барочного диптиха напоминает *«Sempre majore!»*). Правда, этот принцип может встретиться и в произведениях другой группы. Равным образом в сочинениях обоих групп прихотливая, нестабильная и разнообразная ритмика может соседствовать с более спокойной, равномерно текучей, остинатной, а мелизматически окрашенная, гибкая, импровизационная интонационность с репетитивной, интервально-оголенной, насыщенной общими формами движения. Правда, в «восточных» композициях интонационность все-таки свободна как от риторических фигур, так и от явной семантической окрашенности в целом. В этом есть какая-то легкость, свобода от символического бремени и простота.

В области гармонии диссонансные созвучия сменяются консонансными аккордами, чаще мажорным трезвучием (особенно доминирующим в *«Sempre majore!»* и *«Волнах света»*). В *«Арабесках»* для сопрано и двух гобоев композитор обратился к ладу с увеличенными секундами. В этом сочинении наблюдаем интересный сплав европейской и неевропейской ладо-гармонической систем.

Композитор не забывал о своих национальных корнях. Элементы еврейского фольклора, обращение к иудейским символам, традиции синагогального пения, проявляющиеся в вариативности тематических комплексов, интонационном орнаментировании форшлагами, вариантными опеваниями, очень гибкой ритмике, использовании ладов с увеличенной секундой, — все это наблюдаем в музыке Беринского. В национальных еврейских корнях берет начало и трагизм мироощущения композитора. Он менее заметен в вокальной музыке, но в инструментальной пронизывает многие его произведения.

В сочинениях пантеистической линии нелюбовь к внешнему перестает быть столь принципиальной, композитор даже обратился к инструментальному театру (*«В садах и виноградниках»* для флейты, фортепиано и виолончели), а драматическое начало уступает место игровому. Это игровое начало заметно превалирует здесь над драматическим; собственно, для Беринского уже само погружение в ориентальность было игрой, по словам Т. Левой — «игрой в Восток» [3, с. 251]. Об этнографической точности музыкального языкового адресата не приходится говорить — материал здесь заключен в европейские классические формы и жанры. Сам Беринский дает это понять, приписывая к заголовку *«Sempre majore!»* словосочетание «quasi Raga».

В 90-е годы на пике интереса к Востоку впервые в творческом портфеле композитора

появляются сочинения, обозначенные им жанром поэмы. О. Соколов характеризовал этот жанр следующим образом: «В литературоведении обычно указывается на сочетание в поэме лирического и эпического начал. <…> В музыке поэма становится скорее л и р и к о - д р а м а т и ч е с к и м жанром. <…> Лирика накладывает отпечаток на интонационный строй поэмы, а эпическое повествование трансформируется в поступательно-сюжетную драматургию. <…> Поскольку композиционные вольности поэмы связаны с ее литературным прототипом, их все объединяет общее драматургическое качество — с ю ж е т н о с т ь» [6, с. 97]. Классические образцы поэм пропитаны симфоническими методами развития: столкновением и конфликтом образов с их последующими трансформациями, переосмыслениями, сближениями или отдалениями. У Беринского не совсем так. Эпическое начало достаточно ярко выражено в его поэмном творчестве, но поступательно-сюжетная драматургия, как и, в общем, сюжетность, сведены к минимуму, да и литературного прототипа нет, а есть некий генеральный эмоциональный образ, выраженный в названии. Уже было сказано выше, что симфонизм, которым композитор напитывал многие сочинения, уходит на второй план в сочинениях пантеистической сферы, уступая место новому типу статичной композиции. Конфликтное же начало в поэмах Беринского если и присутствует, то, скорее, в ансамблевом взаимодействии инструментов. В *«Радостных играх»* критиками отмечалось противопоставление солирующей флейты, ассоциирующейся с грациозной флейтой Пана, и оркестровой тубы, напоминающей самого Пана, «грубовато-неповоротливого и похотливого» [5, с. 45]; в *«Волнах света»* два баяна расположены в разных уголках сценического пространства, а в *«Морском пейзаже»* противопоставлены скрипка, которая воспринимается носителем лирической экспрессии, и баян, в партии которого сосредоточилось красочно-импрессионистическое начало.

Поэмные сочинения Беринского точнее было бы жанрово охарактеризовать как музыкальные картины, «где выдерживается созерцательная точка зрения и господствует тематическая рассредоточенность» [6, с. 98], фактурно-фигурационный тематизм, пейзажная колористика и звукоизобразительность, а «своеобразный динамизм жанра простирается в широком диапазоне, охватывая два крайних типа музыкальной картины — статическую и динамическую: первый выражает процесс длительного с о з е р ц а н и я , причем созерцания именно живого явления, хотя бы едва заметно, но меняющегося на наших глазах <…>, второй же непосредственно воплощает определенный образ д в и ж е н и я» [6, с. 91], порой переходящий в длительную остинатность. У Беринского два типа часто соседствуют в пределах одной композиции, например, в *«Волнах света»* или *«Sempre majore!»*, в которых структурные принципы близки барочному диптиху, что уже было отмечено выше. Важно заметить, что признаки музыкальных картин сочетаются у Беринского со свободой построений и яркой эмоциональностью, которые более свойственны поэме. «С известной долей допущения можно утверждать, — замечает О. Соколов, — что если путь европейской музыки к импрессионизму пролегал через музыкальную картину, то ее путь к экспрессионизму и символизму — через поэму» [6, с. 97]. У Беринского мы наблюдаем парадоксальный сплав как поэмности и картинности, так и лирической экспрессии с импрессионистской красочностью, что придает его «восточным» сочинениям скрытую внутреннюю напряженность.

Обозначенные выше тенденции, вызванные увлечением Востоком, могут навести на мысль о значительной эволюции творческого пути Беринского («от мрака к свету») или даже «переломе». Однако следует признать справедливой мысль Т. Левой о том, что «было бы более резонным говорить не о “переломе”, а о неком изначальном двуединстве, об ощущении полярности бытия, с которым Сергей Беринский жил в этом мире и с которым покинул его» [4, с. 93–94]. Подобный дуализм в целом характерен для человека с романтическим типом личности, каким и был Сергей Самуилович. Ориентальная линия, пробудившаяся в 80-е годы, впоследствии стала одной из фундаментальных в творчестве композитора, однако она не заменила собой прежних его музыкальных настроений и устремлений. С этого же времени в творчестве Беринского возникло деление на две контрастные линии, которые можно условно обозначить как пантеистическую и трагедийную. С годами подобное деление проявлялось все явственней, переходя в разграничение. Направления существовали фактически автономно друг от друга, проявляясь в разных группах композиций. Редкий случай их совмещения в одном сочинении мы можем наблюдать в Концерте для кларнета, двенадцати струнных, препарированного фортепиано и кла-

весина (1989). Но даже здесь эти контрастные направления изолированы и представлены в разных частях. Крайним частям («Ночная музыка» и «Ночная музыка №2»), полным невыносимой тоски, одиночества, ночного мрака, противостоит подвижная средняя («Пастораль») — мажорная, игривая, источающая животворящую энергию. Изменчивость настроений, эмоциональная напряженность крайних частей сменяется в Пасторали состоянием спокойным, созерцательным, шуточным, лукавым, как бы расслабленным, но, тем не менее, имеющим внутреннюю пружину. Вышесказанные слова подтверждаются появлением в 90-х годах сразу трех симфоний (№2–4) для больших симфонических оркестров с различными солистами, *«Меноры»* для виолончели соло, *«Miserere»* для сопрано, баяна и фортепиано, *«Псалмов Давида — царя иудейского»* для четырех виолончелей — сочинений, продолжающих трагедийную линию его творчества, причем на новом уровне. Именно в поздних сочинениях (в том числе — в грандиозной Симфонии №3 *«И небо скрылось…»* с солирующим баяном) наиболее ярко проявилось важное качество мышления композитора — апокалиптичность, что характеризует Беринского как художника конца XX века. Если, к примеру, Симфонию №6 Петра Чайковского можно назвать симфонией-трагедией, то Симфонию №3 Беринского — симфонией-апокалипсисом; применительно к некоторым поздним сочинениям Беринского слова «трагедия» и «трагическое» представляются уже слишком эмоционально слабыми.

Образ Востока в сочинениях Беринского не был «аутентичным», как и используемый им музыкальный язык, он был идеализированным, противостоящим образу реального мира. Неудивительно, что пантеистическая и трагедийная линии в творчестве композитора крайне редко пересекались в пределах одного сочинения.

Исследователь М. Ефремова метко разглядела в «восточных» сочинениях Беринского «символ гедонистического мироощущения». Сам композитор, соглашаясь с этим, говорил: «Я воспринимаю Восток как что-то таинственное, что-то вроде Таити или острова Пасхи (недаром Гоген нашел на Таити свой рай!). Там всегда тепло, там можно ходить без одежды. Мне кажется, что там и совершенно особые люди — “земноводные” как бы. Они ощущают себя естественной частью природы. <…> Эта экзотическая музыка может быть и еврейской, и китайской, и индийской. Это — Восток, Эдем. Это другая жизнь» [1, с. 75].

Художник трагического плана, не боящийся затрагивать самые глобальные, сложные вопросы и размышлять о них, пришел к восточной культуре и пантеистической философии не столько благодаря космополитизму или еврейским национальным корням, сколько в поиске душевной гармонии, ответов на вопросы Бытия, а также вдохновения и новых тем для творчества.

Литература

1. *Беринский С.* Живой материал всегда сопротивляется (беседа с Мариной Ефремовой) // Музыкальная академия. 1999. №3. С. 70–75.
2. *Зароднюк О.* Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2006. 232 с.
3. *Левая Т.* Путь Сергея Беринского // Музыка России от средних веков до современности, ГИИ / ред. М. Арановский, Вып. 1. М.: Композитор, 2004. С. 241–255.
4. *Левая Т.* Сергей Беринский: диалоги конца века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Том 2 / сост. и ред. Б. Гецелев и Т. Сиднева. Нижний Новгород, 1999. С. 87–95.
5. *Рожновский В.* «Московская осень».Между прошлым и настоящим // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 34–42.
6. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород, 1994. 218 с.

© ***Горшкова Н. Г., 2014***

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАННА

Статья раскрывает тенденции развития западноевропейской инструментальной музыки второй половины XX века. В качестве основы для анализа выбрано творчество современного немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Рассматриваются эстетико-философские взгляды композитора, повлиявшие на создание новой композиционной технологии, приемов исполнения и нотной записи. Статья является одним из немногих исследований творчества композитора, представленных на русском языке.

Ключевые слова: Лахенманн, Адорно, Ноно, предоформленный слуховой опыт, конкретная инструментальная музыка, освобожденное восприятие, неориторика, континуум

Композиторы-новаторы всегда сталкиваются с непониманием своего творчества. Неподготовленные слушатели по-прежнему предпочитают разнообразным экспериментам классическую гармонию Моцарта и Шуберта, так как понимать и любить новую музыку, сформировать свое личное отношение к ней — задача не из лёгких. Массовый слушатель ведёт себя, как дитя, каждый раз требует своё любимое блюдо, категорически отвергая все незнакомое. Музыка композиторов XX–XXI веков мало способствует мышлению в привычных романтических образах, она не призвана услаждать слух и развлекать слушателя, наоборот, она требует высокого интеллектуального напряжения, постоянного поиска внутреннего смысла произведений, многократного их прослушивания. Именно таким является и творчество немецкого композитора Хельмута Лахенманна[1]. Ключ к пониманию его музыки заложен в эстетико-философских убеждениях композитора, так как его композиционная технология является непосредственным продолжением этих взглядов.

Оригинальная концепция творчества Х. Лахенманна начинает формироваться с 1957 года, со времени посещения летних курсов современной музыки в Дармштадте, где он знакомится с известными авангардистскими музыкантами: Л. Ноно, А. Пуссером, К. Штокхаузеном, Б. Мадерной, Т. Адорно, Г. Шерхеном[2]. В основе взглядов композитора лежит мысль о том, что *новое искусство должно освободиться от оков традиционных представлений и объективно отражать дух времени*. Такая концепция подразумевает отказ от традиционного звукоизвлечения, тембровых красок, от всего того, что можно назвать общественно «предоформленным слуховым опытом»[3] [4, с. 154]. Слух, привыкший к определённым жанрам, тембрам, звучанию, формообразованию, критически реагирует на любое их изменение. Х. Лахенманн стремится вернуть искусство к его изначальной свободе и независимости от вкусов общества.

Эстетика композитора во многом сформировалась под влиянием идей *Теодора Адорно*, который призывал к отказу от рационально-логического способа постижения бытия, освобождению мышления от слоя общественных норм и принуждений, навязанных образованием и моралью. Т. Адорно утверждал, что существует два вида искусства: истинное и неистинное. Согласно Адорно, господствующий сегодня в филармонических концертах классико-романтический репертуар (с определенной тональной и гармонической основой, ярким тематизмом, жанро-стилевой направленностью) — иллюзорное и неистинное искусство, так как оно обслуживает общество, развлекает его[4]. *Истинное искусство требует интеллектуальных усилий*. Таким образом, задача современных композиторов: найти звуковые сочетания, которые не воспринимались бы как клише. Это возможно лишь при отказе от традиционных интерпретаций.

Хельмут Лахенманн стремится создать язык, который выразит то, что остается за «кадром» в традиционной практике. Свой творческий метод композитор называет *инструментальной конкретной музыкой*. Под этим названием он подразумевает, что музыкальный язык охватывает весь звуковой мир, то есть не только то, что мы привыкли понимать под словом «музыка», но и окружающие нас посторонние звуки, в их изначально-природном виде (не затертые традиционными интерпретациями, не отшлифованные, не окультуренные): скрипы, шумы, шорохи, призвуки[5]. Лахенманн опровер-

гает мнения тех критиков, которые хотят видеть в его конкретной инструментальной музыке лишь раздражающие слух звучания, он настаивает, что его сочинения создаются не столько для того, чтобы быть воспринятыми, сколько для того, чтобы отражать в своих внутренних структурах истину бытия. *Задача новой музыки: познать мир и самого себя*, пробить панцирь эмоциональной черствости современного мира, обратиться к глубинным слоям человеческой души, к миру его экзистенции[6], вернуть человека к осознанию себя как тонко мыслящего и чувствующего существа, развить в нем критическое мышление. Мысли о духовно-просветительском предназначении искусства во многом восприняты Х. Лахенманном от старшего друга и учителя *Луиджи Ноно*, который также говорил о музыке как о средстве познания мира и самого себя: «Я убежден, что сегодняшняя музыка предоставляет нам возможность анализировать нашу жизнь, познавать её и вмешиваться в неё» [5, с. 247].

Согласно Х. Лахенманну, музыкальный материал в контексте всего исторического развития движется по пути постепенного «расслоения» на элементы: от целостной тонально-гармонической системы (со всеми сопутствующими ей понятиями тематизма, формы, жанра и т. д.) — через ее постепенное преодоление в пользу *отдельного звука, как главного материала композиции.* Самое важное в звуке – не его традиционные параметры (высота, громкость, длительность и тембр), а его интенция[7], то есть внутренний смысл, с которым он играется — каждый раз неповторимый, трудноуловимый. Лахенманн сознательно отказывается от традиционных тем и интонаций, чтобы не допустить перехода тонких и неуловимых ощущений в законченное содержание[8], так как это приведет к нивелированию индивидуальности высказывания. Стремление композитора смыть со звука балласт всевозможных наслоений, стереть ассоциативный ряд, вернуть его к дотематическому состоянию имеет много общего с *концепцией «нейтрального письма» Р. Барта*[9] и *идеями «новых романистов»*[10], которые утверждали, что: «Нужно всё разрушить и смирено возвратиться к первоисточнику, к ощущению, которое принадлежит только Вам» (Н. Саррот) [1, с. 35].

Объектом изображения в произведениях Х. Лахенманна является внутренний мир человека — «не поддающиеся определению движения души» [2, с. 15]. То, что нельзя выразить привычными средствами музыки, находит выражение в новых речевых структурах: вибрация, дрожание, импульсы. Для восприятия произведений необходимо полностью погрузиться в звуковой поток, без стремления обнаружить в нем какие-либо традиционные образные характеристики и сюжетные элементы. Создание специфического звукового материала приводит композитора *к новой трактовке традиционных музыкальных инструментов*, которые, за счет использования периферийных зон корпуса, действуют как резонаторы собственного звукового и шумового потенциала. «Звук здесь появляется не как результат обычной игры инструментов, сколько как результат специфического обращения с инструментом» [3, с. 65].

Новые приемы исполнения потребовали соответствующей их содержанию нотной записи. Хельмут Лахенманн осознаёт принципиальную невозможность отражения всех нюансов звучания и движений исполнителей в традиционной записи, поэтому партитуры его композиций максимально насыщены указаниями относительно положения инструмента во время игры, характера приглушения струн или воздушного столба, переходов от одного места игры к другому, объяснениями того, как должен извлекаться звук, либо чему он должен соответствовать по звучанию. Например, Лахенманн пишет, что звук должен извлекаться аналогично тому, как скулит собака или работает машина. Однако, яркие образные определения не следует понимать как буквальную расшифровку соответствующего им музыкально-звукового события. Предлагаемые композитором образно-метафорические характеристики становятся лишь указателями, отсылающими к реальным воспоминаниям и связанным с ними переживаниям: «скуление собаки» может вызывать чувство невыносимой тоски, а «визг пилы» — ассоциироваться с человеческим одиночеством. Так композитор приходит к созданию нового типа партитуры, содержащей два плана:

1) нотация результата — фиксирует то, что должно прозвучать в результате определенных действий исполнителя;

2) нотация способа действий — вербальные и знаковые указания, касающиеся характера действий исполнителя в процессе игры. Действия исполнителя являются неотъемлемой частью звукового процесса, их устранение повлечет за собой искажение музыкальной сути сочинения.

В своем творчестве Х. Лахенманн неоднократно обращается к *технике цитирования*, используя в качестве основы материал, заимствованный из народной и классической музыки, но обращается с ним своеобразно. Исходный материал подвергается радикальной трансформации за счет расслоения его ткани на ряд музыкальных параметров: звуковысотность, ритм, динамика и т. д. Изъятие какого-либо параметра лишает заимствованный музыкальный материал признаков его исторической и стилевой обусловленности, стирает ассоциации, сохранив лишь намек на вынесенный за скобки первоисточник[11].

В своих сочинениях Хельмут Лахенманн стремится активизировать у публики *особый тип слушания — освобожденное восприятие,* при котором человек постигал бы свойства и качества музыкального материала, опираясь не на общепринятые мнения и оценки, а на собственный внутренний опыт, используя весь свой духовный и интеллектуальный потенциал, интуицию и воображение. Такой слушатель, будучи свободным от навязанных ему ценностных норм, может приблизиться к глубинному слою композиции, уловить ее интенцию. Для своих композиций Х. Лахенманн отбирает разнообразные конкретно-звуковые и звукоизобразительные решения, отражающие различные эмоционально-психические состояния человека в определенных будничных ситуациях: звуки удивления, испуга, радости, невнятный шепот, вздохи, аффектированные восклицания и крики. Эти яркие, узнаваемые и красноречивые тембры пробуждают восприятие и притягивают внимание слушателя, именно в этом и заключается цель композиции.

Инструментальная конкретная музыка Лахенманна обладает глубокой символической функцией, приближаясь в некотором плане к барочной риторике[12]. Но между лахенманновской *неориторикой* и ее далеким историческим аналогом существуют огромные различия. Барочные композиторы в своих сочинениях использовали всем известные музыкально-речевые формулы и устойчивые обороты, «кочующие» из одного произведения в другое и символизирующие закрепленное за ними внемузыкальное понятие или действие. Каждый человек, зная этот общеупотребительный лексикон, мог воспринять содержание музыки. Риторические знаки в произведениях Лахенманна не столь явны. Их нельзя увидеть в нотном тексте, но они выявляются при особом, сосредоточенном слуховом настрое (освобожденное восприятие), а иногда и post factum. *Экзистенциальная природа неориторики заключается в ее опоре на уникальное*, индивидуально-конкретное, единичное, внутреннее в противовес типичному, общезначимому, повторяемому, экстравертному.

Весь звучащий материал Лахенманн воспринимает как единый звуковой поток или континуум[13]: «Когда я что-либо воспринимаю, я говорю не так: здесь я чувствую это, а там это. Я говорю иначе: сейчас я чувствую определённую целостность» [4, с. 219]. Благодаря сцеплению всех конкретно-звуковых событий воедино, создается континуально-риторическая основа для развернутого непрерывного музыкального повествования, при восприятии которого выявляются скрытые в музыкальном сочинении идеи, действительные для всех людей, несмотря на различия культурных, исторических и географических условий.

Как видно из статьи, Лахенманн, объясняя свой творческий метод, использует много философских определений. Интерпретатору, не знающему эстетико-философских взглядов немецкого композитора, сформированных под влиянием близкого ему окружения, эпохи, будет тяжело понять и адекватно воспроизвести его музыку. Незнание базисных принципов творчества автора приведет к тому, что многочисленные задачи, встающие перед исполнителем, покажутся чересчур сложными и нерациональными и оттолкнут от дальнейшего знакомства с его сочинениями. Чтобы исполнение произведений Хельмута Лахенманна не стало отвлеченно-надуманным, интерпретатору нужно обладать огромной эрудицией, постоянно вслушиваться и проникать в эту музыку, только тогда звучащий материал предстанет в виде единого целого (континуума), а произведение обретет заложенные в него композитором смыслы. Тогда и слушатель, отбросивший предубеждения и вооружившийся желанием воспринимать, обогатится новым слуховым опытом, который поможет ему познать себя…

Примечания

[1] Хельмут Лахенманн — крупнейший немецкий композитор XX века, который по сей день оказывает большое влияние на развитие западноевропейской музыки. Подтверждением этому факту является наличие многочисленных учеников и последователей из разных стран: Матиас Шпаллингер (Германия), Джордж Бенджамин

(Англия), Марко Стропа (Франция), Мануэль Хидальго (Испания), Жерар Цинстаг (Швейцария). Х. Лахенманн — обладатель многих престижных наград и званий: почетный доктор Ганноверской высшей музыкальной школы, член нескольких академий искусств, обладатель премии Эрнста фон Сименса (1997), Берлинской премии искусств (2008), награды «Золотой лев» 52-го Венецианского музыкального биеннале «За прижизненные заслуги, высоко ценящуюся и спорную музыку, открывающую новый мир звука и расширяющую границы восприятия» (2008). Музыка Х. Лахенманна непрерывно звучит в концертах и на музыкальных фестивалях, однако до сих пор нет аналитического рассмотрения его феномена. Идеи композитора вызывают интерес у музыковедов, молодых композиторов и исполнителей, поэтому необходимость подробного изучения его творчества очевидна.

[2] Луиджи Ноно (1924–1990) — итальянский композитор и педагог; Анри Пуссер (1929–2009) — бельгийский композитор, вошел в число ста знаменитых валлонцев (Валлония — регион в Бельгии) XX в.; Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) — немецкий композитор, дирижёр, музыкальный теоретик, один из крупнейших новаторов музыки второй половины XX века и лидеров музыкального авангарда (Новой музыки); Бруно Мадерна (1920–1973) — итальянский и немецкий композитор и дирижёр; Теодор Адорно (1903–1969) — немецкий философ, социолог, композитор и теоретик музыки; Герман Шерхен (1891–1966) — немецкий дирижёр, один из наиболее активных и авторитетных исполнителей новейшей музыки XX века.

[3] Предоформленность — устойчивая негативная тенденция в современной музыке, представляющая собой клиширование традиционных художественных средств (от заимствования отдельных выразительных интонаций до целых гармонических и фактурно-ритмических образований). Эта тенденция с большим успехом проявляет себя в рекламно-коммерческой и массовой музыке.

[4] Отрицательное отношение к музыке прошлого сложилось еще и под влиянием общественно-политической ситуации 30–40-х годов (Вторая мировая война, нацизм в Германии). Адорно и большая часть интеллигенции отождествляют классико-романтический репертуар, предпочитавшийся нацистами, с властью и насилием.

[5] В своей инструментальной конкретной музыке Х. Лахенманн суммировал и теоретически обобщил фактурные и композиционные находки своих современников — «Временные спектры» и «Группы» К. Штокхаузена, «Звуковые поля» Л. Ноно, «Звуковые типы» и «Агрегатные состояния материала» Д. Лигети, «Текстуры» Я. Ксенакиса и некоторых других композиторов, творчество которых он знал и изучал.

[6] Экзистенция (от лат. existentia — существование) — переживание человеком его индивидуального и неповторимого существование, невыразимого на языке понятий.

[7] Интенция — направленность сознания, мышления на какой-либо предмет; в основе такой направленности лежит желание, замысел. Интенциональностъ — одна из ключевых категорий в ряде таких направлений современной философии, как феноменология (Э. Гуссерль), экзистенциализм (М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр), экзистенциальная психология и др. С идеями этих философов Лахенманн познакомился также во многом благодаря Л. Ноно.

[8] Образ постоянно ускользающей тени отражается в названии сочинений: *Echo Andante* [Эхо Andante], *Dal niente* [Из ничего], *Klangschatten — mein Saitenspiel* [Звуковые тени — моя игра со струнами], *Ausklang* [Отзвук], *Accanto* [Приближаясь к пению], *Reigen seliger Geister* [Хоровод блаженных духов] и в звучании, балансирующем на грани звука и шума.

[9] Ролан Барт (1915–1980) — французский философ-постструктуралист и семиотик. Его теория «нейтрального письма» заключается не в передаче готовых смыслов, а в осмыслении мира, творческой работе познания.

[10] «Новые романисты» — представители популярного в 50–60-е годы во Франции литературного течения, к числу которых принадлежали: Ален Роб-Грийе (1922–2008), Мишель Бютор (1926), Клод Симон (1913–2005), Натали Саррот (1900–1999).

[11] Х. Лахенманн объясняет свое обращение преимущественно к инструментальной музыке тем, что певческий голос обладает априорной выразительностью, трудно поддающейся трансформации.

[12] Эта идея, как и многие, названные выше, сформировалась у Лахенманна под влиянием Луиджи Ноно, который испытывал сильнейшее влечение к ренессансно-барочной мадригальной традиции и к тому же был учеником неомадригалиста Бруно Мадерны.

[13] От лат. continuum — непрерывное, сплошное.

Литература

1. *Андреев Л.* Современная литература Франции: 60-е годы. М.: Изд-во МГУ, 1977. 368 с.
2. *Бютор М.* Изменение. *Роб-Грийе А.* В лабиринте. *Симон К.* Дороги Фландрии. С*аррот Н.* Вы слышите их? / пер. с фр., предисл. Л. Г. Андреева. М.: Художественная литература, 1983. С. 3–22.
3. *Lachenmann H.* Accanto // Musik-Konzepte. №61-62. München, 1988. С. 67–74.
4. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf/Härtel, 1996. 381 s.
5. *Nono L.* Texte. Studien zu seiner Musik / hrsg. von J. Stenzl. Zürich, 1975. 478 s.

© ***Шаховской А. П., 2014***

АССОЦИАЦИИ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ

Механизм отражения в музыке характеризуется наличием двух пересекающихся взаимосвязанных процессов: а) отражения окружающей действительности и б) отражения конструктивных возможностей (свойств) звукового материала. Музыкальный образ возникает и располагается в «точке пересечения» этих процессов, связывая в единое целое «музыкальное» и «НЕ-музыкальное». Ассоциации предстают как фактор осознания смысла и логики музыкального произведения.

Ключевые слова: музыкальный образ, музыкальное и НЕ-музыкальное, ассоциации

Содержание произведений искусства осознается, прежде всего, посредством художественных образов. В музыкальном произведении они предстают как отражение композитором образов реальной действительности специфическими средствами музыки. Таким образом, механизм отражения в музыке характеризуется наличием двух пересекающихся взаимосвязанных процессов: а) процесса отражения окружающей действительности и б) процесса отражения конструктивных возможностей (=свойств) звукового материала.

Очевидно, что музыкальный образ возникает и располагается в, условно говоря, «точке пересечения» этих двух процессов, связывая в единое целое «музыкальное» и «*НЕ*-музыкальное». Рассматриваемый в таком аспекте музыкальный образ имеет очевидную двухвекторную направленность: а) в сторону жизненной реальности, то есть, того мира действительности, в котором располагается прототип художественного образа, б) в сторону специфической звуковой музыкальной реальности, средствами которой реализуется, а соответственно – отражается в произведении жизненный прототип, находящий свое воплощение в художественном (=музыкальном) образе.

Исходя из этого, музыкальный образ можно и нужно трактовать как систему «музыкального» (=звукового) и «*НЕ*-музыкального» (как правило — *НЕ*-звукового), взаимодействие которых предстает как своего рода смысловой код, как логический «ключ», посредством которого «расшифровывается» содержание произведения. Этим, что очевидно, определяется, прежде всего, ориентированность музыкального воспитания и обучения на развитие образного мышления. Ибо свободное оперирование музыкальными образами является тем фундаментальным умением, которое объединяет в сознании музыканта смысл и логику произведения и которое рассматривается как одно из профессионально важных качеств[1].

Очевидно, что существует нечто, способствующее этому, и одним такого рода явлением выступают ассоциации[2].

Ассоциации трактуются как один из важных факторов формирования (=развития) музыкально-образного мышления. Они предстают как явление, связывающее в единое целое в сознании музыканта «*НЕ*-музыкальное» (образы реальной действительности) и «музыкальное» (музыкальный образ). Именно поэтому ассоциации в психологии определяются как связь, образующаяся при определенных условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, двигательными актами, восприятиями, представлениями, идеями и т. п.). В свою очередь, действие этой связи — актуали-

зация ассоциации — состоит в том, что появление одного члена ассоциации регулярно приводит к появлению другого (других).

В приведенном определении, по сути, характеризуется механизм действия ассоциаций, которым пользуются музыканты: как композиторы, так и музыковеды, исполнители, педагоги.

Ученые, занимающиеся проблемами ассоциаций в музыке, отмечают, что она в силу своей специфики непосредственно передает лишь звуковую сторону мира, остальные его стороны и проявления могут быть переданы музыкой лишь опосредованно – путем ассоциаций звуковых впечатлений с впечатлениями световыми, обонятельными и т. п., то есть, путем обращения к памяти чувств.

Очевидно, что степень восприятия насыщенности музыки ассоциациями может быть различной. Степень эта зависит не только от авторского замысла, но прежде всего от культуры воспринимающего музыку исполнителя или слушателя. Чем богаче их ассоциативный опыт, тем больше откроют они в музыке возможных ассоциаций самого различного плана, способствующих пониманию воспринимаемой музыки, проникновению в ее внутренний образный мир.

Говоря об ассоциативности в музыке, о выявлении ассоциаций при ее восприятии, нужно иметь в виду, что ассоциативность составляет один из компонентов мыслительной деятельности и имеет явно выраженный субъективный характер. Как известно, индивидуальные особенности мыслительной деятельности человека – это результат развития его мыслительных способностей, результат познания действительности, процесса обучения и т. п.

Развитие музыкальности как одного из важных профессиональных качеств осуществляется, как и во всякой другой области, в ходе пополнения, обогащения опыта индивида, основывается на движении от незнания к знанию, от знания, условно говоря, низшего порядка к знаниям высшего порядка, от знаний менее дифференцированных и углубленных к знаниям более дифференцированным и углубленным и т. д. Опыт в данном случае, несомненно, выступает как те единственные ворота, через которые возможен любой контакт с музыкой, по сути — вне опыта нет музыки (об этом см.: [3, с. 5]).

Таким образом, обогащение и развитие личного музыкального опыта трактуется учеными как условие накопления жизненных ассоциаций самого разного рода, а соответственно — развития музыкально-образного мышления. Ибо только ассоциации, сложившиеся в жизни, в частом и заинтересованном общении с её явлениями и событиями, объединяющими в единой прочной цепи множество впечатлений, только они способны придать естественную живость и жизненную яркость художественным образам.

Исходя из этого, можно утверждать, что развитие мыслительной деятельности в процессе слушания (=восприятия) музыки есть основа формирования музыкального опыта, а, следовательно, — музыкальной культуры индивида. В свою очередь, музыка как искусство интонируемого смысла, в процессе её восприятия «ведет к новому роду обогащения жизненного опыта — к привычке мыслить не только понятиями, но и музыкальными представлениями разной степени сопряжения и разной степени напряжения» [1, с. 129].

Необходимо иметь в виду, что многозначность и субъективность ассоциативных представлений, вызываемых музыкой, не абсолютна. Она допустима лишь в границах объективного содержания музыкального произведения. Одна и та же, например, веселая пьеса может рождать разные ассоциации, но она не вызовет те ассоциации, которые возникают под впечатлением от грустной пьесы. Если в каком-либо произведении бурная и драматическая тема сменяется светлой, лирической, проникновенной, то «эта смена может вызвать какие угодно ассоциации, но только не те, которые рождаются при обратном соотношении тем», а соответственно — образов [2, с. 26].

Как отмечалось выше, ассоциации могут связывать любые психологические образования. В плане нашего исследования особое значение приобретают ассоциации, объединяющие восприятие со специфическими музыкальными представлениями и отраженными в произведении эмоциями. Эмоциональная реакция на музыку никогда не отделена от целостных, синтетических жизненных впечатлений, в которых (условно говоря) присутствует звуковое или музыкально-звуковое начало. Наиболее ярким отражением их являются прежде всего зрительные ассоциации. В психологии отмечается, что «рядом со звучанием» всегда присутствует зрительный образ, реальное движение, событие и т. п., которые позволяют восприни-

мать музыку как часть зрелищно-образной картины жизни.

Музыка это искусство интонируемого смысла; интонирование, звуковой процесс предстают как специфическая форма выражения содержания. Музыке не нужно приписывать, как это иногда делается педагогами, никаких зрительных, живописных программ там, где их нет. Конкретность, определенность, объективность эмоционального содержания музыки, ее образной структуры и смысла ограничивают (что вполне очевидно) «ассоциативную игру фантазии», сдерживают произвол субъективных трактовок и представлений. Поэтому, что несомненно, каждый музыкант или слушатель понимает, что в процессе исполнения или восприятия музыкального произведения они мысленно могут увидеть то, о чем эта музыка рассказывает лишь в том случае, когда наши зрительные представления будут возникать из самой музыки без всякого искусственного фантазирования.

Как показывает практика: без всякого труда и сложностей зрительные ассоциации возникают после прослушивания или исполнения вокальных произведений. Это обусловлено, прежде всего, своего рода «вписанностью» зрительных образов в словесный текст. По сути, через вокальную музыку (=музыку со словом) обнаруживается наиболее простой путь от музыкального звучания к изобразительным образам. Но здесь возможна одна опасность: слушатели могут не столько слушать музыку, сколько фантазировать «по поводу» текста.

Следующей более сложной ступенью может быть установление связей с изобразительными образами в программной музыке. Здесь уместно вспомнить своего рода музыкально-исторический контекст возникновения программности. Идея программности была выдвинута романтиками как сознательная связь инструментальной музыки с различными видами художественного творчества и литературы. С этой точки зрения программность предполагает прояснение замысла композитора в названии сочинения (например, поэма Ф. Листа «Орфей»), в эпиграфе (как это представлено в фортепианном цикле П. Чайковского «Времена года»), которые ориентируют слушательское восприятие, направляют его. При наличии программы в музыкальном произведении ассоциации становятся важным фактором разъяснения содержания, то есть. становятся обязательным, непременным компонентом процесса восприятия.

Наиболее сложной ступенью возникновения зрительных образов является восприятие музыки, не имеющей ни словесного текста, ни программности, но вызывающей в сознании слушателей ассоциации с определенными жизненными картинами, с произведениями изобразительного искусства. Общеизвестно, что многие лирические сочинения Чайковского и Рахманинова заставляют вспомнить русскую природу, картины русских художников-пейзажистов, картины быта, сюжеты произведений русской литературы и др.

Но важно помнить, что зрительные, живописные ассоциации, которые может вызвать музыка, и жизненные ассоциации индивида это не одно и то же. В музыкальной педагогике отмечается, что в процессе обучения музыканта не должна даваться установка на изобразительное, «живописное» слышание (и слушание) музыки, ибо это воспитывает не слушателя, а, условно говоря, «зрителя». У музыканта при таком подходе не развивается способность понимать (=воспринимать) музыку как интонационно-образную речь, как искусство «интонируемого смысла» (по Б. Асафьеву), обращенное прежде всего к сознанию, к душе человека, к его чувственно-эмоциональному миру (=опыту).

В процессе общения с музыкой комментирующим моментом является возникновение различного рода ассоциаций. Этот момент может выполнить свою положительную роль, а затем уйти на периферию сознания, выступая своего рода эзотерическим моделирующим импульсом. Можно привести множество примеров. Как отмечают пианисты и дирижеры, в начальный период работы над произведением возникает даже потребность фантазировать под музыку и как бы «рисовать» в своем воображении некие картины (например: дождь и осыпающиеся листья при слушании «Осенней песни» П. Чайковского). Несомненно, что каждый исполнитель понимает: даже рисуя образы природы, композитор стремится не только и не столько изобразить что-либо, а, прежде всего, выразить ощущение человека, воспринимающего внешний мир. То есть здесь на первый план выступает представление о музыке как искусстве имеющем прежде всего «выразительную», а не «изобразительную» сущность.

Эта выразительная сущность проявляется в том, что характер музыки, ее настроение,

ее эмоционально-смысловое содержание могут рождать в слушателе определенные ассоциации, мысли, воспоминания, иногда зрительные образы. При этом необходимо помнить: есть САМА музыка, есть то, что эта музыка рождает в воображении слушателя. Восприятие музыки не отрывается от реальной жизненной основы, жизненных ассоциаций, оно как бы направляется по определенному руслу. Задача: услышать в музыке прежде всего выражаемые чувства, настроения, а в целом — состояние души человека, услышать (=понять), что стремится передать композитор. Такой акцент на психологическом содержании музыки благотворно сказывается на развитии, становлении культуры музыкального восприятия[3].

Анализ работ отечественных и зарубежных музыковедов позволяет сделать вывод: опора на ассоциации является непременным условием существования искусства. Формирование ассоциативного поля способствует формированию высокой культуры слушания (=восприятия) музыки, способствует пониманию её образного содержания.

Примечания

[1] Это качество является присущим мышлению музыкантов-исполнителей и теоретиков, и основывается на знании (=материале), полученном в результате изучения творчества композиторов.

[2] Представляется необходимым подчеркнуть этот момент, ибо мышление – многомерное явление, в котором ассоциации выступают как один из компонентов, взаимосвязанных и взаимозависящих друг от друга.

[3] Существует множество работ по этой проблематике, укажем некоторые из них: Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. М., 1974. С. 262–271; Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки: в 2-х вып. Вып. 1. М., 1989; Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М., 1993; Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972; Проблемы музыкального мышления: сб. статей. М., 1974; Процессы музыкального творчества: сб. трудов. Вып. 130. М., 1993; Handbook of Perception. Vol. 1-10. New York-San Francisco-London, 1978; Hauer J. Vom Wesen des Musikalishen. Leipzig–Wien: Verlag Waldheim-Eberle, 1920; Hurte M. Musik. Bild. Bewegung. Theorie und Praxis auditivvisueller onvergenzen. Bonn, 1982.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.–Л.: Музыка, 1965. 149 с.
2. *Ванслов В. В.* Изобразительное искусство и музыка. Л.: Художник РСФСР, 1983. 400 с.
3. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон–СПб., 1992. 404 с.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Меркулов А. М., 2014*

КАДЕНЦИЯ СОЛИСТА В XVIII – НАЧАЛЕ XIX ВЕКА: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

В статье впервые в отечественном музыкознании рассматривается феномен каденции солиста в инструментальном и вокальном искусстве XVIII – начала XIX века: происхождение, время распространения, наличие или отсутствие образных и мотивно-тематических связей с основной частью, степень импровизационности, протяжённость.

Ключевые слова: каденция, барокко, венский классицизм, импровизационность, композиторское творчество

До последнего времени каденция солиста как определенная область музыкального искусства не была в поле зрения отечественных исследователей. Не рассматривается специально данная тема и в вузовских и училищных курсах истории музыки и истории исполнительского искусства. В результате этого в широкой исполнительской, педагогической, композиторской, во многом и музыковедческой среде сложились и укоренились такие представления о бытовании каденции в эпоху барокко и венского классицизма, которые далеки от реальности. Эти представления закрепились благодаря кратким статьям в отечественных популярных и академических справочниках и энциклопедиях, а также книгам, где эта тема затрагивалась лишь попутно.

Цель данной статьи — развеять самые ходовые мифы на этот счёт и дать, таким образом, более объективную картину истории каденции солиста в XVIII — начале XIX века[1].

Одно из распространенных заблуждений (обозначим его для удобства рассмотрения как *миф первый*) состоит в том, что каденции солиста появились, как считают многие, лишь в эпоху венского классицизма, в творчестве, прежде всего, Моцарта и Бетховена, а *в эпоху барокко* — во всяком случае, до 1750 года — *каденций не существовало.*

Такое заключение можно сделать, читая современный отечественный справочник по старинной музыке [2], охватывающий явления музыкальной жизни до второй половины XVIII века (а именно в такого рода изданиях, рассчитанных на массовую аудиторию, чаще всего представлены широко бытующие мнения). В отмеченной популярной энциклопедии вообще нет статьи о каденции солиста, из чего можно сделать вывод, что таковой в то время просто не было.

Это, конечно же, совершенно не соответствует действительности. И. С. Бах, например, выписал прямо в тексте пространные каденционные вставки в Органной фантазии G-dur BWV 572 (1710), в Клавирной фуге d-moll BWV 948 (1720), в Пятом Бранденбургском концерте BWV 1050 (1721). По меньшей мере девять образцов выписанных сольных каденций к своим инструментальным концертам 1710-х – 1730-х годов оставил А. Вивальди, не говоря о том, что, как утверждали очевидцы, он постоянно играл развернутые каденции в своих скрипичных концертах.

В 1720-х – 1730-х годах Дж. Тартини выписывал в нотах своих произведений каденции («a capriccio»). Дж. Локателли снабдил свои 12 скрипичных концертов, составивших «Искусство скрипки» op. 3 (соч. 1723−1727, опубл. 1733), 24 каденциями-каприччио.

О засилье каденций в конце XVII – начале XVIII века писали И. Кунау в романе «Музыкальный шарлатан» (1700), Б. Марчелло в памфлете «Модный театр» (1720), П. Д. Този в своем вокальном трактате (1723), И. А. Шайбе в «Критическом музыканте» (1745). И. Кванц в своем флейтовом руководстве (1752) отмечал, что «обычные ныне каденции» появились у итальянцев около 1700 года и вошли в моду между 1710 и 1716 годами. Повальное увлечение каденциями характеризовали тогда словами «мода», «горячка», «злоупотребление». Для многих слушателей и артистов каденция солиста была «гвоздём» программы, «ключевым моментом» концерта.

Хотя некоторые отечественные исследователи указывали и точный период возникновения

каденций солиста и их конкретные образцы *в первой половине XVIII века* (так, Л. С. Гинзбург констатировал это в отношении виолончельного искусства [3, с. 503], Ю. Н. Холопов писал, опираясь на исследования немецких музыковедов, о появлении данного феномена в XVI веке [10, с. 632], а М. А. Сапонов [9, с. 59] и Т. С. Кюрегян [6, с. 171] отмечали примеры каденционных образований в отдельных сочинениях И. С. Баха и Г. Ф. Генделя), в сознании подавляющего большинства сегодняшних музыкантов разных специальностей господствует мифическое представление о начале эры каденций лишь со второй половины XVIII столетия.

Вообще же история каденции солиста восходит по крайней мере к 1495 году, которым датировано первое письменное упоминание данного термина [16, с. 16]. Однозначно для обозначения украшения в завершающих разделах произведения это слово (в варианте *Chadenzie*) применено в инструментальных руководствах: флейтовой и виольной «Школах» итальянца Сильвестро Ганасси (соответственно 1535 и 1542−1543 годы).

Пассажные каденции на предпоследней ноте содержатся, в частности, в альбоме лютневых пьес Г. Нойзидлера (1535), в трактате Дж. Бассано (1585). В сфере вокального искусства получили известность выписанные Дж. Каччини орнаментальные концовки в его четвертой интермедии к «Паломнице» («La Pellegrina», 1589) и арии из оперы «Эвридика» (1601), а также две авторские версии (с украшениями и без таковых) окончания сцены из третьего акта «Орфея» К. Монтеверди (1607). О применении одним из певцов «множества каденций и пассажей» писал еще в 1618 году М. Преториус в третьем томе своего научного труда «Sintagma musicum». В своем трактате «Musica Moderna Prattica» (1658) В. Сербст описал каденцию как зародившийся в Италии вид украшения в вокальном и инструментальном искусстве…

Так что история каденции солиста гораздо богаче, чем об этом принято думать. Даже если не акцентировать ранний этап в развитии этого явления, то и тогда можно говорить о том, что каденционные добавления становятся весьма распространенными с конца XVII – начала XVIII века, когда их обозначали словами *solo, tenuto, ad libitum, ad arbitrio.* Наряду со словами *Cadenza* (*Cadenz, Cadentz, Cadentia, Cadence, Kadenz*) для этих же целей использовали среди прочих термины *Capriccio, Fantasia, Fancy, Point d'Orgue, Ferma*, *Perfidia*, *Recherche, Close, Final, Schluss* и производные от них. Нередко каденция обозначалась просто знаками ферматы (двух фермат) или трели. Иногда она вообще никак не обозначалась.

Впрочем, отсутствие в нотном тексте каких-либо предписаний играть каденцию не являлось препятствием солисту её исполнить. Для этого подходили продолжительная пауза или любой выдержанный по времени неустойчивый аккорд перед окончанием пьесы или арии (либо внутри части сонаты или концерта). Более того, желающий непременно выступить с каденцией мог начать её и *на устойчивом тоническом аккорде* в заключении или середине.

Такого рода «тонические каденции» встречаются и в скрипичных концертах Вивальди, например, в финале Концерта A-dur (RV 340, RV 228), и в скрипичных концертах ученика Вивальди И. Г. Пизенделя, в частности, в первой части Концерта D-dur, и в Concerto grosso G-dur И. Д. Хайнигена. У Локателли в его упомянутых 12 скрипичных концертах 19 каприччио-каденций (из 24) звучат *после тонического каданса* в оркестре и лишь 5 — после доминантового.

Еще одним ошибочным мнением, распространенным по сей день (обозначим его условно как *миф второй*), является представление, что *сольные каденции* в XVIII — начале XIX века *не выписывались*, исключая моцартовские и бетховенские, и поэтому практически *не дошли до наших дней*. Например, в книге Л. С. Гинзбурга по истории виолончельного искусства [3, с. 232] и книге Е. и П. Бадуры-Скоды «Интерпретация Моцарта» [1, с. 221], которые хорошо известны и широко используются в исполнительской и педагогической практике, указывалось, что *выписывание каденций* к инструментальным концертам в XVIII веке — *явление исключительное*. М. Г. Рыцарева в популярной энциклопедии констатировала: «Раньше [до Бетховена] каденции не выписывали, а просто указывали в нотах место, где они должны быть» [8, с. 119].

Это расхожее утверждение далеко от реальности. Современный зарубежный исследователь каденций отмечает, что материал для его работы, охватывающей период с 1700 по 1770 год, составили 360 (!) сохранившихся каденций — и это только инструментальные каденции (без вокальных) и каденции не за весь XVIII век [12]. 200 образцов жанра составили материал для учебного пособия по каденциям для духовых инструментов в эпоху венского классицизма [14].

Приведенные цифры говорят сами за себя. Предположительно число сохранившихся до наших дней выписанных каденций, созданных в XVIII — начале XIX века, составляет несколько тысяч.

Ещё один из главнейших мифов, сложившийся вокруг каденций солиста времен барокко и венского классицизма (*миф третий*), — наивная убежденность многих в том, что *каденции солиста всегда (или почти всегда) импровизировались*. В реальности же так называемые «импровизированные» каденции большей частью *не импровизировались* в процессе игры на сцене, а *сочинялись до выступлений* и заучивались наизусть.

Об этом красноречиво свидетельствует уже само количество выписанных каденций, дошедших до нас с тех давних пор. Об этом же говорят строки из трактатов. Този, к примеру, писал о каденциях певцов, которые «вызубрены наизусть и перетаскиваются из одного театра в другой, а иногда украдены». Кванц, затрагивая вопрос о двойных каденциях, отмечал: «Эти каденции заранее сочиняются и выучиваются наизусть, потому что очень редко можно найти двух певцов сразу, которые бы что-нибудь понимали в гармонии и композиции». Бетховен в 1804 году работал вместе с Ф. Рисом над сочиненной своим учеником заранее каденцией к своему Третьему фортепианному концерту и не видел в этом ничего особенного [5, с. 60].

Даже выдающиеся мастера, получившие широкое признание, в том числе и благодаря своему импровизаторскому дарованию, часто сочиняли каденции однозначно для самих себя и сочиняли загодя. Известно, например, что Фаринелли, славившийся импровизационными колоратурами, тщательно записывал и выучивал все свои каденции и варианты украшений, о чем свидетельствуют дошедшие до наших дней принадлежавшие ему рукописные сборники. Авторитетные исследователи полагают, что и такие великие музыканты, как Моцарт и Бетховен загодя сочиняли каденции для себя — вот почему их создания в этом жанре так отшлифованы.

О распространенности обычая предварительной подготовки каденции солиста говорят настойчивые рекомендации авторов трактатов, настаивавших не столько на импровизировании каденций и украшений, сколько на *импровизационном характере их исполнения*.

Миф четвертый — представление, что *каденции в XVIII – начале XIX века были всегда тематически связаны с произведениями,* в которые вставлялись. Указывая на это заблуждение, немецкий музыковед А. Шеринг еще в начале XX века писал: «Понятие “свободная каденция”, какое сегодня (и в начале XXI века тоже. — *А. М.*) имеет хождение, — это наследие времен Моцарта. Мы здесь непроизвольно вспоминаем о тех длинных, искусно сработанных, ловко смешивающих темы разных частей каденциях, какие, например, были написаны Бетховеном, Рейнеке и др. Практика исполнения каденций в начале XVIII века (частично еще и в начале и даже в середине XIX века. — *А. М.*) была иного рода». В таких каденциях, по мнению ученого, «нет и речи о разработке или простом повторении главных тем». В них «исключаются все ариозные и мелодические проведения», а «полифонического изложения полностью избегают» [15, с. 207−209].

Нетематические каденции даны в качестве примеров в «Школах» Кванца, К. Ф. Э. Баха, Тартини, Лелейна, Тромлица, Колмана, Кауэра, Мильхмейера; полностью пассажный материал имеют ряд сохранившихся каденций И. Г. Альбрехтсбергера, Л. Моцарта, К. Стамица, А. Сальери, Й. А. Штеффана, И. В. Гесслера, И. Д. Хайнихена, И. Е. Хандошкина.

Расхожие фигурации и элементарные мелодические попевки составляют содержание зафиксированных прямо в тексте каденций Й. Гайдна в его знаменитом триптихе симфоний «Утро», «День», «Вечер» (1761). Весьма скупы в тематическом отношении и считающиеся авторскими каденции к известному клавирному концерту Гайдна D-dur (Hob. XVIII:11, 1782). Подавляющее большинство выписанных каденций К. Ф. Э. Баха и М. Клементи тоже нетематические.

Исторический контекст, в котором рождались каденции Моцарта и Бетховена, составляли, главным образом, каденции пассажные и мотивно-пассажные: в последних вместе с разнообразными пассажами используются и некоторые мотивы произведения — таковы, к примеру, авторская каденция к Пятому Бранденбургскому концерту И. С. Баха, отдельные каприччио Тартини и Локателли, позднее — каденции Л. Боккерини. При этом мотивы и пассажи для вставок ex tempore могли быть заимствованы из исполняемого сочинения, а могли быть — и чаще всего были — совершенно новыми и чужеродными.

Показательно для обрисовки ситуации свидетельство исследователей каденций XVIII века для духовых инструментов. Изучив около

200 образцов жанра, они отметили: «Исключительно редко фрагменты из части классического концерта используются в каденции к ней… Мы обнаружили только два примера такого рода» [14, с. 37]. Не менее примечательно в этом смысле изобилие издававшихся в конце XVIII — начале XIX века различных инструментальных сборников всевозможных прелюдий, каприччио, каденций (числом 12, 24, 64, 126, 246, 360) для многочисленных учеников и дилетантов, не умевших импровизировать. Предлагавшиеся в сборниках и руководствах образцы, дававшиеся во всех тональностях, в разных темпах, различных размерах и т. д., содержали общеизвестный пассажный и мотивный материал и предназначались их сочинителями в качестве вставок в *любые* произведения *любых* авторов!

Вместе с тем создатели некоторых руководств (Кванц, Манчини) указывали на разные способы сочинения каденции, в том числе «с использованием самых красивых эпизодов пьесы» или с включением «ходов и пассажей, которые сочинение и составляют». Только в 1789 году Тюрк критиковал обычные тогда преимущественно пассажные, нетематические каденции — как говорится, каденции на все случаи жизни, и однозначно указал (пожалуй, первым), что в каденции к какому-либо произведению необходимо использовать главные мысли *именно этого* произведения и что каденция тогда, соответственно, должна относиться *только к данному* сочинению. Позднее Г. К. Кох в своем «Музыкальном словаре» (1802) недвусмысленно наставлял: «Певец или исполнитель должен выделить те места из произведения, в которых наиболее ярко выступает господствующее в нем чувство. Эти места должны стать темой его фантазии». Но голоса и Тюрка, и Коха тонули в общем преобладавшем тогда потоке пассажных каденций[2].

Впрочем, что касается интонационного содержания каденций, всегда были исключения из правил и — какие! Известны случаи, когда Вивальди и К. Ф. Э. Бах в выписанных ими каденциях к финалам своих концертов использовали мотивный материал из первых частей.

Еще одно бытующее заблуждение по поводу каденций солиста времен барокко и классицизма (*миф пятый*) заключается в том, что *каденции были короткие*. Исследователь творчества Хандошкина (и его каденций) указывал: «Все дошедшие до нас авторские каденции XVIII века более скромны по размерам, обычно имеют характер *небольшой виртуозной вставки*» [4, с. 277–278].

Хотя были и очень короткие и умеренные по размерам (как у Моцарта) каденции, значительное место в то время занимали также длинные, развернутые, пышные каденции. В своей органной транскрипции BWV 594 Скрипичного концерта Вивальди (PV 151, RV 208), используя авторскую каденцию в финале, Бах довёл ее до 103 тактов, что превышает треть всей части! Выписанное каденцеобразное соло в первой части Пятого Бранденбургского концерта охватывает 66 тактов и занимает более трети объема части. А выписанная Бахом каденция в заключении его органной Фантазии (Piece d’Orgue) G-dur BWV 572 длится около четверти общего времени звучания пьесы. Каприччио в скрипичных концертах Локателли в среднем занимают 70–80 тактов, но доходят в своих размерах и до 136, 165, 191 такта, что составляет треть, половину, а иногда и две трети основной части!

Если обратиться к началу XIX века, то столь же огромной по протяженности представляется третья каденция Бетховена к его Первому фортепианному концерту, которая больше разработки и простирается на 127 тактов, занимая около трети времени всей части. Столь же крупная (141 такт) и столь же продолжительная бетховенская каденция к фортепианной версии его Скрипичного концерта, которую можно определить (вместе с коротким оркестровым заключением) как *«вторую разработку и вторую репризу»*.

Примером непривычно большой по размеру сольной каденции кажется сегодня выписанное capriccio И. Е. Хандошкина в его одночастной Сонате для скрипки и баса B-dur (конец XVIII века).

Показательно в этом плане наблюдение А. Шеринга, констатировавшего в статье 1906 года: «Большинство каденций, особенно в 1-й половине XVIII века… действительно обладают большой протяженностью и в этом вполне сравнимы с современными» [15, с. 206].

Частное проявление вышеназванного мифа у исполнителей на духовых инструментах и вокалистов состоит в представлении, что в прошлом *каденция умещалась на одно дыхание*. Действительно, это наставление, характерное для авторов руководств XVII – XVIII веков, кочует по инерции из одного трактата в другой. Но — такова реальность тех лет! — оно никогда не было незыблемым, и можно обнаружить немало свидетельств его нарушения.

Марчелло не без сарказма и преувеличений писал: «Каденции современная певица разбивает на сто кусков, при этом она несколько раз делает вдох». В нотном приложении к своему вокальному трактату Дж. Манчини (1774) даёт примеры каденций, внутри которых есть пауза, что автоматически предполагает дополнительное взятие дыхания. Выписанные каденции Фаринелли, как отмечает современный исследователь, «кажутся слишком длинными, чтобы пропеть их на одном дыхании» [11, с. 263−264].

В разных исторических источниках указывалась более или менее конкретная продолжительность некоторых тогдашних каденций: 2 минуты, несколько минут, 10 минут, четверть часа, полчаса. Близкой к рекордной является каденция Гаэтано Кривелли, который в Миланском оперном театре в 1815 году украшал два слова арии в течение 25 минут! Разумеется, спеть даже не столь длинные каденции «на одном дыхании» невозможно. К тому же данное условие никогда не было столь категоричным, как об этом думают. Ещё Този в 1723 году отмечал в своём классическом труде, что если взятие дыхания в середине слова «ошибка против природы», то «*в длинных пассажах это не так строго требуется*».

...Рассмотрение мифов, относящихся к каденции солиста (их число, увы, не ограничивается указанными пятью), можно продолжать еще и еще. В заключение укажем еще лишь на два мифа, касающиеся скорее не конкретных исторических знаний об искусстве каденции, а некоторых общих представлений о культуре импровизации в обозначенное время.

Считается, что *музыканты времен барокко и венского классицизма в массе своей хорошо импровизировали и потому могли сыграть каденцию с ходу, а уж подготовить ее заранее для них не было никакой проблемы*. На самом деле все с точностью до наоборот.

Многие музыканты наших дней полагают также, что в указанные времена *существовали единые, принятые всеми и всеми исполняемые правила сочинения каденции солиста*, которые лишь надлежит извлечь из глубины веков. Очередное заблуждение!

Полифония мнений — причем нередко очень «контрастная полифония» — была характерна для XVIII – начала XIX веков во взглядах на каденцию. Выдающиеся и невыдающиеся музыканты эпохи барокко и венского классицизма придерживались разных — в чем-то совпадающих, а в чем-то несовпадающих (вплоть до полной противоположности) позиций, которые они активно (подчас непримиримо) отстаивали и словом, и делом. Это касалось практически *всех сторон* каденции солиста: и количества каденций, и места их расположения, и их интонационного содержания, и их протяженности, и их тонального плана, и их метроритмической структуры, и их темповой драматургии, и их композиционного строения, и их образного смысла, и их связи (или несвязанности) с самим музыкальным произведением…

Таким образом, расхожее представление о том, что в те времена существовал единообразный и общепринятый подход к каденции солиста (как и ко многому другому) — не более чем иллюзия, очередное заблуждение, еще один миф.

Примечания

[1] Весьма подробно данная тема раскрыта автором в книге «Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма» (М., 2014) [7]. В настоящей статье предлагается краткое освещение ряда вопросов под избранным углом зрения. Все многочисленные ссылки на упоминаемые исторические источники XVIII – начала XIX века имеются в указанной выше развернутой работе автора этих строк и здесь не приводятся.

[2] Мы не можем согласиться с Джозефом Свейном в том, что «каденции Моцарта и Бетховена являются лучшим источником для изучения общей структуры и функций каденций в эпоху венского классицизма» [17, с. 28]. Гении, как правило, опережали свое время; музыкальный контекст, который их окружал и в котором они творили, был во многом иным.

Литература

1. *Бадура-Скода Е.* и *П.* Интерпретация Моцарта / пер. Ю. А. Гальперин. М.: Музыка, 1974. 376 с.
2. *Булучевский Ю. С.* Старинная музыка: словарь / Ю. С. Булучевский, В. С. Фомин. Переизд., испр. и доп. М.: Музыка, 1996. 224 с.
3. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.–Л.: Музгиз, 1950. 512 с.
4. *Доброхотов Б. В.* Стиль И. Е. Хандошкина // Памятники русского музыкального искусства: Вып. 12. Хандошкин И. Сочинения для скрипки. М.: Музыка, 1988. С. 272–281.

5. *Друскин М. С.* Фортепианные концерты Бетховена. М.: Музгиз, 1959. 64 с.
6. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII−XX веков. М.: Сфера, 1998. 345 с.
7. *Меркулов А. М.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: Дека-ВС, 2014. 160 с.
8. *Рыцарева М. Г.* Музыка и я. Популярная энциклопедия. М.: Музыка, 2006. 367 с.
9. *Сапонов М. А.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Каденция // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 632–633.
11. *Brown H. M.* Embellishing Eighteenth-Century Aries: On Cadenzas // Opera and Vivaldi / ed. by M. Colins and E. K. Kirk. University of Texas Press, Austin, 1984. P. 258–276.
12. *Johansen U.* The Instrumental Cadenza of the Period. 1700–1770 c. Uppsala: Uppsala Universitet, 1983. 257 s.
13. *Knödt H.* Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert // Sammelbände der Internationalen Musik-Geselschaft. Jg. 15 (1913-14). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. S. 375−419.
14. *Lasocki D., Mather B. B.* The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook. New York: McGinnis & Marx, 1978. 60 p.
15. *Schering A.* Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des XVIII. Jahrhunderts // Bericht über den zweiten Kongress der internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom. 25-27. September 1906. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. 204–211.
16. *Schmalzriedt S., Mahlert E., Sunten B.* Kadenz // Handwörtenbuch der musikalischen Terminologie. Ordner II / hrsg. von H. H. Eggebrecht. Wiesbaden: Steiner, 1975. S. 1–20.
17. *Swain J. P.* Form and Function of the Classical Cadenza // The Journal of Musicology. University of California Press, Berkeley, 1988. Vol. 6. N. 1. P. 27–59.

© Чжан Чуньцзяцзы, 2014

КОНЦЕРТ №9 (ES-DUR, K. 271) ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФУ ЦОНГА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Специфика исполнения концерта Моцарта выявлена на основе сравнения трактовки Фу Цонга с интерпретациями выдающихся исполнителей XX столетия — Клары Хаскиль и Альфреда Бренделя. Автор формулирует некоторые принципиальные особенности исполнительского стиля китайского пианиста.

Ключевые слова: фортепианное мастерство, интерпретация, диалог культур

Исполнительский стиль китайского пианиста Фу Цонга (р. 1934) — уникальное явление, возникшее на пересечении художественно-эстетических векторов мировых культур — Востока и Запада. Не уступая по виртуозности игры своим младшим современникам, он возвышается над многими из них особым прочтением классического наследия европейской музыки. Это дарование пианиста — интерпретаторское, поднимающее его игру на высокий уровень эталонных и одновременно необычных интерпретаций.

В данной статье особенности исполнительской манеры и творческой индивидуальности Фу Цонга рассмотрены на примере его интерпретации Концерта № 9 для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта (Es-dur, K. 271) в сравнении с другими выдающимися исполнителями XX столетия — Кларой Хаскиль и Альфредом Бренделем.

Несмотря на то, что исполнение моцартовских концертов создало множество традиций в искусстве XIX–XX веков (к этой музыке обращались М. Юдина, В. Горовиц, Г. Гульд, В. Ландовска, А. Брендель, Э. Гилельс, А. Шнабель,

С. Рихтер, Э. Вирсаладзе, М. Плетнев, А. Рубинштейн, В. Кемпф, М. Ушида, И. Хеблер, К. Хаскиль, Г. Анда, Т. Николаева, А. Микеланджели, А. Шнабель, Р. Казадезюс, Д. Баренбойм и др.), сравнить исполнение именно выбранных исполнителей было бы чрезвычайно показательно, поскольку именно их интерпретации отличаются во многом полярной противоположностью.

I часть сочинения в интерпретации Фу Цонга отмечена тонким чувством стиля, пластичностью, выразительностью, простотой и вместе с тем изысканностью нюансировки, достаточно оживленным темпом. В трактовке китайского пианиста отсутствует патетика и внешняя эффектность, ее характеризует выверенное и убедительное сочетание широты музыкального мышления, ощутимой в логике фразировки, глубокой продуманности архитектонического плана, и вместе с тем чисто моцартовского изящества, пластики, внимания к нюансам и деталям. Безупречная виртуозность каденции дополняет общее впечатление стилистической ясности, а особая отчетливость, прозрачность и выровненность звукоизвлечения, безупречная артикуляция на всем протяжении этой части и Концерта в целом в трактовке Фу Цонга сообщают музыке идеальный стилевой баланс и почти «аутентичный» звуковой облик. Как видно, трактовка I части, как и Концерта в целом, отличается художественной цельностью и осмысленностью, ясностью музыкальной драматургии. Прежде всего — это интеллектуальное прочтение Моцарта. Уже в начальной теме в исполнении Цонга привлекает внимание отчетливость прикосновения, ясность интонирования, сдержанность эмоционального тона, высокая простота высказывания, мышление крупными построениями, что создает эффект масштабного целого, обнаруживает видение и понимание музыкантом убедительно выстроенной драматургической перспективы.

Трактовка Клары Хаскиль сразу же обращает на себя внимание более умеренным темпом, придающим музыке нюанс грузности, некоторой тяжеловесности. Характерным для исполнительницы является эмоциональная порывистость, лирическая открытость чувства, свидетельствующая о романтических корнях исполнительской концепции. В стилевом отношении здесь заметна более дробная фразировка мелодических линий, что, как думается, влияет и на целостный архитектонический уровень формы в целом.

Альфред Брендель исполняет первую часть Концерта в достаточно энергичном темпе. Особенностями его музыкально-стилистической манеры, очевидными и в рассматриваемом сочинении, являются ярко выраженная аналитичность, взвешенность, объективность, некоторая академичность трактовки, чрезмерная эмоциональная и динамическая выровненность, определяющая порой, как представляется, некоторое образное единообразие при трактовке тематизма части в целом. Однако идеальная дикция, артикуляция и агогика способствуют созданию убедительного стилевого единства, выверенного стилистического баланса. Обращает на себя внимание и особая художественная цельность и осмысленность, ясность музыкальной драматургии, характерная для исполнения Бренделя, и не только в этом сочинении.

II часть Концерта Моцарта в исполнении Фу Цонга наполнена сдержанной скорбью, скрытым драматизмом. Прочувствованность музыкальной эмоции, тонкость, внимание к деталям, но при этом строгость, выдержанность чувства, особая интеллектуальность музыкального мышления — характерные черты творческой индивидуальности музыканта. Оттого Andantino в трактовке Фу Цонга лишено каких-либо черт лирической сентиментальности, преувеличенной эмоциональности, патетики (он нигде не акцентирует значимые для образной сферы второй части ламентозные фигуры музыкальной речи с их устоявшейся исторической семантикой). Даже мятежная воодушевленность мажорных эпизодов у него, то просветленная, то почти гимническая, лишена избыточного эмоционального накала, всегда сдерживается строгой логикой исполнительского мышления, объективностью чувства. Завершающая эту часть каденция вносит новый семантический нюанс в сферу лирического — скорее, в трактовке китайского пианиста это становится чем-то вроде философского размышления, настолько интенсивен здесь «ток» музыкальной мысли, передающийся слушателю. Прозрачность и вместе с тем весомость фортепианного интонирования в каденции, чуткий диалог с оркестром, «диминуирующий» (В. Холопова) профиль последних тактов части — все это китайский пианист исполняет убедительно и рельефно, выстраивая драматургию одновременно и протяженную по дыханию, по охвату формы в целом, и гибкую в интерпретации семантических нюансов (например, если вспомнить малосекундовые интонации каденции). Сдержанность и вместе с тем не статичность, но скрытая процессуальность, ди-

намичность темпа — еще одна удача исполнителя: сам Моцарт, как известно, не раз протестовал против традиции излишне медленного исполнения своих Adagio и Andantino.

Клара Хаскиль исполняет лирическую часть чуть медленнее в сравнении с китайским пианистом. В ее трактовке сразу же обращают на себя внимание акцент на кантиленном начале, протяжности звуковедения, густоте фактуры, озвученности, полнозвучности каждой ноты — оттого моцартовские нюансы порой «тонут» в несколько перегруженном звучании, ускользая от слушателя в не всегда выверенном балансе солиста и оркестра. В образном плане исполнительница акцентирует глубокое трагическое начало, основополагающее для всей исполнительской концепции второй части Концерта. Пожалуй, ее трактовка более всего приближена к романтической исполнительской традиции, с ее свободой, долей импульсивности, оттенком патетики. Хотя в целом интерпретация отличается и особым, по своему убедительным стилистическим единством, в том числе в каденции, где достигнут необходимый баланс созерцательности и динамики, утонченной гармоничности эмоции — и ее внутренней процессуальности. В результате рождается чисто моцартовское сочетание легкости — и аристократической возвышенности, внутренней эмоциональности — и одновременно глубины и силы чувства.

Альфред Брендель в своей интерпретации использует также более медленный темп, нежели это было у Фу Цонга. Его творческую манеру отличает рельефность фразировки, звуковая насыщенность, внимание к деталям. При этом обращает на себя внимание ясность музыкальной логики, масштаб музыкального мышления, полностью лишенного какой-либо романтической риторики и схематичности. Пожалуй, это самое интеллектуально-философское прочтение моцартовского текста, сказывающееся не только в самом тоне исполнения и наполненности содержания, но и в совершенстве музыкальной формы, выверенности всех разделов. Осталось заметить, что сам австрийский пианист считает, что в медленной части этого Концерта нашла продолжение традиция adagio К. В. Глюка, с ее насыщенной философичностью и сдержанным драматическим пафосом.

Финал Концерта в исполнении Фу Цонга отличает энергичность, моторика, динамика, объективность чувства, отчетливая и четкая техника, эмоциональная ясность, гибкое выстраивание формы посредством чередования контрастных эпизодов. С особой проникновенностью звучат лирические фрагменты части, в которые исполнитель вкладывает необыкновенную тонкость чувства, прекрасный вкус, совершенную пластику и гибкость интонирования.

Клара Хаскиль в трактовке финала Концерта делает акцент на моторном начале. Композиция при этом выстраивается волнообразно, музыкальная мысль подчас дробится, что не всегда позволяет охватить форму финала в целом. Тем не менее, лирические эпизоды наполнены в интерпретации Хаскиль по-настоящему высокой поэзией, тонкостью, сдержанной чувственностью, проникновенностью, что обеспечивает звучанию выразительность и чисто музыкальную красоту.

Трактовка финала у Альфреда Бренделя отличается ясностью интонирования, легкостью и вместе с тем отчетливостью звуковедения, общей динамичностью тонуса, четким ощущением метроритма. Лирические эпизоды в его интерпретации отличаются возвышенностью чувства, эмоциональной тонкостью и чуткостью, внутренним интеллектуализмом; эта лирика — взвешенная, чуть сдержанная, холодноватая, объективная. Все это определяет точное ощущение моцартовского стиля, ощутимого и в деталях, и в пластичности фразировки, и в гармонично-уравновешенной архитектонике целого.

На примере рассмотренных интерпретаций Концерта Моцарта можно констатировать, что стиль Фу Цонга отличает ясность, простота, естественность интонирования и артикуляции, внимание к авторскому тексту, гармоничность, отсутствие надуманности, манерности и перегруженности как в пианистическом, так и в концепционном плане. Утонченное ассоциативное мышление пианиста ощутимо в специфике его исполнительской агогики — «графической» артикуляции в сочетании с утонченной нюансировкой, декламационности, соединенной с эмоциональной взвешенностью, внимании к звуку и всем тончайшим деталям фактуры.

Литература

1. *Фу Лэй*. Разговор с Фу Цонгом о музыке // Вэньхуй. Шанхай, 1956. №14. С. 26–30（傅雷“与傅聪谈音乐”《文汇报》，上海，1956年第14期).
2. *Фу Минь*. Семейная переписка Фу Лэй. Шанхай: Книжный магазин Сайлйан, 2000. 356 с.（傅敏《傅雷家书》三联出版社，上海，2000年7月).

3. Фу Цонг: к 70-летию со дня рождения. Тяньцзинь: Академия общественных наук, 2004. 182 с.
4. *Чжан Вэй.* Интервью с Фу Цонгом. Пекин: Искусство-Пресс, 2005. № 91. 14-15 с. (张伟“傅聪访谈”《文艺出版社》2005年第91期. 14-15 с.).
5. *Чжан Чуньцзяцзы*. Фу Цонг: об истоках исполнительского мастерства пианиста // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. №1 (17). С. 42–45.
6. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Т. 9 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://zonasofta.net/60943-the-new-grove-slovar-muzyki-i-muzykantov.html. (дата обращения: 05.03.2014).

© Медведева Ю. П., У Цзин Юй, 2014

«ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧИНИ — ХАО ВЭЙЯ: КИТАЙСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИНАЛА

В 2008 году китайский композитор Хао Вэйя написал свой вариант финала незавершённого шедевра Пуччини — оперы «Турандот». Следование замыслам Пуччини и использование его набросков не помешало Хао Вэйя акцентировать в либретто и музыке финала китайские черты, тем самым объединив в своей партитуре традиции Востока и Запада.

Ключевые слова: Турандот, Пуччини, Хао Вэйя, финал оперы, Восток и Запад

Как известно, партитура «Турандот» не была при жизни закончена автором. Скоропостижная смерть композитора в 1924 году прервала работу над оперой, и конфликт окончательной развязки так и не получил. Пуччини умер, не успев «увязать» жертвенную смерть беззаветно влюблённой рабыни Лю с внезапно вспыхивающей любовью Турандот и Калафа и «счастливым концом». На премьере в Ла Скала 25 апреля 1926 года опера прозвучала не до конца: когда похоронная процессия с телом Лю покинула сцену, А. Тосканини опустил дирижерскую палочку и сказал: «Опера заканчивается здесь, потому что в этот момент Маэстро не стало». Для последующих исполнений был написан финал, с которым опера и обрела мировую известность. Чести закончить произведение Пуччини был удостоен по просьбе членов семьи композитора его ученик — Франко Альфано, руководитель Туринской академии музыки. По эскизам автора Альфано написал заключительный дуэт Турандот и Калафа и торжественный финал. При этом у него не было возможности посмотреть партитуру целиком, и завершающая часть оперы досочинялась почти наугад.

Согласно требованию издательства Рикорди, обладающего правами на наследие композитора, последняя опера Пуччини на протяжении всего XX века исполняться с другой версией окончания не могла. XXI век открыл дорогу новым вариантам финала «Турандот». Первый из них был написан Л. Берио в 2002 году (премьера состоялась на Зальцбургском музыкальном фестивале) [1, с. 192]. Берио использовал большее количество пуччиниевских эскизов, чем Альфано, и сумел найти для них место в тщательно продуманной конструкции финала. Кроме того, композитор ориентируется в своей версии финала на стиль позднего Пуччини — отсюда, как считает М. Ювиетта, и большая адекватность его версии авторскому тексту.

В последние годы возник ещё один вариант финала «Турандот», на этот раз написанный рукой китайского композитора. В 2008 году в Государственном Большом театре Китая композитор Хао Вэйя (郝维亚) предложил публике собственную версию окончания оперы. Инициатором этого проекта стало руководство ГБТ: именно «Турандот» Пуччини была избрана на роль музыкального символа крепнущих связей между Востоком и Западом. Выбор этой оперы не случаен: «Турандот» — единственная из широко известных европейских опер, действие которой происходит в Китае.

Работа современного китайского композитора над финалом итальянской оперы, созданной 80 лет назад, неизбежно была непростой и требовала решения многих проблем, возникших уже на самой начальной стадии проекта. Остановимся подробнее на непубликовавшихся до сих пор фактах, сопровождавших начало работы Хао Вэйя над финалом оперы Пуччини (они были изложены китайским композитором в его радиоинтервью) [2].

Узнав о намерении китайского автора прикоснуться к великой итальянской классике, итальянский Фонд Пуччини поначалу воспринял эту затею весьма настороженно и выступил с требованием представить им для начала вокальную музыку Хао Вэйя. Но знакомство с его сочинениями и набросками финала оперы расположило представителей Фонда в пользу Хао Вэйя. Композитор был приглашён в Италию, чтобы приобщиться к атмосфере страны, в которой жил великий мастер. Представители итальянской стороны предложили ему небольшую виллу, из окон которой можно видеть дом-музей Пуччини, где великий композитор прожил более 30 лет. Так, дыша воздухом Италии, вживаясь в пуччиниевскую атмосферу, Хао Вэйя принялся за работу над ключевым моментом своей концепции финала — арией Турандот. Г-н Фрэнк, директор Фонда, ежедневно навещал его, просматривая сделанные композитором наброски, и постепенно настороженное отношение исчезло. Наброски арии Турандот получили безоговорочную поддержку Фонда Пуччини. Хао Вэйя вернулся в Пекин и продолжил работу над оперой.

Одной из важнейших проблем для композитора стала интерпретация образа Турандот. Прежде всего, именно ей он решил отвести ключевую роль в своём финале: «Эта опера называется "Турандот", но в предшествующих редакциях ей отводилось мало места. Холодная принцесса резко изменялась и влюблялась в принца сразу после его поцелуя. Это изменение слишком внезапно. Поэтому это ключевой пункт моей концепции состоит в том, что самые небесно-красивые мелодии я хочу дать Турандот, а кроме того, я надеюсь, что смогу выразить её внутренние изменения в арии» [2].

Хао Вэйя долго размышлял над тем, как, в какой мере должна присутствовать в финале китайская специфика. Наконец, он решил: «эта история происходит на Востоке, я сам китаец, поэтому китайский элемент возникает у меня непроизвольно. Поэтому мы должны сделать так, чтобы опера не была чрезмерно наводнена китайскими элементами… Мы должны наследовать классике, а не перечёркивать её». Хао Вэйя решил использовать в своей музыке максимальное количество черновиков Пуччини: «Я считаю, — говорит он, — что нужно уважать первоисточник, его стиль и специфику. Показать аудитории действительную Турандот гораздо важнее, чем представить своё собственное видение оперы Пуччини» [2].

Ещё одной проблемой стало соответствие стилю времени. Хао Вэйя должен был «вжиться» в стиль начала XX века, чтобы следовать за Пуччини. Китайский композитор целенаправленно разыскивал материалы этой эпохи, в частности, недоступные ранее фотографии, письма, документы. Хао Вэйя рассказывает, что в это время ему постоянно снился один и тот же сон, в котором он управлял старинным автомобилем на улицах Италии, питался роскошными блюдами итальянской кухни, весело беседовал с итальянскими женщинами...

Поскольку композитор не прекращал работу буквально ни на минуту и думал об опере Пуччини и днём, и ночью, первая версия окончания была написана очень быстро: менее чем за три месяца. Но в ближайшие полгода он вносил изменения в партитуру не менее 6 раз. Обратимся к результату этой работы — к финалу Хао Вэйя. (В анализе оперы мы используем неопубликованную рукопись автора.)

Как отмечают многие исследователи, образ Турандот в опере Пуччини очень неоднозначен. В сравнении с её изображением у Гоцци и Шиллера, здесь она показана более жестокой и своенравной. В либретто оперы жестокость Турандот обусловлена прежде всего местью и обидой за прабабушку, принцессу Лоу Линь. Турандот — это гордая, высокомерная и беспощадная женщина, чьи загадки — месть всем мужчинам, которые умрут, пытаясь заполучить ее в жены. Для того чтобы узнать имя неизвестного принца, Турандот приказывает пытать Тимура и Лю, в конце Лю доведена до отчаяния и умирает. Все это рисует принцессу существом холодным, бездушным и жестоким. Практически до конца второй сцены последнего акта оперы Турандот все так же бесчувственна и непреклонна. Как пишет М. Карнер в своих комментариях к опере Пуччини, «Турандот представляется мне неприступной богиней разрушения, она намного более страшна и опасна, чем старая принцесса в

"Сестре Анжелике"» [3, с. 44]. В финале же превращение Турандот в женственную и любящую девушку происходит очень быстро и внезапно, что очень контрастирует с предыдущим образом Турандот. Невозможность такого мгновенного внутреннего перерождения является одним из самых существенных и спорных моментов всей оперы. Вероятно, это чувствовал и сам Пуччини. Не случайно финал «Турандот» явился для него огромной проблемой, и после долгих мучительных раздумий так и не был закончен. Возможно, если бы у Пуччини было больше времени, он изменил бы и концовку либретто, и связанный с ним музыкальный материал. Теперь же эта задача лежит на плечах тех, кто решил закончить оперу, написав ее продолжение: как изменить либретто, чтобы превращение Турандот в конце выглядело убедительным?

Хао Вэйя, как и Берио, опирался в своей работе на сокращенную версию либретто, которая использовалась в первоначальной редакции Альфано. Кроме того, китайский композитор добавил новый текст в конце оперы. Он предложил свои пути объяснения удивительного превращения Турандот. При анализе либретто Хао Вэйя очевидно, что многие изменения, внесенные автором в текст, послужили большей психологической достоверности происходящего. Так, он вычёркивает введенную Альфано фразу Турандот «Я проиграла»: после поцелуя Турандот застывает в молчании, что оставляет зрителям возможность домыслить и почувствовать начавшиеся в её душе изменения. В конце же, после монолога, посвященного Калафу, Турандот Хао Вэйя произносит: «Ты выиграл, я тобой побеждена!» Эмоциональное состояние героини композитор трактует по-своему: вместо поражения и стыда влюблённая принцесса испытывает чувство гордости (повторяющиеся слова «слава» и «блеск»). Композитор убирает в тексте все эпизоды, где Турандот говорит о стыде, и подчеркивает, что после превращения Турандот обретает новую славу, новый блеск величия. В свою версию либретто Хао Вэйя привносит и акцентирование мотива родившейся в душе героини любви. «Amor!» (Любовь) — это слово повторяется многократно и становится текстовой основой для хора народа.

Музыкальное решение этой психологически очень непростой сцены также направлено на то, чтобы оправдать упущения либретто и придать чувствам Турандот яркость и убедительность. Рассмотрим подробнее три последовательных звена первого раздела финала: эпизод, предшествующий поцелую, сама сцена поцелуя и реакция на него.

В разделе перед сценой поцелуя музыкальный материал Хао Вэйя весьма оригинален. Калаф и Турандот находятся в открытом противостоянии. Хао Вэйя акцентирует здесь идею мужественности Калафа, одновременно ослабляя напор Турандот. Тем самым он подготавливает последующие изменения, которые ожидают принцессу. Перед сценой оскорбления Калафа Хао Вэйя сделал своеобразное добавление: в партии оркестра возникает пятитактное интермеццо, намечающее тенденцию к последующему смягчению образа Турандот.

Обратим внимание, что, в отличие от размера 6/4 у Альфано, Хао Вэйя использует в ответной реплике Турандот размер 4/4 — тот же, в котором пел перед этим Калаф: самостоятельность и независимость её реплики тем самым не акцентируется. В то время как Турандот поёт «Che mai osi, straniero! Cosa umana non sono!..» («Как посмел, чужестранец, ты ко мне прикоснуться?..»), в версии Хао Вэйя, вместо того, чтобы давать «уверенные» и размашистые скачки (как это сделал Альфано) мелодия движется плавно и мягко, с округлыми нисходящими линиями, допуская ходы не более, чем на терцию. Ритмика данной мелодии довольно проста и основывается на сочетании половинок, четвертей и восьмых, объединяющихся в краткие фразы. Также, в отличие от Альфано, делающего секвенцию на кварту вверх после слов Турандот «Cosa umana non sono...», Хао Вэйя делает секвенцию лишь с секундовым шагом.

В партии оркестра в этой сцене всё больше ощущаются и «расцветают» лирические интонации. Таким образом, становится ясно, что хотя Турандот еще инстинктивно и сохраняет присущую ей царственную гордость, после сцены с оскорблением Калафа начинается постепенная тенденция к ее смягчению, она пытается скрыть овладевшее ею чувство неловкости и растерянности.

В дальнейшем Хао Вэйя значительно понижает тесситуру в партии Турандот, начиная следующую её реплику на увеличенную октаву ниже, чем в сцене оскорбления Калафа (скачок от *ми* второй октавы на *ми-бемоль* первой). Мелодика первых двух тактов основывается на секундовом и терцовом плавном нарастании. После этого мелодия падает вниз на квинту. Что же касается музыкальной динамики, предыдущее forte сменяется piano,

что отличается от *meno f – piu f* Альфано. Калафу же китайский композитор позволяет еще раз исполнить свою «тему гнева», таким образом показывая нам, что его ярость еще не прошла: он должен быть сильнее Турандот, чтобы суметь смягчить ее сердце и завоевать ее своей любовью. Обратим внимание, что когда Калаф во второй раз поет свою тему гнева (ее вторую часть), Турандот вторит ему, так что возникает краткий дуэт, в котором отчетливо ощущается доминирование Калафа и постепенно ослабевающее положение Турандот. Хотя в партии принцессы звучат такие фразы, как «Non profane armi!» («Не прикасайся!»), «Indietro!» («Безумец!»), но звуковысотное положение ее реплик зависит от уже спетой концовки Калафа, и каждая мелодическая фраза партии Турандот повторяет конечный звук реплики Калафа. Тем самым Турандот превращается в этом дуэте в ведомую.

Сцена поцелуя в либретто описывается следующим образом: «В этот момент Калаф четко осознает всю страсть, которую он испытывает, он заключает Турандот в свои объятия и неистово целует ее. В данной необычной для себя ситуации Турандот не обнаруживает никакого сопротивления, не произносит ни звука, она бессильна и безвольна. Она даже не представляла, что объятия и поцелуи могут так изменить ее, она умоляюще и почти по-детски лепечет о пощаде» [4, с. 726]. Как мы видим, по замыслу авторов сцена поцелуя призвана стать основным переломным моментом в превращении Турандот. Однако в версии Альфано поцелуй Турандот и Калафа длится всего лишь три такта. Следуя воле Пуччини, Хао Вэйя даёт более развёрнутый оркестровый фрагмент: 7-тактовое оркестровое интермеццо, краткая 4-тактовая реплика Калафа и идущая за ней 8-тактовая сцена поцелуя.

В музыкальной интерпретации этой сцены Хао Вэйя есть важная индивидуальная особенность: введение темы Лю из её арии из 1 действия. Она и становится главным материалом этой сцены — как бы побудительным моментом к превращению Турандот: благодаря жертве Лю, любовь предстала для принцессы в новом свете и преобразила её душу. Хао Вэйя постепенно видоизменяет тему Лю: в тихом и нежном звучании гобоя она приобретает пластичность и широкий размах.

Таким образом, великая любовь Лю вместе с поцелуем Калафа становятся теми побудительными моментами, благодаря которым происходит превращение Турандот.

После потрясения, полученного от смерти Лю и страстного поцелуя Калафа, ледяное сердце Турандот начинает оттаивать, ее жестокость уходит. Турандот, которая претерпела огромную трансформацию от жестокости до человечности, в этот момент охвачена сильным желанием рассказать об этом другим.

В отличие от версий других композиторов, где после самоубийства Лю любовь Турандот к Калафу вспыхивает внезапно, Хао Вэйя создаёт полную глубокого чувства «Арию первых слёз Турандот», в которой показано, как сила любви и самопожертвования Лю растапливает «ледяное» сердце Турандот. Как отмечалось выше, в Турандот Хао Вэйя видел истинный женский характер, и его задачей было показать процесс возрождения её души и восстановления женской мягкости и способности любить. «На мой взгляд, — говорит композитор, — Турандот не безжалостна, она очень одинока, а душа её пребывает в вечной ночи и ищет надежды... Турандот должна вызывать у зрителей любовь и сочувствие, и с моей точки зрения, «Турандот» — это опера о пробуждении любви» [5, с. 13]. Первые капли слез следует рассматривать как эмоциональный катарсис Турандот, настолько сильный, что для его выражения нужна особенная, лирическая и мягкая мелодия. В арии использованы и элементы тематизма Лю. Слёзы Турандот и её пробуждение к любви — это слёзы о Лю, слезы о силе её любви. Эта ария становится вершиной в драматическом развитии образа принцессы. Выражением любовных чувств героини становится лирическая кантилена. Из 60-ти тактов арии декламационную природу имеют только 11 тактов, всё остальное — пластичная, напевная мелодия, опирающаяся на традиции bel canto. «Обязательно надо сделать так, чтобы музыкальная тема Турандот была как можно более красивой, нежной и трогательной. Только тогда зритель сможет простить и принять ее» [5, с. 97], — говорит композитор.

Одной из важнейших проблем для автора финала «Турандот» стало соответствие стилю Пуччини, что оказалось очень нелёгким для китайского композитора. Хао Вэйя в работе над финалом постоянно пытался нивелировать собственное творческое «я». По его мнению, можно говорить об успехе оперы только тогда, когда зритель слушает ее и не понимает, какая из частей написана Пуччини, а какая — другим автором. Китайский композитор использовал в своей работе все сохранившиеся черновики и наброски автора (в отличие от Альфано, отнёс-

шегося к ним избирательно). Также он использовал найденные Пуччини в этой опере музыкально-драматургические приёмы. Так, нередко Пуччини применял в своих операх один и тот же или схожий материал для выделения драматически близких моментов либретто, таким образом проводя связь с действием, имевшимся ранее. Хао Вэйя прибегает к данному приему, еще раз использовав уже завершенные фрагменты оперы (темы из II акта оперы, мелодию арии Калафа «Этой ночью никто не уснет», тему Лю). Вслед за Пуччини, китайский композитор дает характеристику Турандот не только сольными, но и хоровыми средствами. В арии «Первой слезы» он следует пуччиниевскому приему «случайных арий». Музыкальный материал и способ оркестровки соответствует в ней стилю Пуччини. Включив в арию дуэтный эпизод, Хао Вэйя также идёт вслед за зрелым стилем автора.

В эпилоге оперы, в соответствии с замыслом Пуччини, последним ключевым моментом является музыкальная тема арии Калафа «Nessun dorma» («Этой ночью никто не уснет»), и именно так, «западным» музыкальным материалом завершают свои финалы Альфано и Берио. Хао Вэйя выстраивает эпилог иначе. Мелодия арии Калафа используется им в партии хора, но ключевую роль приобретает китайская народная мелодия «Жасмин» (использованная Пуччини в партитуре оперы многократно). В финале Хао Вэйя эта тема исполняется в кульминационный момент, когда блеск и красота звучания находятся на своем пике. Подобное смещение акцентов является естественным для композитора. Согласно своему видению прекрасного, он решает, что во время подготовки китайского императорского дворца к свадьбе должна звучать именно народная мелодия, еще раз подчеркивая тем самым восточный колорит, которым пронизана опера. Хао Вэйя не произвел никаких изменений в мелодии хора по сравнению с оригинальной версией Пуччини, добавив ей только величественности и горделивости яркой и праздничной оркестровкой. В группу ударных инструментов Хао Вэйя добавляет гонг — китайский национальный ударный инструмент. Гонг впервые появляется у Пуччини в первом действии. Глашатаи ударяют в него, когда принцы приходят просить руки принцессы. Таким образом, этот музыкальный инструмент используется как символ Китая. Но после I действия в партитуре больше не возникает специфически-китайских инструментов. Использование гонга в финале Хао Вэйя, во время исполнения темы «Жасмин», весьма деликатно и тактично, органично интегрируется с общей композицией и добавляет блеска и китайской специфики.

Литература

1. *Uvietta M.* È l'ora della prova: Berio's finale for Puccini's «Turandot». Cambridge Opera Journal. Vol. 16. No. 2 (Jul., 2004).
2. *Хао Вэйя.* Радиоинтервью. http://v.rbc.cn/play/Play?id=7724; http://v.rbc.cn/play/Play?id=7723. (дата обращения: 14.12.2013).
3. *Carner M.* Puccini: A Critical Biography. New York: Holmes and Meier Publishers, Second Revised Edition, 1977.
4. *Дин Ий.* Сборник либретто популярных западных опер. Издательство международной культуры, 1999. (丁毅 译著,《西洋著名歌剧剧作集》,国际文化出版公司,1999年7月第二版).
5. *Хао Вэйя*. Немного о финале «Турандот» в версии Государственного Большого театра // Буклет к постановке «Турандот» Государственным Большим театром. Пекин, 2008. (郝维亚,《国家大剧院版歌剧图兰朵尾声续写的几点总结》北京, 2008年).

© *Чэнь Ин, 2014*

ОПЕРА «ДОЛИНА КРАСНОЙ РЕКИ» МЭН ВЭЙДУНА: НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРНОЙ ТРАДИЦИИ

Современная китайская опера активно развивается, уверенно осваивая лучшие европейские традиции этого жанра. На примере оперы «Долина Красной реки» китайского композитора Мэн Вэйдуна прослеживаются способы адаптации европейских традиций оперного жанра на уровне драматургии и композиционного строения.

Ключевые слова: Мэн Вэйдун, Долина Красной реки, опера, европейские традиции

Современное китайское оперное искусство активно развивается, представляя целый ряд заметных постановок не только в своей стране, но и за рубежом. Состоялись премьеры опер хорошо известных на Западе композиторов: «Первый император» Тань Дуня (Метрополитен-опера, 2006), «Поэт Ли Бо» Гуо Вэнь Цзина (Централ-Сити, Колорадо, 2007). С большим успехом прошли гастроли Центрального оперного театра (Пекин) в США (2010), во многих городах была показана опера «Прощай, моя наложница» композитора Сяо Бая. На сцене Венской государственной Оперы была представлена опера «Му Лань» композитора Гуань Ся (2008), где главные партии прозвучали в исполнении китайских вокалистов. Последнее десятилетие можно считать своеобразным прорывом, когда оперы китайских композиторов уверенно завоевывают лучшие мировые оперные сцены. Зарубежные критики неоднократно акцентировали на этом внимание. Например, американская журналистка Шейла Мелвин пишет: «Развитие китайской оперы ассоциируется с развитием страны в миниатюре — слишком быстрое и амбициозное» [3]. За несколько десятилетий китайская опера смогла пройти путь, равный нескольким столетиям в истории европейской оперы.

Исследователь Лянь Лю справедливо отмечает, что «под термином "китайская современная опера" подразумевается современный синтетический вид искусства, где соединены черты китайской и европейской музыкальных традиций» [1, с. 25]. В практику китайских композиторов прочно вошли приемы построения музыкального сценария и драматургии по образцу классической европейской оперы, а также исполнители адаптировали европейскую вокальную традицию. Вместе с тем национальная самобытность сохраняется, в первую очередь, благодаря сюжетам из истории Китая и крепкой связи с национальной музыкальной культурой.

Одна из значительных современных опер, показывающих успешную адаптацию и развитие традиций европейской оперы в Китае — «Долина красной реки» композитора Мэн Вэйдуна (р. 1953). Его творчество хорошо известно в Китае. Мэн Вэйдун — автор более ста инструментальных сочинений в разных жанрах, более четырехсот вокальных и хоровых опусов, а также музыки к более чем тридцати телевизионным сериалам. Оперный жанр занимает значительное место в творчестве композитора, известны его оперы «Гроза», «Семья», «Хранители Тянь-Шаня». В 1990 году его балет «Дух великой стены» был поставлен в Пекине.

История создания оперы «Долина Красной реки» не совсем обычна, поскольку она была написана после одноименного фильма, представленного в 1996 году известным режиссером Фэн Сяонином (р. 1954). В европейском кинематографе существуют примеры подобного взаимодействия, когда на основе оперы появляются фильмы с участием знаменитых оперных исполнителей. Яркий образец такого рода взаимодействия — фильмы-оперы итальянского режиссера Франко Дзеффирелли. В данном случае именно *фильм* послужил толчком для создания одноименной оперы. Инициатором появления оперы «Долина Красной реки» выступила известная певица Инь Сиюумэй (р. 1956), обратившаяся с просьбой к Мэн Вэйдуну создать оперное сочинение на этот же сюжет. Впоследствии она не только исполнила главную партию (Дань Чжу), но и выступила в роли художественного руководителя постановки. Режиссером оперной постановки стал Чэнь Вэй, авторы либретто — Чэнь Вэй, Цянь Сяотянь.

Опера написана в жанре исторической драмы на основе подлинных трагических событий из истории Китая. В качестве сюжетной основы и фильм, и опера используют произведение английского писателя, журналиста, путешественника

Питера Флеминга (1907–1971). Повесть «Штыки в Ласу» была написана в 1961 году и рассказывает о трагических событиях, связанных с вторжением британской армии на Цинхай (Тибетское нагорье Китая) в 1904 году. Показательно, что уже на уровне сюжета национальная история увидена глазами европейского писателя. Вследствие этого драматургия оперы наделяется типичными для европейской драмы конфликтностью, действенностью, драматизмом.

Круг главных персонажей не столь велик, как это могло бы быть в исторической драме, но степень драматизма достаточно высока. Главный конфликт обозначен противостоянием двух культур, двух разных традиций: западной и восточной. Европейской цивилизации противостоит нетронутая природа Тибета, древняя культура народа Зан. Драматизм оперы усиливается неизменной любовной коллизией, возникает любовный треугольник: взаимная любовь Гэ Сана и Сюэр (девушка народа Хань), безответная любовь Дань Чжу к Гэ Сану, симпатия Джонса к Дань Чжу. Чувства главных героев и трагедия народа Зан переплетаются в сюжете оперы, наделяя ее чертами психологической, личностной драмы.

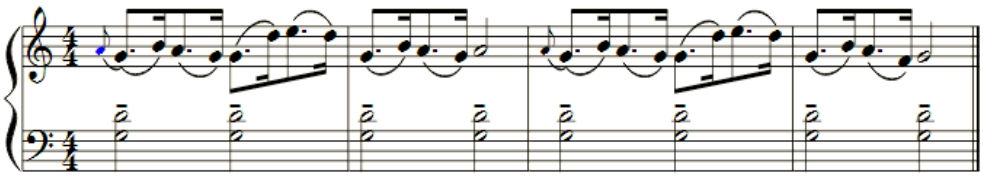
Следуя традиции большой исторической оперы, Мэн Вэйдун выбирает масштабную композицию, состоящую из четырех действий. Каждое из них разбивается на сцены, количество которых неодинаково. Структура оперы такова:

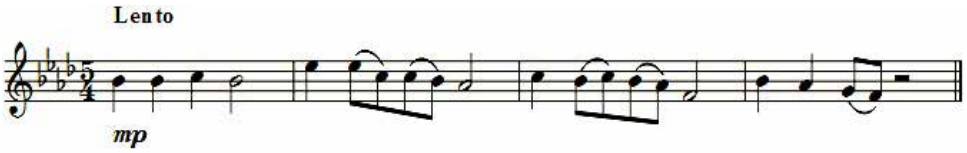
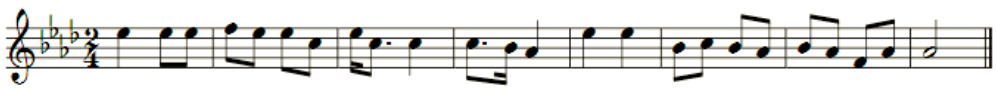
- I действие — 5 сцен;
- II действие — 10 сцен;
- III действие — 7 сцен;
- IV действие — 10 сцен.

Как видим, наиболее масштабными являются второе и четвертое действия. Драматургически это вполне оправдано, поскольку первое действие выполняет функцию вступления, показывая жителей народа Зан, а во втором действии завязывается основной конфликт — появляются англичане Джонс и Локман. В третьем действии вновь преобладает показ жителей народа Зан, за исключением небольшого дуэта Гэ Сана и Джонса в момент отъезда последнего. Это самый мирный эпизод в опере, который не предвещает ничего плохого. Именно поэтому третье действие резко контрастирует с четвертым, показывающим трагическую развязку. Таким образом, драматургия оперы построена на контрастном сопоставлении действий по национальному признаку (I и III действия — народ Зан, II и IV — народ Зан и англичане), и по драматическому накалу (I и III действия — более светлые, лиричные, спокойные, II и IV — динамичные, с усилением трагического плана). Подобные принцип драматургического контраста характерен для многих европейских опер, например, «Богема», «Чио-Чио Сан» Пуччини, «Иван Сусанин» Глинки, «Отелло» Верди, «Паяцы» Леонкавалло.

Сохраняя традиционную для европейской оперы композицию, Мэн Вэйдун опирается также на принцип номерной структуры, четко разделяя сольные и ансамблевые номера в каждом действии. Можно заметить, что в нечетных действиях (менее динамичных, конфликтных) преобладают сольные и ансамблевые номера, представляющие главных персонажей оперы. Четные действия — более динамичные, конфликтные — вмещают значительно больше хоровых эпизодов, благодаря чему действия приобретают монументальность, особую весомость. Открывается и завершается опера хоровыми сценами, что усиливает эпическую линию этого сочинения. Следует отметить, что хор играет немаловажную роль в опере, он является непосредственным участником событий, иногда выполняет функцию комментатора. Многие сольные номера звучат на фоне хора, благодаря чему характеристика персонажей получается более рельефной, и в тоже время подчеркивается духовное родство, близость главных героев и народа Зан (ария Дань Чжу из III действия, ария Гэ Сана из IV действия). Хоровой финал оперы невольно вызывает аналогию с хоровыми финалами русских опер Глинки и Мусоргского.

Обозначенный выше основной конфликт оперы — между народом Зан и английскими завоевателями – ярко представлен на уровне музыкальных характеристик. Впервые англичане появляются в четвертой сцене второго действия, создавая сильный контраст с предыдущей сценой. После лирически проникновенной арии Дань Джу, завершающейся на *pp*, резко вступает оркестр с воинственной темой, выполняющей функцию лейтмотива англичан. Композитор использует типичные для европейской традиции «устрашающие» средства: интонацию восходящей кварты, цепочку гармонически неустойчивых аккордов, увеличенное трезвучие. Для народа Зан появившиеся Локман и Джонс, которых они спасли, воспринимаются как загадочные незнакомцы. Несмотря на мирные события, музыка тревожна, уже внося трагические краски в беззаботную жизнь героев, как бы предсказывая будущие события. Композитор использует опро-

бованный в европейской опере прием: дается оркестровая характеристика персонажей еще до их появления (Локман и Джонс не поют, по сюжету они без сознания). Здесь в характеристике англичан национальные признаки обозначены в слабой степени, но в дальнейшем они все более проявляются, как бы усиливая степень контраста. Ярко представлена «английская линия» в третьей сцене четвертого действия. В основе музыкального материала этой сцены, где участвуют Джонс, Локман и английские солдаты, лежит стилизованная под английский народный танец мелодия с характерным бурдонным сопровождением, пунктирным ритмом и седьмой низкой ступенью (миксолидийский мажор). Особый колорит привносят барабаны (большой и малый), придающие этому внешне миролюбивому танцу милитаристский оттенок.

Музыкальной характеристике народа Зан уделено основное внимание. Композитор мастерски создает как групповой портрет (в хоровых сценах), так и портреты главных героев. В первой сцене, открывающей оперу, звучит хор народа Зан, приобретающего в драматургии оперы огромное значение. Вновь вспоминаются прологи русских опер, как правило, — хоровые, определяющие круг основных персонажей и сюжетных линий. Хор написан в тональности As-dur, которая в дальнейшем закрепляется за этой образной линией. Сольные номера главных героев (Дань Чжу, Гэ Сан, Сюэр, Зу Дай) написаны либо в этой же тональности, либо в родственных тональностях бемольной сферы. В качестве главной темы композитор использует подлинную народную мелодию из фольклора народа Зан «Вечное восхваление» (次仁拉索). Подобный прием привлечения популярной народной мелодии, легко запоминающейся и узнаваемой, можно видеть в известной китайской опере «Седая девушка». Исследователь Чжан Личжэнь отмечает широкое использование китайских народных мелодий в качестве лейтмотивов главных действующих лиц упомянутой оперы [2, с. 363]. Основой характеристики Сиэр («Седая девушка») стала народная песня провинции Хэбэй «Маленькая капустка». Сравнив обе темы, можно заметить их интонационное сходство.

«Маленькая капустка»

«Вечное восхваление»

Общая тональность, опора на пентатонику, схожий тип нисходящих интонаций — от доминанты к тонике через третью и вторую ступень. В отличие от композиторов оперы «Седая девушка» Мэн Вэйдун заставляет звучать китайскую народную мелодию в нехарактерном для китайского фольклора четырехголосном хоровом изложении. Удивляет появление шестой низкой ступени (*фа бемоль*), привносящей черты гармонического мажора. Использование гармонического мажора вполне привычно в европейской музыке, как средство, создающее восточный колорит. Но для китайской традиционной музыки появление альтерированных ступеней, усиливающих гармоническое тяготение, явление не характерное. Подобная подача народной мелодии в большой степени подчеркивает европейскую традицию, позволяя говорить о значительном переосмыслении фольклора в современной китайской опере.

Интересен тот факт, что эта же мелодия звучит в фильме, становясь своеобразной лейттемой главной героини — Дань Чжу. В опере композитор представил эту мелодию гораздо шире — как основную тему народа Зан. Она заявлена в первой сцене, она же завершает оперу (девятая сцена четвертого действия), создавая важную драматургическую и композиционную арку. С точки зрения композиционного строения, подобное возвращение придает масштабному оперному спектаклю логическую завершенность. Не случайно так часто использовали принцип композиционной арки европейские композиторы, как бы замыкая круг событий в опере. Богато использовали подобный принцип в своих операх такие композиторы, как Верди и Пуччини, уделявшие огромное значение композиционной стройности и драматургической цельности оперного спектакля.

Драматургическое значение возвращения хора народа Зан также чрезвычайно важно. Это момент трагической развязки, где светлая мажорная тема создает невероятный контраст с прощальными словами Дань Чжу, попавшей в плен к англичанам. Меняется тип изложения темы: она звучит у хора практически в унисон, создавая ощущение особого единения всего народа. Темп постепенно ускоряется, передавая усиление драматического напряжения. Партия оркестра сведена к остинатному повторению тонического трезвучия в синкопированном ритме, что также усиливает эффект драматической неустойчивости, устремленности к трагической развязке.

Для заключительной сцены оперы Мэн Вэйдун нашел оригинальное решение, соединив реальное оперное исполнение с кадрами из фильма «Долина Красной реки». Подобный прием создает необычный эффект переключения в другое пространство, вследствие чего еще резче обнажается основной драматический конфликт. На сцене находится Джонс, оставшийся в одиночестве после гибели Дань Чжу и многих других жителей Зан, а за его спиной на экране проходят кадры-воспоминания, напоминающие о первой встрече, о дружбе и любви. Последние слова Джонса полны раскаяния и искренней уверенности в том, что жестокое вторжение в чужую культуру не приносит счастья никому. Появление кадров из фильма протягивает еще одну арку — к его началу, таким образом соединяя в единое целое и оперу, и фильм. Привлечение в оперные спектакли возможностей современных технологий — явление закономерное и уверенно входящее в практику современных композиторов и режиссеров, что убедительно представлено в опере Мэн Вэйдуна. Характерно, что появление фрагментов фильма выписано в партитуре оперы, подчеркивая, что это не единичное режиссерское решение, а постоянный драматургический прием, повторение которого предполагается в каждой постановке данной оперы.

Помимо указанного эпизода, композитор находит целый ряд нестандартных решений, которые вместе с тем нисколько не нарушают общей композиционной стройности и логики драматургического развития. Мэн Вэйдун предстает в опере умелым драматургом, сумевшим взять на вооружение принципы европейской драмы и хорошо известные драматургические приемы, но окрасить их в особые тона, присущие китайской музыке. Таким образом, в опере «Долина Красной реки» композитор сумел достичь органичного синтеза разных культур, представив страницы китайской истории сквозь призму традиций европейской оперы. Возможно, именно это обстоятельство обеспечило сочинению успешную жизнь на сценах ведущих китайских театров.

Литература

1. *Лянь Лю.* Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. Томск. 2013. №3 (11). 75 с.
2. *Чжан Личжэнь*. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. №37

(80): Аспирантские тетради. Часть I. (Общественные и гуманитарные науки): научный журнал. СПб., 2008. 380 с.
3. *Melvin S.* Boom tiems for opera in China // New York Times. 20.12.2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nytimes.com/2010/12/21/arts/21iht-chinopera21.html? (дата обращения: 21.12.2013).

© ***Попова О. В., 2014***

КВАРТЕТ САКСОФОНОВ МАРСЕЛЯ МЮЛЯ: К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Статья посвящена деятельности Марселя Мюля — выдающегося французского музыканта, во многом определившего развитие саксофонового исполнительства в XX веке. Рассматривается роль Марселя Мюля в становлении и развитии жанра квартета саксофонов.
Ключевые слова: Марсель Мюль, квартет, саксофон

Жанр квартета саксофонов принадлежит к числу самых молодых. Его история начинается с середины XIX века, когда инструмент Адольфа Сакса только заявил о себе в музыкальной жизни Европы. Изобретатель запатентовал целое семейство совершенно новых для того времени инструментов – саксофонов. Оно состояло из сопранино, сопрано, альта, тенора, баритона, баса саксофонов в строях F и C, а позже Es и B. Саксофон быстро вошел в состав военных оркестров Франции, благодаря его особым качествам, сочетающим виртуозные технические возможности деревянных духовых и мощь звучания медных духовых инструментов. Появилась необходимость профессионального обучения саксофонистов, поэтому были открыты факультативные классы для военных музыкантов в Парижской военно-музыкальной гимназии (1847). Позже, в 1857 году, были открыты новые военные классы при Парижской консерватории, первым преподавателем которых стал сам Адольф Сакс. Потребность в новом оригинальном репертуаре для саксофона стимулировала интерес композиторов к созданию сочинений для этого инструмента. Новизна инструмента позволяла композиторам смело экспериментировать, используя саксофон в ансамбле с фортепиано, с другими духовыми инструментами, в сочетании саксофонов разных видов между собой. Именно в атмосфере творческих поисков появились первые произведения для квартета саксофонов, например, «Первый большой квартет» Ж.-Б. Синжеле (1857), Квартет для саксофонов К. Флорио (1879).

Выдающуюся роль в развитии саксофонового исполнительства сыграл Марсель Мюль (1901–2001), ставший не только основателем французской школы игры на саксофоне, но и первооткрывателем новых направлений развития саксофонового искусства. К сожалению, в отечественной литературе фигуре Марселя Мюля уделено мало внимания[1]. Вместе с тем зарубежные исследователи достаточно подробно осветили его жизнь, творческую и педагогическую деятельность. Особую известность приобрела книга ученика Мюля Эжена Руссо [3], которая была издана в 1982 году в США и на русский язык до сих пор не переведена. Опираясь на работы Руссо, попытаемся воссоздать портрет Марселя Мюля, а также рассмотреть его роль в становлении и развитии жанра квартета саксофонов.

Марсель Мюль родился в 1901 году в городе Об в Нормандии. Его отец был страстным любителем музыки, руководил небольшим городским оркестром и давал частные уроки. Он стал первым учителем Марселя. В возрасте семи лет Мюль начал заниматься на саксофоне и уже через несколько месяцев играл в оркестре отца. Кроме саксофона Мюль обучался игре на скрипке и фортепиано. В 1917 году Мюль поступил в педагогическое училище, где прошел трехлетний курс обучения. После возвращения в родной город он некоторое время проработал педагогом, а позже был призван в армию.

Во время службы в Пятом пехотном полку он попал в военный оркестр, где проявились его незаурядные исполнительские способности. В этот период Мюль продолжал свои занятия на скрипке у Габриеля Вильема и изучал музыкальную литературу в Парижской консерватории у Жоржа Коссада. В 20-х годах молодой музыкант познакомился с джазовой музыкой, которая удивила его новыми приемами игры на саксофоне.

Знания, обретенные в общении с разными музыкантами, в значительной мере повлияли на молодого Мюля и стали фундаментом в его последующей деятельности.

Переломным в карьере молодого саксофониста стал 1923 год. По просьбе Франсуа Комбьеля — солиста оркестра Республиканской гвардии, Мюль прошел конкурсное прослушивание и завоевал первое место среди двенадцати претендентов. Он получил должность солиста оркестра Республиканской гвардии, которую занимал в течение последующих тринадцати лет. Гвардия оказалась прекрасной средой для творчества и сыграла большую роль в становлении Мюля как музыканта. Он получил возможность довольно часто выступать с оркестром как во Франции, так и в странах Европы. Позже Мюль был приглашен в оркестр театра «Опера Комик», где исполнял сольные партии в новых постановках. Играя различную музыку, экспериментируя и анализируя все, что он исполнял и слышал, Мюль совершил новый эволюционный виток в своем исполнительском мастерстве. Этот период был ознаменован поисками совершенного звучания инструмента, новых творческих идей и путей развития искусства игры на саксофоне.

Творческая и дружеская атмосфера оркестра Республиканской гвардии способствовала появлению первого квартета саксофонов. Время от времени Мюль и трое его коллег собирались для совместного музицирования, носившего тогда еще неофициальный характер. К 1928 году установился окончательный состав ансамбля, в который вошли сопрано, альт, тенор и баритон саксофоны, стали проводиться регулярные репетиции. Все это позволило состояться мировой премьере квартета саксофонов 12 декабря 1928 года в городе Ля Рошель. Членами первого Квартета саксофонов Республиканской гвардии стали Марсель Мюль (сопрано), Рене Шалинье (альт), Ипполит Паумбеф (тенор), Жорж Шове (баритон). Это событие приобрело особое значение, поскольку инструменты возникли чуть более полувека назад, репертуар для такого ансамбля был мал, а ранее не существовало ансамблей подобного состава на постоянной основе. Квартет Мюля стал образцом и стимулом к созданию подобных ансамблей по всему миру, в первую очередь, благодаря удачному сочетанию разных видов саксофонов. Марсель Мюль в беседах с Эженом Руссо говорил: «Я должен сказать, что лишь сопрано, альт, тенор и баритон саксофоны имеют достаточно сходств и индивидуальных различий для создания изумительной комбинации в квартете. В этом смысле квартет саксофонов, действительно, может быть похожим на струнный квартет. С другой стороны, такой состав не имеет широты и зачастую нежелательного, причиняющего беспокойство различия как у квинтета деревянных духовых инструментов. Среди инструментов квартета наиболее трудные — тенор и баритон, в частности, из-за их слабых мест. Кроме того, существует слишком мало саксофонистов, посвятивших себя этим инструментам. Я наблюдал, однако, за время последних двух десятилетий, что, к счастью, ситуация меняется» [3, с. 95].

Своим первым успехам коллектив во многом был обязан деятельности Марселя Мюля и Жоржа Шове, которые создали большинство первых транскрипций для раннего квартетного репертуара, состоявшего из классических произведений и, в частности, переложений струнных квартетов. Среди них — Анданте из Первого струнного квартета П. И. Чайковского, аранжированное Мюлем. Произведение до сих пор пользуется большой популярностью среди исполнителей во всем мире. Квартет саксофонов Республиканской гвардии быстро завоевал место среди лучших камерных ансамблей Франции, его известность росла, появился спрос на его концерты в радиотрансляции.

В начале 30-х годов XX века благодаря активной деятельности музыкантов появляются оригинальные сочинения для квартета саксофонов. Композиторов вдохновляло мастерство исполнителей и новые возможности инструментов. Среди них был Пьер Веллон, доктор медицины и композитор, сделавший в 1930 году авторскую транскрипцию для квартета саксофонов своего цикла из 16 пьес «В саду диких зверей» («Au Jardin des betes sauvages»). Заметное влияние на дальнейшее развитие жанра оказал Квартет для четырех саксофонов А. К. Глазунова (ор. 108), написанный в 1932 году и посвященный коллективу саксофонистов Республиканской гвардии. Русский композитор был восхищен выступлением квартета, услышанным в Париже. В одном из писем своему другу М. Штейнбергу Глазунов писал: «Исполнители настолько виртуозны, что трудно представить — они играют на тех же инструментах, которые слышишь в джазах. Поражает меня их дыхание и неутомимость, а также мягкость и чистота интонаций» [1, с. 79]. Первое исполнение этого произведения состоялась в 1933 году в Париже.

Оригинальный состав квартета сохранялся неизменным до 1932 года, когда Поль Ромби стал альтистом, а Бернард Лём занял место тенор-саксофониста. В 1936 году Мюль, Шове и Ромби оставляют оркестр Республиканской гвардии и создают «Парижский квартет саксофонов». Бернард Лём остался в Гвардии, его сменил тенорист Жорж Шорон. Ансамбль процветал, давая много концертов в своей родной стране, а также в Италии, Швейцарии и Бельгии. В ряду произведений, созданных для «Парижского квартета», были «Анданте и скерцо» Бозза (1938), «Интродукция и вариации на тему популярного рондо» Габриеля Пьерне (1937), получившая премию «Gran-Prix Du Disque».

На протяжении сорока лет существования квартета Мюль неизменно играл на сопрано. Остальные участники неоднократно менялись. В 1945 году Поля Ромби сменил Марсель Йоссе, а три года спустя Андре Боси стал исполнять партию тенора вместо Йоссе, который перешел на баритон вместо Шове. Несмотря на появление новых исполнителей, Марселю Мюлю удавалось сохранить сложившийся особый творческий почерк коллектива. В 1951-м скоропостижно скончался Жорж Шорон. Чтобы сохранить партию тенор-саксофониста, Мюль пригласил в ансамбль своего бывшего ученика Жоржа Гурде — талантливого музыканта, завоевавшего три первых премии Парижской консерватории: по саксофону, камерной музыке и музыковедению. Именно Ж. Гурде настоял на том, чтобы коллектив именовался «Квартет Марселя Мюля». По его мнению, подобное название подчеркивало уникальность квартета и указывало, что он не относился к оркестру Республиканской гвардии. Марсель Мюль, действительно, уже имел огромный авторитет, был «живой легендой», и заслуживал того, чтобы квартету было присвоено его имя.

Все участники квартета внесли вклад в его дальнейшее развитие, но особую роль сыграл Жорж Гурде. Будучи блестящим саксофонистом, он не менее блестяще умел общаться со зрителями самого разного возраста. Его традиционные беседы о музыке — перед выступлениями квартета — были очень любимы публикой и сыграли огромную роль в популяризации квартета саксофонов. Последнее изменение в составе «Квартета Марселя Мюля» было связано с уходом в 1960 году Андре Боси. Партию тенора Мюль доверил еще одному своему ученику — Гай Лакуру, обладателю первой премии Парижской консерватории по саксофону, а Жорж Гурде перешел на альт. Квартет был расформирован в 1967 году, в последний год пребывания Мюля в консерватории.

За время своего существования «Квартет Марселя Мюля» внес неоспоримый вклад в развитие исполнительства на саксофоне, будучи первым серьезным концертным коллективом подобного рода. В XX веке выдающиеся исполнители во многих странах мира стали создавать квартеты саксофонов, основываясь на лучших достижениях Марселя Мюля: квартет Сигурда Рашера, квартет «Аполло», Голливудский квартет саксофонов, квартет Эжена Руссо. В наше время традиции квартета саксофонов, заложенные Мюлем, сохраняются и продолжают развиваться, давая возможность раскрыть многогранность прекрасного инструмента — саксофона.

Примечания

[1] О деятельности М. Мюля упоминается в книгах Иванова В. Д. «Саксофон» (М., 1990), Левина С. Я. «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (Л., 1983), а также в кандидатской диссертации Актисова В. Г. «Произведения для саксофона в творчестве А. К. Глазунова: опыт текстологического и исполнительского анализа» (СПб., 2013).

Литература

1. *Глазунов А. К.* Исследования, материалы, публикации, письма. Т. 2. Л.: Музыка, 1960. 570 с.
2. *Иванов В. Д.* Саксофон. М.: Музыка, 1990. 64 с.
3. *Rousseau E.* Marsel Mule: his life and the saxophone. Shell Lake, Wisconsin USA, 1982. 154 p.

© ***Присяжнюк Д. О., 2014***

РИТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК СПОСОБ АДЕКВАТНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье поднимается актуальная во все времена проблема соотношения авторского (композиторского) текста музыкального произведения и его исполнительского прочтения. Адекватная (максимально тождественная замыслу) интерпретация далеко не всегда имеет место на практике, исследователь предлагает для аналитика-исполнителя своего рода «индикаторы точности» понимания прочтения. При этом предлагается опираться на возможности риторического анализа. Демонстрация таковых осуществлена на примере одного из самых репертуарных вокальных опусов отечественной композиторской школы XIX века.

Ключевые слова: музыкальная риторика, риторический анализ, традиция исполнительской интерпретации, музыкальная семантика, А. С. Даргомыжский

Тема, заявленная в названии статьи, столь же злободневна, сколь и очевидна. Разумеется, задачу максимально точно исполнительски передать авторский замысел apriori ставит перед собой любой выходящий на сцену серьезный музыкант. Однако на практике зачастую мы сталкиваемся с целым рядом проблем, возникающих по разным причинам, но ведущих в итоге к одному: искажению (в лучшем случае «замутнению») авторской идеи. «Обоснованием» такого рода деятельности служит естественное стремление «выразить собственную индивидуальность», не слишком порой сообразуясь при этом с параметрами стиля и вкуса, что ведет к разрушению преемственности восприятия, когда четко рассчитанный вектор авторской мысли заслоняется личностью интерпретатора (см. об этом, в частности: [6, с. 71]).

Не менее опасна иная крайность, которую можно метафорически определить как «закабаленность» традицией. Мы говорим здесь о существовании готового суррогата интерпретации, который, культивируясь в поколениях исполнителей, обретает порой характер схемы, набора штампов и приемов, с помощью которых принято именно так, а не иначе, воспроизводить ту или иную музыку.

Очевидно, что оба описанных выше варианта не могут быть признаны художественно удовлетворительными[1], коль скоро исполнитель работает на сцене и «от лица автора». Именно это пресловутое «авторское лицо», о котором столь многословно, сколь и субъективно, говорится, необходимо воспринимать в качестве определяющего критерия верной интерпретации. Помимо очевидных здесь «эмпирических» помощников (та же исполнительская традиция, собственный опыт, художественный вкус, технологическая оснащенность и т. д.), существуют специальные аналитические подходы к авторскому тексту, позволяющие «прочитать» замысел творца с высокой степенью объективности. Итак, задача профессионального исполнителя, непосредственно предшествующая конкретной работе с нотным материалом, сводится к адекватной расшифровке авторских кодов, к постижению сокрытых за ними смыслов с последующим бережным донесением их до слушательской аудитории.

Приступая к такого рода работе, мы, очевидно, должны обратиться к тем элементам художественного произведения, которые могут выступать в роли своеобразных «подсказок», ведущих к прочтению и подтверждению семантики. Наиболее доказательна в этом плане вербальная составляющая музыкального произведения — литературный текст, комментарий, программный подзаголовок, более или менее объемные ремарки и т. п. «Указатели» расставлены автором и в нотном тексте. Говоря о последних, мы обращаемся собственно к риторическому анализу — одному из основных инструментов в раскрытии авторских кодов.

В рамках данной статьи не время и не место обосновывать теоретическую базу подобного подхода[2]. Скажем лишь, что речь идет о тех элементах нотного текста, которые исторически, либо в творчестве данного автора (или в определенном стиле) по тем или иным причинам обрели статус фигур и приемов «повышенной

выразительности». С осознавшими этот факт начинает говорить архитектоника формы, графика и пластика линии, собственно риторические обороты и фигуры (не только барочные[3]), особенности музыкально-вербального контрапункта, жанровые характеристики, тесситурная символика, техника фактурного решения, гармоническая логика…

Прежде чем перейти к практическому рассмотрению возможностей риторического подхода, отметим, что он (благодаря универсальным характеристикам большинства риторических фигур[4]) с высокой степенью эффективности работает и применительно к «чистой музыке», и в художественном пространстве сочинений, взаимодействующих с иными искусствами (слово, театр, живопись). А учитывая определяющий для риторизма принцип исторической преемственности, предлагаемый аналитический подход оказывается действенным практически на всех[5] этапах существования искусства звуков.

Изучению авторских кодов в музыке прошлого (например, расшифровка барочной символики) посвящена солидная литература. А во второй половине XX столетия всё чаще стали появляться труды, где в опоре на идею «риторического типа творчества» обосновывается возможность исследования художественных текстов, принадлежащих мастерам ушедшего века[6].

В данной статье мы обратимся к отечественной вокальной музыке XIX века — времени, когда риторика не определяла собой ни основных подходов к композиции, ни базовых методов изучения современного (на тот период) искусства. Специально обращаем внимание читателя на тот факт, что риторические свойства музыкального текста воспринимались тогда в лучшем случае как потенциальные. Тем не менее заявленный метод анализа, позволяющий выработать объективный подход к авторскому тексту, а также подтвердить его на уровне логики развития и взаимодействия музыкальных структур, и здесь оказывается эффективным, а значит, востребованным. В качестве конкретной модели для изучения рассмотрим один из выдающихся романсов А. С. Даргомыжского «Мне грустно» (на стихи М. Ю. Лермонтова).

Разумеется, в ситуации столь очевидно тесного контакта музыки и слова, как это имеет место в сочинении для голоса и фортепиано, аналитик получает в своё распоряжение серьезный механизм, способный вербально подтвердить (либо опровергнуть) найденное в нотном тексте. Итак, речь идет о словесной «расшифровке». Отметим, что такой подход органичен именно в риторическом поле: сама логика формирования риторического знака изначально основана на взаимодействии музыки с языками иных искусств, в первую очередь — со словом. Таким образом, любой вокальный опус есть смысл изучать, начиная со специального анализа вербального текста, чтобы далее осуществить своего рода экстраполяцию выявленного на область музыки. Заметим, что проводимый далее риторический разбор — как здесь, так и в любом ином случае, — не тождественен понятию «целостный анализ». Мы концентрируемся лишь на тех элементах структуры, которые обнаруживают уже упомянутое качество «повышенной выразительности», являясь семантическими константами данного сочинения и в этой связи способствующих адекватной расшифровке.

В случае с романсом «Мне грустно» мы, несомненно, рассматриваем маленький поэтический шедевр Лермонтова — лаконичный, емкий и исчерпывающе достаточный[7]. Несмотря на краткость, структура стиха отчетливо трехчастна[8]. В роли своеобразного рефрена-арки выступает фраза «*мне грустно*», имеющая всякий раз иное «объяснение» (загадочное «*что я тебя люблю*» трансформируется в контекстуально проясненное средним разделом «*что весело тебе*»). Это придает репризе текста динамизированный характер.

Исходный тезис поэта поначалу несколько озадачивает. Но, начиная со второй строки, Лермонтов в нескольких словах поясняет, отчего[9] любовь вызывает грусть. Словосочетание «*коварное гоненье*» завершает первый раздел стиха.

Средний раздел содержательно устремлен к некоему возможному, но несбыточному счастью. При этом драматургически раздел двухэлементен: фаза «*светлых дней*» сменяется отвергающим ее этапом «*слез и тоски*», ведущим к пророческому «приговору»: «*заплатишь ты судьбе*».

Третий раздел — реприза формы — обнажает драматургическую суть экспозиции. Все, что предстоит — неизбежно случится. Но героиня об этом еще не знает; зато знает автор.

Обратим внимание на эту неожиданную расшифровку Лермонтовым «мотива грусти». Здесь мы сталкиваемся со столь характерным для риторики явлением, как многозначность лексем, их готовность к контекстуальным и иным модификациям. Думается, что «поливалентность» слова в определенной мере является качеством

почти любого большого поэта. Если же лексема начинает тяготеть к эмблематичности (не раз повторяется со схожей, опознаваемой и доступной к считыванию семантикой), то в большинстве случаев она таит (либо в зависимости от точки зрения — обеспечивает) очевидный риторический эффект, каковой может быть воплощен в музыкальном пространстве. Это и происходит при написании романса, в чем нам предстоит убедиться.

А. С. Даргомыжский — композитор, последовательно исповедующий принцип максимального внимания к литературной основе, а также к ее по возможности точному звуковому воплощению. Стремление заставить звук «прямо выражать слово» обуславливает появление в вокальных произведениях Даргомыжского многочисленных выразительных речитаций, особой пластики ритмоинтонационности (интонации «плача», «причета», комически-буффонадный «говорок», порой нарочитая аффектация и др.). Таким образом, можно не сомневаться, что связь музыкального и словесного рядов будет здесь существенной, последовательной и очевидной. Заметим попутно, что изучаемый далее романс как раз НЕ относится к числу наиболее наглядных в плане демонстрации возможностей «речевой мелодии»[10]. Перед нами скорее «глинкинское» направление романсового письма: свидетельством тому — яркая интонационность, стабильный тип фактуры, ясность формы. Тем интереснее обнаружить здесь черты, характеризующие иной подход к вокальной лирике. Помогут в этом навыки риторического анализа. Постоянно выявляя тесную взаимосвязь звукового и вербального рядов, обратимся непосредственно к нотному тексту.

Романс Даргомыжского, являясь полноценным и самодостаточным музыкальным произведением, в плане реализации формы и драматургии почти буквально вырастает из стихотворения Лермонтова. В основе формообразования — уже упомянутая в связи с анализом текста репризная трехчастность (со вступлением и кодой).

Точно, порой скрупулезно, вплоть до некоторой прямолинейности, семантический «график» текста отражается на ладовом уровне. Так, исходный «грустный» минорный тезис сменяется «омажориванием» (поворот в параллель в русле текста о «*цветущей молодости*»). Эта игра «светотени» чрезвычайно показательна для романса. «Разумеется», поясняющее грусть автора «*коварное гоненье*» вновь возвращает нас в минор.

Неустойчивый средний раздел продолжает намеченный при экспонировании план, настойчиво реализуя «мажоро-минорную» символику. Неизменно мажорные звучности «*светлого дня*» и «*сладкого мгновенья*» (последовательности DD-D) оттеняются «*слезами и тоской*» минорных возвратов[11]. Самым значительным из них становится реприза романса, где мажорная краска совершенно вытесняется и доминирует основная тональность.

Недвусмысленная, абсолютно тождественная вербальным поворотам музыкально-риторическая символика ладовой игры провоцирует расшифровку на уровне гармонии. В основе исходного тематического тезиса лежит полный гармонический оборот, в котором четко акцентирована зона плагальности, характерная для отечественной музыки XIX столетия. Именно гармонии субдоминантовой группы первыми подпадают под действие «семантического вектора». Опираясь на словесный «комментарий», можно заметить, что эта сфера постоянно возникает в связи с усилением напряжения, неизбежным возвратом в основную тональность, пресекающим попытки выхода, в конечном итоге — с мрачным пророческим обещанием в тексте (примеры очевидны). На тех же (подтверждаемых словом) основаниях доминантовый ряд гармоний можно ассоциировать с неустойчивостью, несбыточностью надежд, робким светом мечты. Сомнения по поводу необходимости и адекватности столь подробной расшифровки тотчас отпадут, если взглянуть на абсолютные «рифмы» звука и текста. Коротко покажем принципиальные моменты:

- «*и знаю*…» — поворот к третьей ступени (доминантовая медианта) оттеняет основную минорную версию мотива;
- «*не пощадит молвы*…» — возврат к тонике, утверждающейся посредством фригийского оборота в басу. Его акцентная «поступь» направлена к «сакраментальному» (как легко убедиться по частоте и местах применения) квинтсекстаккорду второй ступени, приводящему с собой прежнюю (как и в первой версии) каденцию;
- «*за каждый светлый день*» — начало неустойчивого среднего раздела. Последний решен поначалу исключительно мажорными аккордами, которые будто пытаются закрепиться в качестве хотя бы временного устоя (уже упомянутые повторяющиеся обороты DD-D);
- «*слезами и тоской*…» — вторая фаза середины. Реагируя на текст, композитор вновь возвращает нас в сферу отчетливого минора

(через вводный — к неаполитанской гармонии, каковая, разрешаясь с тритоновым (на ув.4!) ходом баса, обрушивается в неизбежную, как приговор текста («*заплатишь ты*») каденцию;

- реприза поначалу неизменна в гармоническом плане. Еще раз подчеркнем теснейшую взаимозависимость со словом: функцию семантической «перегармонизации» здесь берет на себя поэтический текст («*потому, что весело тебе*»);
- следуют две коды. В вокальной партии через вездесущую субдоминантовость закрепляется тоника. Инструментальная кода в уменьшении воспроизводит гармонический инвариант экспозиционной фразы романса, еще раз, теперь на музыкальном уровне, подтверждая «грусть» автора, который все «знал» с самых первых тактов.

Мы затронули ряд уровней музыкального высказывания, на которых очевидно проявлена риторическая работа. Однако, как известно, риторические принципы с наибольшей активностью заявляют о себе в ритмоинтонационной сфере, воплощаясь в звуковой эмблематике, графике и пластике линий, особенностях тесситурного решения и т. д. Полученные выше аналитические данные стимулируют к риторическому прочтению интонации.

Итак, «*мне грустно*»: выразительно-характерная лапидарная попытка восхождения (м2). Немедленный ответ — «отрицающий вниз» *субдоминантовый* тритон, очерчивающий тесситурные границы экспозиционного вербального тезиса. Обратим внимание на волнообразный характер движения всей фразы до «*я тебя люблю*», который задается исходным мотивом. Принцип «волны» в целом характерен для построений данного романса[12]. Эта «волна» выстроена с преобладанием нисходящего движения. Составляющие фразу секундовые субмотивы также реализованы по принципу «вверх-долго вниз».

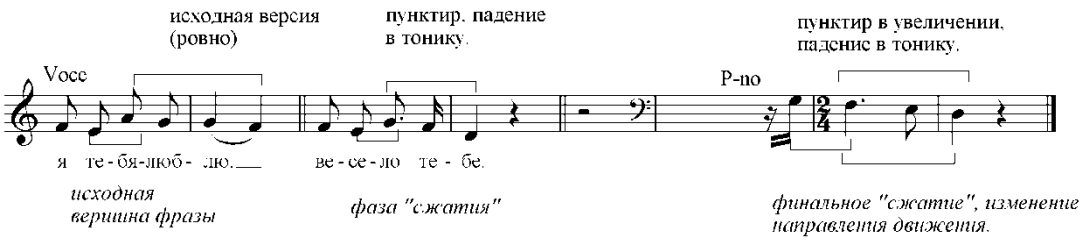
«*И знаю*»: движемся в третьей ступени. Выше говорилось, что и текст, и гармонический план воплощают здесь некую «оборотную сторону», «несбыточное». В полном соответствии с этой идеей начальная секунда мотива «обращена» (теперь она нисходящая и большая). Возникающее при этом верхнее «d» (тоника тональности) надолго закрепляется в качестве предельной тесситурной границы вокальной партии. Давая начало светлой мажорной фразе, звук-символ затем ограничивает взлет мелодии (см. в тексте «*мол-вы*», совпадающее с акцентированными шагами фригийского оборота). Падающая волна линии с привычным уже субдоминантовым тритоном в основе (текст «*коварное гоненье*») также стартует от «d» — вначале размашисто, затем постоянно сжимаясь.

В соответствии с данным выше прочтением, средний раздел романса — «неустойчиво светлая» зона. Именно здесь вокальная партия преодолевает сакраментальное верхнее «d». Возникает новая (наивысшая) вершина вокального диапазона. И подается она с характерным риторическим акцентом. Фраза, где обретается «e», повторена дважды (будто попытка закрепить достигнутое), и оба раза не удерживается, падая на октаву вниз. Два октавных падения («e»-«e») итожатся третьим — тоже октавным — «d»-«d», в контексте предыдущего, конечно, «перекрашивающим» семантику (показательный вербальный штрих — в тексте: «*слезами*»).

Дальнейшее — ключевой драматургический момент. Два высоких «d» на фоне усиления динамики могут читаться, как попытка вновь обрести утерянную вершину «e». Но тщетно: голосу удается достичь только неаполитанского «es» — самого далекого аккорда в данном гармоническом контексте. Выдержанная на протяжении двух тактов в этой точке максимального напряжения «вторая низкая» — единственный результат усилий вокалиста. Дальнейшее волнообразное падение четвертями ведет к неизбежному нижнему «d».

Перед нами начало репризы. Автор музыки вновь напоминает о тритоновой эмблеме («в»-«e»)[13]. Случайно ли, что ее нижний звук — не удержанная в среднем разделе формы вершина «e»? В вокальной коде на одну восьмую эту вершину все же удается «зацепить». Но:

- вершина вновь не удержана (фактически, здесь она уже «сдана без боя»);
- в дальнейшем интонационном нисхождении властвует все тот же обращенный тритон;
- упомянутый тритон интонируется на тексте «*мне грустно*» и подается в акцентированной версии, которая встретилась до того лишь однажды — в зоне фригийского утверждения основной тональности (см. первый раздел).

Логика продвижения интонации неумолимо ведет к фиксации нижнего «d». Начальная фраза текста «*я тебя люблю*» трансформируется (на очень сходной музыке) в «*весело тебе*». Сжатие начального скачка в сопоставляемых фразах семантически очень показательно (см. пример).

Завершающим риторическим штрихом становится *инструментальная* кода. Исходный гармонический оборот проводится в уменьшении (вновь сжатие!), а волнообразная доселе мелодизированная фактура устремляется вверх. Этого импульса хватает, чтобы «пробить» верхнее «d», даже «e», и — на миг — задеть даже «f»! Но лишь затем, чтобы с этой недостижимой для вокала высоты обрушиться (через обращенный тритон «e»-«b») в нижний (куда еще не падал) регистр. Даже фактура последних тактов замирает в скорбном хорале, сопрано которого воспроизводит третий вариант основного интонационного материала, уже максимально сжатый[14] (см. пример).

Даже звук *cis*, отчетливо тяготеющий в *d*, разрешается нехарактерно — в нижнюю тоническую терцию, концентрируя звучание в максимально низкой для данного романса тесситуре, и, таким образом, обобщая и суммируя основания для авторской «грусти».

Приведенный выше анализ, в рамках настоящей статьи, возможно, излишне подробный, неслучайно осуществлен именно в таком варианте. Он отчасти демонстрирует необходимый при риторическом рассмотрении произведения искусства процесс предварительной черновой работы, проделав которую исполнитель получает информацию о том, «как это петь» («играть»). Вскрываемый аналитически содержательный код — лучшая альтернатива субъективному «я так слышу», «мне так кажется», «я так чувствую» и т. д. Продвигаясь вглубь смысловых рядов, мы поверяли аналитические наблюдения конкретикой поэтического текста, логикой риторических механизмов. Риторический подход обеспечивает возможность прочесть скрытые или явные содержательные параметры, обходясь без вульгарного навязывания художественному тексту того, что в нем отсутствует. Мы проникли довольно глубоко в семантику происходящего, не срываясь в банальную «литературность», но находя музыкальное подтверждение текстовым векторам. Лишь собрав воедино исполнительскую волю, художественный вкус и технологическую оснащенность, вооружившись аналитическими навыками, исполнитель может продемонстрировать ответственный подход к трактовке произведения искусства. Именно на этом пути, максимально точно воплощая авторский замысел, он (парадоксальным образом!) сможет адекватно и полно *реализовать себя.*

Примечания

[1] Речь не идет здесь о специальных методических целях, преследуемых в процессе обучения.

[2] См. об этом: [4].

[3] См. об этом: [5, с. 54].

[4] Что в XX веке обеспечивается такими качествами последних, как масочность, амбивалентность, диалогизм [4, с. 41].

[5] Начиная с эпохи расцвета итальянского мадригала, оговорка «практически» может быть опущена.

[6] Среди основных здесь могут быть указаны работы, содержащиеся в списке литературы под номерами [1–3]. Указанной проблематике посвящен ряд статей работ автора этих строк.

[7] Эти качества, кстати, являются типовыми характеристиками риторической формульности.

[8] В анализе подобного типа есть смысл основываться не на формально-схематическом, но на содержательно-смысловом параметре, не ограниченном пропорциями «формы-схемы». Это и делается в дальнейшем.

[9] «Отчего» кроме всего прочего – авторское название стихотворения.

[10] Яркие примеры такого рода — «Титулярный советник», партия Мельника в «Русалке», «Каменный гость».

[11] Любопытный момент — кульминация раздела,

решенная «неаполитанскими» аккордами, которые в контексте целого не воспринимаются мажорно, несмотря на очевидность своей гармонической структуры (косвенное объяснение тому – снова в тексте Лермонтова).

[12] Как показано выше, эти колебания работают и на уровне семантики текста, и в ладогармонической сфере.

[13] Обращающийся на указанных нотах субдоминантовый тритон, повторяющийся неизменно на всем протяжении романса, и по способу подачи, и по семантической роли, несомненно, схож с известными образцами барочной и иной риторической формульности.

[14] Что и было «предсказано» в первом проведении, где мотив постепенно сжимался внутри границ все того же тритона.

Литература

1. *Барсова И.* Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1985. №9. С. 59–71.
2. *Барсова И.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества // MusicaearsetSelentia. Науковий вісник національноі музікальноі академии Украини. Віп. 6. Кіев, 1999. С. 37–52.
3. *Кон Ю.* «Священное песнопение» («Canticumsacrum») Стравинского и риторика формы. Петрозаводск, 1996. 69 с.
4. *Присяжнюк Д.* Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века: дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2004. 237 с.
5. *Присяжнюк Д.* Риторические метаморфозы, или «Посиделки под луной» В. Екимовского // Музыка в постсоветском пространстве: сб. статей. Нижний Новгород, 2001. С. 54–64.
6. *Сиднева Т. Б.* Музыка, музыкальное и музыкальность: к вопросу о границе понятий. Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. №1 (27). С. 69–74.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© ***Сивухина Е. А., 2014***

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВКУСА: К ИСТОРИИ ПРОБЛЕМЫ

В статье раскрываются теоретические основы формирования художественного вкуса. Показано, что обращение к данной проблеме ведет свое начало из древних культур Индии и Китая, продолжаясь в эстетических концепциях Древней Греции. В XVII веке формирование вкуса становится одной из центральных философско-эстетических проблем.

Ключевые слова: художественный вкус, стиль, восприятие

Обращение к проблеме художественного вкуса берет свое начало в глубокой древности, когда в культуре Древней Индии и Древнего Китая III–IX тысячелетия до нашей эры начали вырабатываться его нормы.

В эстетических концепциях философов Древней Греции появляются предпосылки осмысления *двойственной* природы вкуса: как объективного и субъективного явления. Аристотель исследует вкус как объективное явление, Платон изучает его субъективные свойства. При этом необходимым условием проявления художественного вкуса Аристотель считал целостность восприятия. Связь вкуса с феноменом восприятия художественных произведений отмечали и другие античные авторы.

В эпоху Возрождения появляется попытка выявить рациональное (Микеланджело) и эмоциональное (Д. Бруно) начала в категории «вкус».

В это же время вкус начинает проявлять свою педагогическую функцию, обнаруживая взаимосвязь с категорией «стиль». Так, философ Плутарх в трактате «О музыке» объединяет эти категории в понятии «воспитательный стиль» и советует тем, кто желает в музыке «соблюсти требования красоты и изящного вкуса, подражать старинному стилю» [6, с. 232].

Но лишь в эпоху классицизма начинается исследование вкуса как *эстетической* категории. Начало этому положил испанский философ Б. Грасиан-и-Моралес, который в трактате «Карманный оракул» интерпретирует вкус как инструмент познания и оценки произведений искусства. Он также связывает понятие «вкус» с «общественным идеалом» и «идеалом образования», полагая, что вкус способен «формировать эпоху» посредством «общности суждений».

В XVII веке проблема формирования художественного вкуса занимает одно из центральных мест в философско-эстетической полемике. Теоретики классицизма Д. Юм, Э. Берк, И. Зульцер, И. Винкельман, Р. Менгс, Ш. Батте активно продолжают ее исследование. Их трактовкам свойственны общие черты: философы связывают вкус с чувством удовольствия и наслаждения, возникающим при восприятии произведений искусства. При этом они трактуют его как двойственное и противоречивое явление, находящееся одновременно в сфере разума и чувства. В русле эстетики классицизма также проводилась полемика о возможности существования единых вкусовых принципов и их соотнесенности с многообразием вкусовых оценок отдельных людей. В качестве нормы одна часть философов, среди которых И. Винкельман и Р. Менгс, рассматривает античное искусство. Другая же часть наряду с античным искусством видит «единый принцип», «общий закон вкуса» в необходимости подражания «прекрасной природе». К этой группе философов принадлежит, в частности Ш. Батте, который был убежден в существовании единого универсального вкуса, построенного на законах природы, в русле которого находятся индивидуальные вкусы людей.

Наконец, выделялась еще одна группа философов, которая считала, что всеобщность принципов вкуса обусловлена сходным физиологическим устройством людей. К этой группе можно причислить Э. Берка и Д. Юма. Интересно отметить, что Э. Берку принадлежит оригинальная трактовка греческого изречения, что «о вкусах не спорят», которая впоследствии будет детально проанализирована Э. Кантом. Согласно

Э. Берку, одинаково справедливы два взаимоисключающих утверждения: «о вкусах не спорят» и «о вкусах спорят». Отличие их лишь в том, о каком именно вкусе идет речь — вкусе как объективном явлении, либо о субъективном вкусе конкретного человека.

В эпоху классицизма было продолжено исследование эмоционально-рациональной природы вкуса. Однако четкого ответа на вопрос о том, к какой именно сфере принадлежит вкус, философам дать не удалось. Так Д. Юм и Э. Берк считают сферы эмоционального и рационального во вкусе равноправными, пытаются их противопоставить и четко разграничить. И. Зульцер делает акцент на чувственном начале, а Ш. Батте считает, что вкус есть нечто среднее между этими двумя сферами, но не сводимое ни к одной из них.

Несколько особняком стоит интерпретация вкуса немецким математиком и философом Лейбницем. В его исследовании вкуса появляется новый аспект — иррациональная трактовка. Философ пишет следующее: «Вкус в отличие от понимания состоит из неясных ощущений, в которых мы не можем дать себе полный отчет. Это нечто приближающееся к инстинкту» [3, с. 246]. Тем не менее, согласно Лейбницу, вкус не действует произвольно, а формируется в соответствии с существующими нормами и традициями.

В эту же эпоху также получает свое развитие тенденция, наметившаяся в античной философии, в рамках которой исследование вкуса проводится в его тесной связи с феноменом восприятия. Английский философ Джерард трактует «правильный вкус» как «быстрое и точное восприятие вещей, как они есть…» [5, с. 265]. Аналогичная мысль проводится и Э. Берком, который добавляет также трактовку вкуса как процессуального явления. По мнению философа, вкус проходит следующие фазы: восприятие «первичных удовольствий», полученных на основе впечатлений от произведений искусства, восприятие «вторичных удовольствий», возникающее в результате работы воображения, и фаза выводов, сделанных на основе размышлений о соотношении первой и второй фаз.

Достижением эпохи классицизма является и трактовка вкуса как сложного многомерного явления, существующего одновременно в нескольких онтологических плоскостях. Французский философ Ш. Батте и, вслед за ним, немецкий философ-искусствовед И. Зульцер впервые начинают исследовать эти аспекты вкуса. По мнению Ш. Батте, вкус одновременно существует в мире объективного (куда входит собственно природа и мир искусства), в человеческой психике и в творческой деятельности. Первая плоскость является выражением объективных свойств вкуса, вторая — обусловлена субъективными, личными особенностями человека. Поиск связующего звена между миром искусства и человеком привел философа к необходимости рассмотреть вкус также и в его третьей ипостаси — как творческой позиции художника, создателя произведений искусства. Вкус, как считает философ, выступает здесь в качестве «арбитра» между «полярными» мирами, выражая соотношение «объективного» и «субъективного» начал в конкретной деятельности.

Философы классицизма затронули и проблему *генезиса* вкуса. К данной проблеме обращались Ш. Батте, Р. Мегс, И. И. Викельман, Д. Юм. Их точка зрения, в целом, выражалась в следующем. Вкус рассматривался как качество, присущее всем людям от рождения, но в то же время обладающее способностью к развитию и воспитанию, степень и предел которых зависит от индивидуальных особенностей данной личности. Так Ш. Батте считал вкус способностью, данной человеку от рождения. Р. Менгс и И. И. Винкельман писали о том, что вкус как природное качество человека может развиваться в течение жизни путем изучения явлений природы и лучших произведений античного искусства.

Образцами для воспитания вкуса, по мнению Вольтера, является красота естественной природы, а также прекрасные произведения искусства. Вальтер противопоставляет «художественный» или «высокий» вкус «дурному», которому свойственны неверные суждения о произведениях искусства, основанные на недостаточном знании последних. Именно поэтому разрешение оппозиции «хорошего» и «дурного» вкуса Вольтер видит в сфере образования и просвещения. Кроме этого, Вольтер отмечает, что для полноценного восприятия художественных произведений необходимо развивать как эмоциональную, так и рациональную сферы человеческой личности. Он пишет следующее: «Вкусу мало видеть и понимать красоту произведения, ему необходимо эту красоту почувствовать, растрогаться» [2, с. 12]. Философ также считает, что «…недостатки ума — источник испорченного вкуса» [2, с. 12].

Идею о том, что вкус можно развить, проводит и Ж. Ж. Руссо, утверждая: «Для развития вкуса нужно, прежде всего, жить в многолюдных обществах, чтобы делать множество сравнений» [4, с. 498]. Средствами воспитания вкуса Руссо считает изучение поэзии и прозы, отмечая взаимосвязь категорий «вкус» и «стиль», рассматривая первый феномен как производный от второго. В «Музыкальном словаре» он дает определение стилю, трактуя его как «отличительный характер композиции и исполнения», который зависит от «страны, национального вкуса, одаренности автора» [5, с. 260].

Кульминацией в исследовании феномена «вкус» является немецкая классическая философия в лице Канта. Опираясь на взгляды своих предшественников, Кант трактует вкус как способность судить о прекрасном, опираясь на чувство удовольствия или неудовольствия. Но данная способность, как считает Кант, не является познавательной и связанной с прагматическими интересами личности, а является специфической эстетической способностью человека. «Вкус есть способность суждения о предмете или о способности его представления применительно к удовольствию или неудовольствию без всякого интереса к этому предмету», — пишет философ [4, с. 66].

Определяя вкус как способность человека, философ подчёркивает его субъективную основу. Одновременно с этим, Кант не мог не отметить наличия общезначимых черт вкуса, которые определяются им своеобразно — как «субъективная общезначимость». Применение термина «общезначимость» свидетельствует о том, что И. Кант пытается найти общие черты, свойственные многим явлениям, но это «общее», по его мнению, не может быть выражено в понятиях. Для его описания философ прибегает к понятию «прообраза вкуса», который вырабатывается у всех людей индивидуально, но опирается на «общее чувство» — «сверхчувственный идеал». Этим утверждением Кант показывает, что истинная сущность вкуса не может быть окончательно постигнута человеческим разумом: «Совершенно невозможно дать определённый объективный принцип вкуса, которым суждения вкуса могли бы руководствоваться и на основании которого они могли быть исследованы и доказаны, ведь тогда не было бы никакого суждения вкуса. Только субъективный принцип, а именно неопределённая идея сверхчувственного в нас, может быть указан как единственный ключ к разгадке этой даже в своих истоках скрытой от нас способности, но далее уже ничем нельзя сделать его понятным» [5, с. 144].

В философии представителей романтизма категория вкуса утрачивает своё приоритетное значение: вкус более не рассматривается как категория «сущности», а трактуется преимущественно как категория «формы». Единственным законодателем вкуса в эту эпоху провозглашается гений. При этом представители романтизма утверждают, что он свободен и независим от вкуса как объективного и нормативного явления. В создании произведений искусства гений руководствуется только своим собственным, индивидуальным вкусом. И. Гёте, в частности, пишет: «Почему гений и вкус так редко объединяются? Каждый боится силы этой презираемой уздечки» [7, с. 260]. Но считая, что «вкус порождается гением», Гете признавал необходимость существования объективного вкуса — «вкуса нации», поскольку без этого вкус пришлось бы воспитывать у каждого человека в отдельности.

Таким образом, в эпоху романтизма стали усиливаться субъективные трактовки вкуса, которые постепенно, набирая силу, «замкнулись сами в себе» и привели теорию вкуса к невозможности дальнейшего развития в этом русле. Это направление в развитии категории «вкус» было усилено определённым историческим и культурным контекстом, в частности, наступлением новой эпохи, для которой была характерна полная смена прежних ценностей.

Литература

1. *Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
2. *Вольтер.* Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и суждения. М.: Мир, 1974. 501 с.
3. *Гилберт К. Э., Кун Г.* История эстетики. СПб.: Алетейя, 2000. 651 с.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 864 с.
5. *Николаева А. И.* Стилевой подход в обучении игре на фортепиано. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие. М.: Владос, 2001. 365 с.
6. *Плутарх Х.* О музыке // Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. М., 1960. 303 с.
7. *Шестаков В. П.* Эстетические категории. М.: Искусство, 1983. 358 с.

МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© ***Матвеева Н. Б., 2014***

ПРОЗА КАК СТИХ И СТИХ КАК ПРОЗА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ С. ПРОКОФЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ СКАЗКИ «ГАДКИЙ УТЕНОК»)

В данной статье поставлена задача проиллюстрировать методы воплощения вербальной прозы Прокофьевым на примере музыкальной сказки «Гадкий утенок». Прокофьев старался видеть в прозаических текстах потенциал их воплощения в квадратных, симметричных, тяготеющих к периодичности структурах музыкального синтаксиса, тем самым будто придавая самой прозе черты стихотворности, стихоподобности.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, вокальные произведения, стих, проза, музыкальный синтаксис

С. Прокофьев часто обращался в своем вокальном творчестве к текстам вербальной прозы: оперы «Война и мир», «Огненный ангел», «Игрок», кантата «К 25-летию октября» и другие произведения. Вслед за М. Мусоргским, К. Дебюсси, А. Бергом, Р. Штраусом, наряду с современником Д. Шостаковичем Прокофьев продолжает линию *музыкального претворения вербальной прозы*.

Внимание композиторов в конце XIX и в XX веках к прозе не могло не сказаться особым образом на их музыкальном языке — в первую очередь, на музыкальном синтаксисе, ритмике, мелодике и т. д. Но каждый композитор находит свой способ работы с прозой. Метод Прокофьева (относительно прозы) принципиально отличается, например, от метода Шостаковича. Так, музыкальные фразы Шостаковича, как фразы свободного прозаического монолога не тяготеют к синтаксической уравновешенности, в них проявляются принципы свободного синтаксиса, линейного развития, монологического интонационного тона — то есть композитор воплощает вербальную прозу в «*прозоподобных*» [термин мой — *Н. М.*] музыкальных структурах. Прокофьев же старался видеть даже в прозаических текстах потенциал воплощения их в квадратных, симметричных, тяготеющих к периодичности структурах музыкального синтаксиса, тем самым будто придавая самой прозе черты стихотворности, *стихоподобности*. В данной статье поставлена задача проиллюстрировать методы воплощения вербальной прозы Прокофьевым на примере музыкальной сказки «Гадкий утенок».

Структурные особенности либретто «Гадкого утенка»

Важным условием для стихоподобного музыкального «прочтения» прозы Андерсена стало особое качество либретто[1]. Либретто отличается от перевода сказки Г. Андерсена: текст сказки сжат, динамизирован. Сокращения касаются как «крупного плана» (в либретто не вошли некоторые эпизоды, внимание сконцентрировано лишь на основной сюжетной линии рассказа), так и «частных» моментов — выпущены некоторые слова, благодаря чему фразы становятся короче, язык либретто приобретает лаконичность, емкость, заостренность. Интонационный рельеф вербальных фраз становится более выпуклым — обычно с одним главным акцентным словом. Границы фраз обозначаются рельефнее. Отсутствуют длинные фразы с несколькими интонационными «волнами».

Пример сравнения текста Г. Андерсена [1] и соответствующий ему в либретто С. Прокофьева:

В чаще лопуха было так же глухо и дико, как в густом лесу, и вот там-то сидела на яйцах утка. Сидела она уже давно, и ей это занятие порядком надоело. Наконец яичные скорлупки затрещали. <…> Утята зашевелились, застучали клювами и высунули головки. <…> Ах, как велик мир!	В зеленом уголке, среди лопухов, утка сидела на яйцах. Ей было скучно, она утомилась от долгого сиденья. Наконец, затрещали скорлупки одна за другой. Утята вылезли на свет. «Как велик этот мир! Как велик этот мир!»

Заметим, что в адаптированном для либретто тексте достаточно часто между рядом стоящими фразами возникают некоторые структурные сходства. Например, несколько фраз подряд содержат смысловое ударение на глаголе в сходном лице и времени, что создает даже подобие *рифмованности*.

«Солнце весело сияло,
рожь золотилась,
душистое сено лежало в стогах!»

«Куры клевали его,
утки щипали,
люди толкали ногой».

«Жаворонки запели,
кусты зацвели —
пришла весна!»

«Солнце ласкало его,
сирень склонялась над ним,
лебеди нежно его целовали!»

Иногда друг за другом следуют фразы с приблизительно одинаковым количеством ударений, то есть возникает ощущение *«равностопности»* прозаических фраз:

«Весело взмахнул утенок крыльями (ᴗ - - - ᴗ - ᴗ - ᴗ - -),

За зиму они успели вырасти» (ᴗ - - - ᴗ - ᴗ - ᴗ - -)[2].

В этом двустрочии можно даже обнаружить регулярный размер — пятистопный хорей (с пиррихием на второй стопе) с дактильным окончаниями.

Прозаические фразы либретто «рифмуются» между собой и через *структурное сходство анакруз* (начал) *или клаузул (*окончаний*)*: некоторые рядом стоящие фразы начинаются ямбическими затактами или все они содержат женские окончания, иными словами, подряд следуют строки, заключающие в себе ритмическую упорядоченность, характерную скорее для структуры стиха, чем прозы:

«Непонятная сила (- - ᴗ - - ᴗ -)
привлекала утенка (- - ᴗ - - ᴗ -)
к этим царственным птицам» (- - ᴗ - - ᴗ -).

В приведенных фразах возникает даже регулярный размер с анапестическими анакрузами и хореическими клаузулами.

Но в либретто «Гадкого утенка» не только отдельные фразы, но даже целые эпизоды написаны в едином регулярном размере, то есть возникают «случайные» (или «мнимые») ямбы, дактили и т. п. Приведем фрагмент, в котором хорошо слышна двусложная стопа (текст либретто в правом столбце):

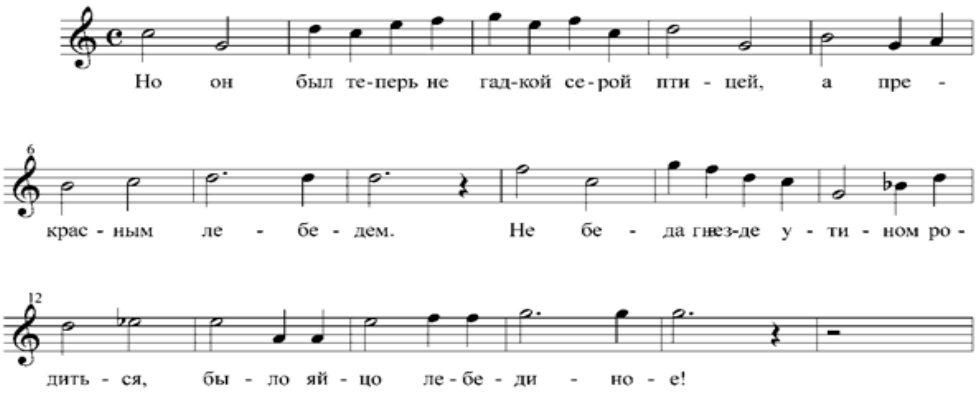
Ну, живо, живо за мной! Я сейчас введу вас в общество — мы отправимся на птичий двор. Только держитесь ко мне поближе, чтобы кто-нибудь не наступил на вас, да берегитесь кошек!... Скоро утка со всем своим выводком добралась до птичьего двора. <… > Ну, ну, шевелите лапками! — скомандовала она, поворачиваясь к утятам. — Крякните и поклонитесь вон той старой утке! Она здесь знатнее всех. Она испанской породы и потому такая жирная. Видите, у нее на лапке красный лоскуток! До чего красиво! Это высшее отличие, какого только может удостоиться утка.	Пошел утиный выводок на птичий двор. «Держитесь, дети, прямо, лапки врозь, поклонитесь низко той старой утке — она испанской породы. Видите у ней на лапке красную тесемку? Это высший знак отличия для утки!»

Стихоподобные черты вербального текста либретто становится для С. Прокофьева важным условием для воплощения *стихоподобной музыкальной структуры*.

Признаки «стихоподобности» музыкальной структуры в «Гадком утенке»

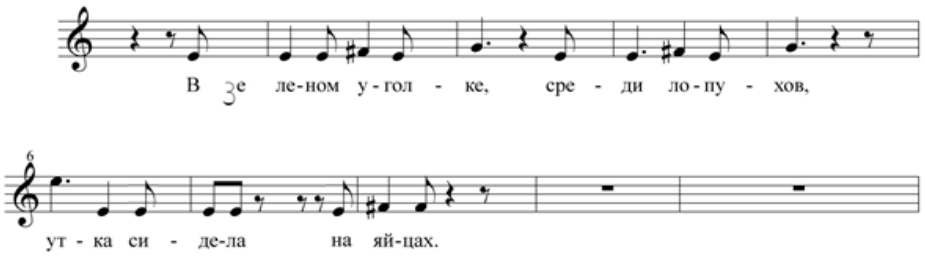
О симметрии музыкального синтаксиса

Музыкальный синтаксис в «Гадком утенке» всегда тяготеет к симметрии и периодичности — «*стихоподобности*»[3]. Прозаический текст часто «впевается» в квадратные музыкальные структуры, подчиняясь «стихоподобности» музыкального синтаксиса. Мелодия — здесь главное, она диктует свой ритм и свое «дыхание» вербальному тексту либретто. В примере 1 масштабно-тематическая структура музыкального отрывка в тактах: 4+4+4+4 — совершенно «стихотворна», с перекрестным строением фраз (abab).

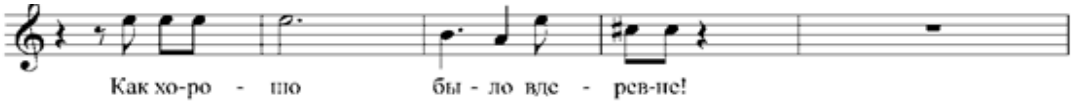
Пример 1 (такты 323-338)

Отметим также такое качество, как направленность *к изохронности речевых тактов*[4]: ударные слоги (тесисы) вербального текста часто приходятся в мелодике Прокофьева на сильные или относительно сильные доли музыкальных тактов, становясь мерой ритмической регулярности в каждой «синтагме». Неударные же слоги (арсисы) свободно занимают пространство между ударными, и их количественная «плотность» меняется. Таким образом, с одной стороны (на уровне синтаксических структур), имеет место метрическая четкость, упорядоченность, но с другой стороны (внутри фраз), ритмический рисунок постоянно изменчивый и потому — напряженный. Это создает особую ритмическую упругость, характерную вообще для стиля Прокофьева.

Иллюстрацией этого метода может служить пример 2. При размере 6/8 ударный слог каждого «ритмического слова» во фразе приходится на сильную долю. При этом слоги безударные (их количество — 1, 2, 3 — в промежутке между соседними ударными меняется) свободно заполняют остальное тактовое пространство:

«В зе/л*е*ном угол/к*е*,
Сре/д*и* лопу/х*о*в,
/*У*тка си/д*е*ла на /*я*йцах.

Пример 2

В первой строке произведения («Как хоро/*шо* /*бы*ло в деревне!») перед каждым тесисом Прокофьев ставит тактовую черту: вне зависимости от того, сколько арсисов между соседними ударными: два арсиса («*бы*ло в де*ре*вне») или нет вообще («хоро*шо бы*ло»).

«Как хоро/шо /было в де/ревне».

Пример 3 (такты 2-5)

Плотность пространства между ударениями вибрирует различными ритмами. Она может варьироваться как четыре, пять арсисов к одному тесису. Но бывают случаи и столкновения двух ударных слогов подряд – образуется разреженное состояние прозаической «стопы».

Здесь вспоминается замечание А. Пешковского о природе речевого интонирования — о стремлении к *изохронности речевых тактов в прозе* (заметим, что не только в стихе, но даже и в *прозе*!). «Такты речи проявляют замечательную тенденцию к тому, чтобы длиться равные промежутки времени, несмотря на различие числа слогов в каждом из них» [8, с. 40].

Но этот принцип также можно сравнить и с ритмической структурой стихотворного *дольника* (или *паузника*), в котором совпадает только число ударных слогов, а количество безударных слогов колеблется. Как известно, дольник был распространен в эпоху акмеизма и символизма, характерен для стихов А. Ахматовой, М. Цветаевой, В. Маяковского.

Ритмическая нерегулярность прозы при ее тяготении к изохронности, по-видимому, становится для Прокофьева эстетически желанным качеством вербального текста. Она становится поводом для создания свободных и напряженных, ритмически взрывчатых и упругих музыкальных фраз. Подобный *принципом симметрии и ее внутреннего нарушения* был отмечен в мелодике Прокофьева и М. Арановским [2, с. 176–188]. Но Арановский никогда не рассматривает проблемы прозо-стихоподобности и не связывает такую природу мелодики Прокофьева с поисками композитора в области музыкальной прозы (он указывает лишь музыкальные традиции этого явления).

О возникновении подобия стихотворных «строф» в музыкальном синтаксисе

В экспозиционном разделе «Гадкого утенка» возникают построения, структурно подобные стихотворной строфе. При этом структурная логика строения этих нескольких «строф» одинакова. Часто они содержат

по три строки, где первая и вторая объединены (цепочки секвенций, подобия, параллелизмы), а третья — противополагается первым двум. Первая и вторая фразы — это нагнетание. Третья строка ощущается как обобщение, итог, фаза суммирования. Если первая и вторая фразы — суть последовательные шаги к завоеванию вершины, то третья — содержит вершину как мелодический источник дальнейшего движения с последующим спуском — плавным, резким или уступами (несколько звеньев секвенции). В третьей фразе ощущается тенденция к расширению (пример 2).

Окончания строк (женские — мужские) в каждой из «строф» контрастны между первой-второй (одинаковые окончания) и третьей строками. То есть если в первой и второй будут окончания женскими, то в третьей — мужские, или наоборот.

«Солнце весело сияло,
рожь золотилась,
душистое сено лежало в стогах!»

«В зеленом уголке,
Среди лопухов
Утка сидела на яйцах».

В тексте третьих фраз (во всех четырех построениях рассматриваемого фрагмента) возникает стихоподобный ритм:

- душистое сено лежало в стогах.
- утка сидела на яйцах.

- от долгого сидения.
- как велик этот мир.

(В трех случаях – это «трехдольники»).

Единство «строфе» придает и общая для них топография мелодических вершин. Восходящие мелодии первой и второй фраз содержат акцентное слово в конце, а третья нисходящая — в начале. Таким образом, в музыке возникает структурное подобие стихотворных строф.

Структуры музыкального и вербального текстов вступают в музыке Прокофьева в особые сложные отношения. Назовем их «встречными» (термин Е. А. Ручьевской), при этом на разных композиционных уровнях «инициативность» проявляет то одна, то другая составляющая этого симбиоза. Так, на уровне синтаксиса инициатива в большей степени принадлежит музыкальному развитию – симметричный музыкальный синтаксис диктует вербальным структурам «*стихоподобность*». На уровне же крупных разделов формы музыкальное развитие подчиняется пестрым сменам фрагментов вербального текста, из-за чего возникает ощущение свободного *«прозаического»* развертывания музыкальной формы[5].

Но и внутри этих двух композиционных уровней (синтаксического и уровня более крупных разделов формы) возникают перекрестные влияния: то инициативы музыкальной структуры (тяготеющей к стихоподобности), то вербальной структуры (прозаической). Так, внутри симметричных музыкальных фраз звучат напряженные ритмы непропорционального отношения тесисов и арсисов; а на фоне пестрой смены монтажных эпизодов проявляется уравновешенная трехчастная репризная форма.

Примечания

[1] О структурных особенностях прокофьевских либретто пишут Е. Ручьевская [9], Е. Дорохова [5] и т .д.

[2] Знаком «ᴗ» обозначается тесис (ударный слог), знаком «-» — арсис (безударный слог).

[3] Приближение прозаического текста к стихоподобности — вообще отличительное качество либретто Прокофьева, на что обращает внимание Е. Дорохова [5].

[4] «Речевой такт» (или «ритмическое слово») — объединение ударяемого слова с примыкающими к нему безударными союзами, предлогами и т. п. Поэтому в поэзии выражение, например, «Передо мной» — представляет собой одно ритмическое слово, хоть и содержит два слова как части речи. «Как мимолетное» — тоже одно ритмическое слово.

[5] Речевой жанр, который воплощает Прокофьев в музыке «Гадкого утенка», — это артистичный рассказ, обращенный *к детской аудитории*, а такой речи свойственна не только большая четкость, рельефность артикуляции, но и частая смена событий. Именно от природы этого речевого жанра возникают интонации преувеличенного восклицания, например, во фразе «Утка сидела на яйцах» (см. пример 2).

Литература

1. *Андерсен Х. К.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М.: Вагриус, 2005. 564 с.
2. *Арановский М. Г.* Мелодика С. Прокофьева. Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. 231 с.
3. *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет: сб. ст. / ред.-сост. О. В. Руднева. СПб.: Союз художников, 2004. 320 с.

4. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово в 3 ч. Ч. 1. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151 с.
5. *Дорохова Е. А.* С. Прокофьев «Кантата к Двадцатилетию Октября»: История создания. Стиль. Дипл. раб. СПб., СПбГК. 185 с.
6. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 2000. 230 с.
7. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
8. *Пешковский А. М.* Интонация и грамматика // А. М. Пешковский. Избранные труды. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1959. С. 177–191.
9. *Ручьевская Е. А*. Война и мир: роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2010. 478 с.
10. *Ручьевская Е. А.* Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: сб. ст. / ред.-сост. Н. И. Кузьмина. СПб.: СПбГК, Сударыня, 1998. 340 с.
11. *Ручьевская Е. А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примерах творчества С. Слонимского, В. Гаврилина, Л. Пригожина) // Поэзия и музыка: сб. ст. и исследований / ред. коллегия: В. А. Васина-Гроссман и др. М.: Музыка, 1973. С. 137–186.
12. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 65–110.
13. *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка // Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. Раздел I. С. 5–80.
14. *Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра / ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
15. *Томашевский Б. В.* Ритм прозы // Б. Томашевский. О стихе. Л.: Академия, 1929. С. 254–318.
16. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. Петербург: «ОПОЯЗ», 1922. 200 с.

© ***Ермакова С. С., 2014***

ПОЭТИКА КАК ТЕРМИН МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

На основе анализа двух подходов к разработке проблемы музыкальной поэтики — структурно-содержательного и содержательно-смыслового — в литературоведении, автор предлагает новое толкование поэтики в музыковедении. Определяется содержание и внутренняя иерархическая структура понятия.

Ключевые слова: музыкальная поэтика, литературная поэтика, структура художественного содержания

Музыкальное содержание иерархично, как иерархично содержание любого художественного произведения. Отношение «содержание-форма» должно мыслиться не однозначно, как наличие только двух аспектов произведения, а многопланово, как диалектическая оппозиция «что» и «как» при переходе от одного формально-содержательного уровня к другому. Это значит, что диалектические переходы формы и содержания выстраиваются в иерархическую структуру, где каждый низший элемент является средством для выражения высшего.

Более удачно, на наш взгляд, диаду формы и содержания сопоставить с триадой «тело, душа, дух», выработанной средневековыми герменевтами. Именно она лежит в основе герменевтики — искусства и теории истолкования Священных и художественных текстов. Под «телом» понимаются структурно-формальные элементы, под «душой» — эмоциональные движения или образный ряд, «духом» — генеральная идея, смысл произведения.

Данная аналогия подводит к мысли о возможности под «формальным» уровнем подразумевать всю грамматику музыкального языка, а содержание мыслить двусоставно: как иерархию нижней и верхней частей, соответствующих «душевному» и «духовному» уровням. Соотношение этих трех уровней могло бы лечь в основу музыкальной поэтики.

В отечественном музыковедении в настоящее время выделяются два подхода к разработке проблемы музыкальной поэтики. Один из них отмечен грамматическим анализом выразительных средств музыки, содержательным рассмотрением музыкальных структур, жанров. Определим этот подход как структурно-содержательный.

Второй подход связан с изучением строения музыкального содержания, выделением в «художественном мире произведения» его «духовного содержания» (В. В. Медушевский), познанием «духовного слоя музыки» (М. Г. Арановский). По мысли этих ученых, анализ всех художественных средств должен вести к интерпретации генерального смысла музыкального произведения. Определим этот подход как содержательно-смысловой.

Музыковедение до недавнего времени разрабатывало преимущественно проблемы формообразования, грамматико-синтаксической организации музыкального произведения. С 70-х годов XX века происходит разворот музыковедческой аналитики в сторону изучения содержательных аспектов музыкального произведения. В современных учениях музыкальное содержание рассматривается с позиции знаковой трактовки (теория музыкальной семантики), с точки зрения образно-эмоциональных значений или, прежде всего, в рамках музыкально-поэтологических исследований с позиции устремленности сквозь образные значения к предельному смыслу, бытийно-мировоззренческим универсалиям.

Напомним, что вопрос о структуре и методах поэтологического анализа был разработан в литературоведении. Опираясь на эти исследования, можно наметить структуру музыкальной поэтики как художественного мира произведения и как науки, его изучающей.

Анализ определений поэтики, данных на протяжении XX века, показывает, что в их основу положена концепция изучения взаимодействия формальных и содержательных аспектов в составе литературно-художественного произведения. Авторы ряда определений в качестве предмета поэтики и преобладающего инструментария для изучения художественной структуры произведений выдвигают формообразующие элементы. Примером такого научного подхода служат следующие определения:

- «Задачей поэтики… является изучение способов построения литературных произведений» (Б. В. Томашевский);
- «Конечной целью всех вопросов для нее (поэтики. — *С. Е.*) является освещение поэтической структуры» (Я. Мукаржевский);
- «Поэтикой мы называем науку о литературе как об искусстве, науку о поэтическом искусстве… Поэтика… изучает систему средств выражения, которыми пользуется поэзия» (В. М. Жирмунский).

Однако наиболее убедительным и емким нам представляется следующий подход к определению сущности и задач поэтики. Он заключается в рассмотрении элементов оформленного содержания литературного произведения; в многоуровневом, сочетающем «внешние» и «внутренние» планы, подходе к анализу художественных средств произведения. Обозначенная научная позиция выражена в определениях:

- Поэтика изучает «проблему интерпретации механизмов, порождающих художественный смысл» (М. Я. Поляков);
- «Не только наряду с поэтикой исторической, эмпирической, но… и впереди ее, должна стать поэтика философская, углубленно проникающая в суть и дух поэтического искусства» (Ю. Эйхенвальд);
- Поэтика непременно указывает «на смысловое поле, на определенную культурную традицию…» (Л. А. Софронова).

Современная литературная поэтика активно развивает идею двусоставности художественного содержания, обладающего «поверхностным» — предметно-образным и «глубинным» уровнями и их иерархии. Она фиксируется не как обобщенная установка, но обнаруживает себя в каждой категории: образа, героя, персонажа, автора и авторской субъективности, художественной тематики, сюжета, мотива, художественного знака и символа.

Идея двусоставности художественного содержания конкретизируется в парах понятий: познавательный и этический, сюжетный и идейный, образный и духовный, материально-чувственный и духовный аспекты содержания; лингвистическая и художественная семантика и других. Обратимся к суждениям на эту тему авторитетных литературоведов и музыковедов.

М. М. Бахтин, выделяя «познавательный» и «этический» «моменты» в составе содержания словесного художественного произведения, отдает приоритет «этическому моменту». «Содержание, — пишет ученый, — не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того… этическому

принадлежит существенный примат в содержании» [1, с. 37]. И задачу эстетического анализа содержания произведения М. М. Бахтин определяет как восхождение исследовательской мысли от «познавательного» аспекта к «этическому»: «Выделив… теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, собственно эстетический анализ должен, далее, понять его связь с этическим моментом и его значение в единстве содержания» [1, с. 39–40].

Рассматривая проблему соотношения символа и художественного образа в произведениях искусства, А. Ф. Лосев пишет: «Чистая художественная образность, свободная от всякой символики, по-видимому, даже и совсем невозможна. Всякое искусство… не может обойтись без конструирования символической образности» [5, с. 190]. В этом и других высказываниях А. Ф. Лосева выражается мысль о том, что художественные образы обладают многозначным содержанием: они прочерчивают сюжетный ряд и воплощают смысловые универсалии религиозного или культурно-исторического характера.

М. Я. Поляков в основу поэтологического анализа положил принцип семантичности, то есть содержательности художественного произведения. Исследователь определяет фундаментальный вопрос семантической поэтики: описание и объяснение механизма, порождающего художественный смысл. Он заключается, по Полякову, в трансформации «глубинных структур», выражающих «основной комплекс смысла», «духовное содержание произведения», в «поверхностные» — «предметное образное содержание» [6, с. 8, с. 29]. Смысл литературного произведения, по мнению ученого, слагает вся сумма содержательных контекстов — характеров, эмоциональных состояний, типов, сюжета и т. д. В связи с этим, семантический анализ должен последовательно раскрыть фразовый, образный контексты и, наконец, контекст идей.

Как видно, предложенный М. Я. Поляковым метод семантического анализа прочерчивает движение мысли от «поверхностных» содержательных к смысловым уровням литературного сочинения.

О двусоставности содержания, диалектической многослойности формально-содержательных элементов в структуре произведений искусства писал Н. Гартман. Немецкий ученый в своей «Эстетике» (1953) убедительно обосновал совместимость двух- и многоуровневого теоретического подходов к их анализу. Н. Гартман выделял «передний» и «задний» планы в структуре художественных творений. Он утверждал, что по строению они неминуемо многослойны, но по способу существования неизбежно двуслойны: их «внешний», «передний» план выражения составляет материально-чувственная предметность и образность, а «задний» план воплощает «духовное содержание» [7, с. 187].

В составе литературного произведения поэтологическая мысль выделяет два вида семантики: «собственно языковую, лингвистическую» и «собственно художественную» [7, с. 195]. «Над всеми смыслами отдельных слов в тексте, — пишет Д. С. Лихачев, — над текстом витает еще некий сверхсмысл, который и превращает текст из простой знаковой системы в систему художественную» [4, с. 228]. Глубинная семантика воплощает мир запечатленных автором идей и складывает смысловой уровень произведения.

Нужно отметить особо: действительно, многие ученые указывают на двусоставность содержания художественного произведения. Однако это не значит, что они имеют в виду одно и то же. Исследователи подразумевают различную глубину художественного смысла.

Современное изучение научных идей Э. Курта показывает, что швейцарский музыковед отнюдь не ограничивался трактовкой музыки как проявления особого рода психической энергии. Рассмотрение музыкально-технических факторов с позиции психологии подводит ученого к важнейшему элементу его методологии — «установлению связи между духовными и музыкально-стилистическими явлениями» [2, с. 4]. Э. Курт не просто указывает на динамические (психологические) силы, порождающие европейские музыкально-художественные стили, но, поднимаясь на более высокую точку зрения, раскрывает их сущностные, религиозно-мировоззренческие ориентиры.

В первой половине XX века глубоким пониманием поэтики художественных творений выделяются труды по эстетике русского религиозного историка и теоретика культуры И. А. Ильина. Он подчеркивает принципиально художественные ориентиры в анализе и оценке произведений всех видов искусства. И. А. Ильин четко разграничивает «внешнее» и «внутреннее» в их строении. Философ выступает противником современных ему методов формальной критики, полагая, что за «внешней» формой, материальным обликом художественных созданий

таится то «Главное, Сказуемое» содержание, тот «прорекающий отрывок мирового смысла, ради которого и творится все… произведение» [3, с. 245–246].

Согласно И. А. Ильину, автор в своем сочинении имеет дело с тремя слоями: внешней материей, художественными образами и главным замыслом, берущем начало в художественной тайне. Внешняя материя и образный состав обладают своими законами, но не являются самодовлеющими. Они служат средством воплощения «Главного» – третьего слоя искусства: духовного содержания, в котором художник черпает «глубокие, таинственные помыслы о человеке и о Боге, — о путях Божиих и о судьбах человека и мира» [там же, с. 247].

В заключение отметим следующее. Понятие музыкальной поэтики в последнее время довольно активно используется в научном лексиконе, накоплен значительный опыт музыкально-поэтологических исследований. В музыковедении пока еще не выделилась научная дисциплина — музыкальная поэтика, однако, интенсивная разработка музыкально-поэтологических категорий свидетельствует о тенденциях, способствующих формированию теории музыкальной поэтики. Предмет поэтики, ее терминологический и научно-исследовательский аппарат тщательно разработан в литературоведении. В оформлении отрасли музыкальной поэтики музыкознание во многом опирается на эти разработки.

Приведенные суждения литературоведов, музыковедов и положения современной теоретической поэтики выявляют с большей или меньшей глубиной идею иерархической двусоставности художественного содержания. Одни исследователи — Н. Гартман, Э. Курт, М. Поляков — пишут о выражении духовных основ мироздания в художественном мире произведения, об онтологическом смысле художественного содержания. Другие ученые под содержательной глубиной понимают социокультурный контекст художественной идеи. В соответствии с определенной позицией задачей поэтики исследователи выдвигают необходимость изучения глубинно-бытийственных основ художественного творения или необходимость обобщения на уровне господствующих идей эпохи, этических, культурных обязанностей человека.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования различных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–72.
2. *Галкин О. А.* Концепция музыки Э. Курта: от психологизма к онтологизму // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. М.–Уфа, 2007. С. 108–124.
3. *Ильин И. А.* Одинокий художник: Статьи, речи, лекции. М.: Искусство, 1993. 348 с.
4. *Лихачев Д. С.* Письма о добром и прекрасном. М.: Детская литература, 1989. 238 с.
5. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
6. *Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики: монография. М.: Советский писатель, 1986. 480 с.
7. *Хализев В. Е.* Теория литературы: учебник. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.

SUMMARY

Krom A. The evolution of American minimal music in the artistic context of the era. The article deals with the evolution of American minimal music — from radical stylistic manifestations of the "classical phase" of the 1960s — the first half of the 1970s to postminimalism trends of recent decades. The author captures the constant characteristics and mobile destinations in the works by composers of different generations, consistently identifying aesthetic and artistic relationship with the key style of the era — postmodernism.

Key words: minimalism, postminimalism, postmodernism, avantgarde, repetitive technique, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass

Leopa I. To the issue of periodization of chamber-vocal creativity of Gustav Mahler. The article aims at periodization of Gustav Mahler's chamber vocal creativity, based on the stages of evolution of particularly vocal pieces. In spite of the close connection of symphonic and melodious genres, the latter is regarded as an independent line, which chronologically does not always coincide with the main periods of the composer's symphonic creativity.

Key words: Gustav Mahler, vocal cycle, song, symphony

Ivanova J. The epic and lyrical beginnings in B. Lyatoshinsky's choral poem «The water following the blue sea»). The article considers the genre of the choral poem from the point of view of organic synthesis of music and the poetic word. It analyses the choral poem of the Ukrainian composer of XIX B. Lyatoshinsky «The water following the blue sea» based on the poem of T. Shevchenko of the same name from the cycle «Thought». The work is considered from the point of its influence on the genre signs of the epic and lyrical beginnings. The article generalizes the features of synthesis of the epic and the lyrics, typical for the genre, in the poetic primary source and its musical embodiment.

Key words: choral poem, epic and lyrical beginnings, Ukrainian choral music

Ozerov S. About accordion creativity of Nizhny Novgorod composers. The article is devoted to the development of the accordion creativity of Nizhny Novgorod composers. The author attaches more attention to the accordion works of A. A. Nesterov, V. Vladimirov, G. N. Komrakov. It attempts to create a chronological list of the literature for the accordion by Nizhny Novgorod composers.

Key words: Nizhny Novgorod composers, accordion, folklore, performing and composing school

Polkovnikova T. New music and composer art of Chuvashia. The ways of renovation. This article tackles the creativity of two Chuvash composers — M. A. Alekseev and A. G. Vasilyev representing the new direction in the Chuvash music of the second half of the XX century. It analyses two works of composers — «48 polyphonic images» by M. Alekseev and «Indian summers by A. Vasilyev, both indicative from the point of view of refraction of esthetics of the new music formed on a national basis. Peculiar features of the motive combination theory combining national intonations and atonality in Alexeev's compositions and receptions of «style modeling» (polystylistics) in A. Vasilyev's mature works are revealed in the article.

Key words: Chuvash composers, new esthetics, direction, equipment, national intonations, atonality, polystylistics

Popov S. About oriental tendencies in music of Sergey Berinsky. The article is devoted to one of the fundamental lines in music of the composer Sergey Berinsky. The author identifies and analyzes new features of his style. The article describes his Oriental line, interprets its role in the context of the composer's aesthetic views.

Key words: Berinsky, bayan, accordion, East, tragicalness, pantheism, expressionism, impressionism, oriental

Gorshkova N. Stylistic features of Helmut Lachenmann's music. The article reveals the trends in the development of Western European instrumental music of the second half of the twentieth century. As a basis for the analysis it chooses selected works of the German composer Helmut Lachenmann. In this paper we consider the aesthetic and philosophical views of the composer, which influenced the creation of new

composite technologies, techniques of performance and musical notation. The article is one of the few studies of the works of the German genius, presented in Russian.

Key words: Lachenmann, Adorno, Nono, the pre-issued aural experience, particular instrumental music, free perception, neorhetoric, continuum

Shakhovskoi A. Associations in the system of musical-imagery thinking. The article states that depicting imagery in music is characterized by two interrelated processes: a) depicting the environment; and b) depicting the constructive opportunities (properties) of the sound matter. A musical image emerges and lies at the crossing point of these processes, joining together the «musical» and «non-musical». The associations appear as the factor of perceiving the sense and logic of a musical composition.

Key words: musical image, musical and non-musical, associations

Merkulov A. Cadency of a soloist in the XVIII — the beginning of the XIX centuries: the myth and reality. For the first time in the national musicology the article considers the phenomenon of the cadency of a soloist in the instrumental and vocal art of the XVIII — the beginning of the XIX centuries: its origins, the time of its distribution, the absence or presence of imaginative and motive-thematical connections with the main part, the degree of improvisationality, the duration.

Key words: cadency, Baroque, Viennese classicism, improvisationality, the composer creativity

Zhang Chunjiazi. Concerto №9 (Es-dur, K. 271) for piano and orchestra by Mozart in the interpretation of Fu Tsong: experience of comparative characteristics. In the article the search for the specifics of performance of Mozart is based on the comparison of Fu Tsong's artistic interpretation with the interpretations of outstanding performers of the twentieth century — Clara Haskil and Alfred Brendel. The author of the article has formulated some of the principal features of the performing style of the Chinese pianist.

Key words: piano-playing mastery, interpretation, dialogue of culture.

Medvedeva J., U Tsin Yui. «Turandot» by J. Puccini — Hao Weiyang: the Chinese interpretation of the finale. In 2008, the Chinese composer Hao Weiyang wrote his own version of the finale to the unfinished masterpiece of J. Puccini — the Opera «Turandot». Following Puccini's intentions and using his outlines did not prevent Hao Weiyang from emphasisng Chinese features in the libretto and music of the finale, thereby combining in the score the traditions of East and West.

Key words: Turandot, Puccini, Hao Weiyang, the finale of the opera, East and West

Chen In. Opera «The valley of the red river» by Men Weidun: national history in terms of European opera tradition. The modern Chinese opera is widely developing, implementing the best European traditions of the genre. At the example of the opera «The valley of the red river» by a Chinese composer Men Weidun we can trace the ways of adapting European traditions of the genre of opera at the level of dramaturgy and compositional structure.

Key words: Men Weidun, The valley of the red river, opera, European traditions

Popova O. The quartet of saxophones of Marcel Mule: to the history of establishing the genre. The article is devoted to the creativity of Marcel Mule — an outstanding French musician who largely determined the development of saxophone playing in the XX century. It tackles the role of Marcel Mule in establishing and developing the genre of the quartet of saxophones.

Key words: Marcel Mule, quartet, saxophone

D. Prissyazhnyuk. Rhetorical analysis as a method of adequate performing interpretation. The article raises the current at all times problem of correlation of authorly (composer's) text of a musical piece and its performing treatment. Adequate (maximally identical to the intention) interpretation is not always the case in practice , the researcher suggests the analyst-performer a sort of «precision indicators» of understanding and treatment. It also suggests relying on the opportunities of rhetorical analysis. Demonstration of those is carried out at the example of one of the most repertory vocal opuses of national school of composers of the XIX century.

Key words: musical rhetoric, rhetorical analysis, the tradition of performing interpretation, musical semantics, A. S. Dargomyzhsky

Sivukhina E. Forming the artistic taste: to the history of the problem. The article describes the theoretical basis of the problem of artistic taste formation. It shows that addressing this problem originates from the ancient cultures of India and China, continuing in aesthetic concepts of ancient Greece. In the XVII century the formation of taste becomes one of the central philosophical and aesthetic problems.

Key words: artistic taste, style, perception

Matveyeva N. Prose as a poem and a poem as prose in musical implementation of S. Prokofiev (at the example of the tale «Ugly duckling»). The article aims at illustrating the methods of implementing verbal prose by Prokofiev at the example of a musical tale «Ugly duckling». Prokofiev saw in prosaic texts the potential for implementing them in square, symmetric, periodical structures of musical syntax, thus attributing to prose the features of verse.

Key words: S. Prokofiev, vocal pieces, poem, prose, musical syntax

Yermakova S. Poetics as a term of musicology and literary studies. The author of the article suggests a new interpretation of poetics in musicology, based on the analysis of two approaches to the development of the problem of musical poetics in the theory of literature – the structure and content-related and the content and sense-related ones. The article defines the content and the inner hierarchic structure of the notion.

Key words: musical poetics, literary poetics, the structure of the artistic content

АВТОРЫ НОМЕРА

Горшкова Наталья Геннадьевна, ассистент-стажер Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: natashaharitonova@yandex.com

Ермакова Светлана Сергеевна, доцент кафедры теории, истории, методики музыки Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева
E-mail: nngk@mail.ru

Иванова Юлия Юрьевна, соискатель ОНМА им. А. Неждановой, преподаватель Днепропетровской консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: nngk@mail.ru

Кром Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: yannakrom@yandex.ru

Леопа Ирина Павловна, старший преподаватель кафедры фортепиано, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: nngk@mail.ru

Матвеева Наталья Борисовна, аспирант кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
E-mail: matveevanb2009@rambler.ru

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Меркулов Александр Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
E-mail: am2929679@yandex.ru

Озеров Сергей Александрович, старший преподаватель кафедры народных инструментов Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: Serguey79@mail.ru

Полковникова Татьяна Валерьевна, член Союза композиторов РФ, соискатель кафедры теории и методики музыки Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева
E-mail: tatpolko@mail.ru

Попова Ольга Васильевна, старший преподаватель кафедры деревянных духовых инструментов, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: poliasax@rambler.ru

Попов Сергей Сергеевич, преподаватель кафедры композиции и инструментовки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: s-popov87@mail.ru

Присяжнюк Денис Олегович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и инструментовки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, член правления Нижегородской региональной организации СК РФ
E-mail: denpris-com@yandex.ru

Сивухина Екатерина Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: sivukhina@mail.ru

У Цзин Юй, преподаватель Академии музыки г. Шэньян (КНР), аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: wujingyu19830808@163.com

Чэнь Ин, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: nngk@mail.ru

Чжан Чунцзяцзы, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: nngk@mail.ru

Шаховской Альберт Павлович, доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки Удмуртской Республики, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: shakh46@mail.ru

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2013-2014 уч. г.:

1. Кафедра теории музыки: доцент (научное руководство аспирантами, 0,5 ставки), профессор (гармония, полифония, музыкальная форма, 0,25 ставки);
2. Кафедра философии и эстетики: профессор (история и философия науки, 0,25 ставки), профессор (методологический семинар, 0,25 ставки), профессор (история искусств, эстетика, 0,25 ставки);
3. Кафедра народных инструментов: профессор (гитара, 1 ставка).

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

РЕКТОРАТ

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

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

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

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

- К рукописи прилагаются:

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

отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);

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

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

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

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

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

603605, Нижний Новгород,
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***

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.

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

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ
Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010
Распространяется во всех регионах России
Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885)
Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования
(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)
Адрес издателя и редакции:
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 14.03.2014. Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ №19.
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки».
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

© Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2014