
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031
Т. 10, № 1. 2022

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2022

GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATOIRE

ISSN 2308-1031
Vol. 10, no. 1. 2022

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2022

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 Г.
ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Коляденко Нина Павловна, главный редактор, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Бюзинг Отфрид, профессор (Германия, Фрайбург-им-Брайсгау)
Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)
Густова-Рунц Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Белоруссия, Минск)
Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)
Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Дубровская Марина Юзефовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Курления Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Къркклисийски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)
Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)
Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Лесовиченко Андрей Михайлович, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор (Россия, Новосибирск)
Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)
Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Екатеринбург)
Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)
Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)
Ульмасов Фируз Абдушукурович, кандидат искусствоведения, доцент (Таджикистан, Душанбе)
Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Владивосток)
Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)
Штуден Лев Леонидович, доктор культурологии, профессор (Россия, Новосибирск)

Ответственный секретарь – Светлова Ольга Александровна

Адрес редакции: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina Pavlovna, Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila Viktorovna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Antipova Yuliya Vladimirovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Bazhanov Nikolai Sergeevich, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)
Gavrilova Lyudmila Vladimirovna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Krasnoyarsk)
Gustova-Runtso Larisa Aleksandrovna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarus, Minsk)
Donskikh Oleg Al'bertovich, D. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)
Drozhzhina Marina Nikolaevna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Dubrovskaya Marina Yuzefovna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Karelina Ekaterina Konstantinovna, D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Kryazheva Irina Alekseevna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Moscow)
Kurlenya Konstantin Mikhailovich, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Krkliyskiy Tomy Nikolov, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Bulgaria, Sofia)
Larionova Anna Semenovna, D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Yakutsk)
Leonova Natal'ya Vladimirovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Lesovichenko Andrei Mikhailovich, Cand. Sc. (Art Criticism), D. Sc. (Culturology), Professor (Russia, Novosibirsk)
Michkov Pavel Aleksandrovich, Cand. Sc. (Art Criticism) (Russia, Novosibirsk)
Molchanov Andrei Sergeevich, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Pankina Elena Valerievna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Ekaterinburg)
Pyl'neva Lada Leonidovna, D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Robustova Lyudmila Pavlovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Svetlova Ol'ga Aleksandrovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Seregina Natal'ya Semenovna, D. Sc. (Art Criticism) (Russia, Saint Petersburg)
Stępniać Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Poland, Olsztyn)
Ul'masov Firuz Abdushukurovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Tajikistan, Dushanbe)
Fidenko Yuliya Leonidovna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Vladivostok)
Tsuker Anatolii Moiseevich, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Rostov on Don)
Shtuden Lev Leonidovich, D. Sc. (Culturology), Professor (Russia, Novosibirsk)

Responsible secretary – Svetlova Ol'ga Aleksandrovna

The editorial office's address: 31 Sovetskaya str, Novosibirsk, 630099

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Еременко, Г.А., 2022

УДК 78.01:78.06:78.07

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-5-15

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА РУБЕЖА ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ В РЕФЛЕКСИИ РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

(две точки зрения на путь
отечественного музыковедения в будущее)

Г.А. Еременко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье представлены мнения специалистов-исследователей в отношении остроактуальных методологических установок российского музыковедения. Важность междисциплинарного подхода для утверждения научного статуса данной дисциплины гуманитарного познания сближает позиции ученых. При этом акцентируется различие в понимании его методологических основ и стратегий. В работе музыковедческого профиля Т.И. Науменко «Музыковедение: стиль научного произведения» (2005) в центре внимания проблема совершенствования способов организации текста музыковедческого произведения с помощью синтеза специализированного научно-исследовательского анализа и литературно-творческих форм его выражения. Высокий профессионализм осознанного применения этого двуединого подхода (при своеобразии индивидуальных форм его представления) автор диссертации признает определяющим новаторским свойством текстообразования в анализируемых музыковедческих трудах 1990–2000-х гг. Позиция культуролога Т.В. Букиной в диссертации «Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации советской и постсоветской эпох» (2011) направлена к вскрытию ряда серьезных проблем в современном российском музыкознании. В их числе доминирование интереса к узкоспециальным аспектам музыки, недостаточное внимание к текущим проблемам современности и введению фактологии социологического характера, обособленность от контактов со специалистами смежных областей искусствознания. Освещаются предложения докторанта и мнения ряда ученых-музыковедов по преодолению монопарадигмальной установки в развитии отечественной музыкальной науки.

Ключевые слова: музыкальная культура, российская музыкальная наука, методология музыковедения, междисциплинарный подход, культурологический подход, музыкальная социология, научно-художественный текст

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Еременко, Г.А. Музыкальная наука рубежа тысячелетий в рефлексии российских исследователей (две точки зрения на путь отечественного музыковедения в будущее) // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 5–15. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-5-15.

MUSIC SCIENCE OF THE TURN OF THE MILLENNIUM IN THE REFLECTION OF RUSSIAN RESEARCHERS (two points of view on the path of Russian musicology to the future)

G.A. Eremenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article presents the opinions of research specialists regarding the acute methodological attitudes of Russian musicology. The importance of an interdisciplinary approach for the approval of the scientific status of this discipline of humanitarian knowledge brings the positions of scientists closer. At the same time, the article emphasizes the difference in understanding its methodological foundations and strategies. In the work of the musicological profile by T.I. Naumenko “Musicology: the style of a scientific work” (2005), the focus is on the problem of improving the ways of organizing the text of a musicological work through the synthesis of specialized research analysis and literary and creative forms of its expression. The author of the dissertation recognizes the high professionalism of the conscious application of this two-pronged approach (with the uniqueness of individual forms of its representation) as the defining innovative property of text formation in the analyzed musicological works of the 1990s–2000s. The position of the culturologist T.V. Bukina in the dissertation “The idea of musical culture and ways of its conceptualization of the Soviet and post-Soviet eras” (2011) is aimed at revealing a number of serious problems in modern Russian musicology. Among them is the predominance of interest in highly specialized aspects of music, insufficient attention to current problems of the present and the introduction of sociological factology, isolation from contacts with specialists in related fields of art studies. The proposals of the doctoral student and the opinions of a number of musicologists on overcoming the monoparadigmatic attitude in the development of Russian music science are highlighted.

Keywords: musical culture, Russian musical science, methodology of musicology, interdisciplinary approach, cultural approach, musical sociology, scientific and artistic text

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Eremenko, G.A. (2022), “Music science of the turn of the millennium in the reflection of Russian researchers (two points of view on the path of Russian musicology to the future)”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 5–15. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-5-15.

Проблемы методологии неоднократно обретали актуальность в недолгой истории отечественной музыкальной науки¹. На рубеже тысячелетий, в поворотный период истории европейской культуры, рост внимания к методологической проблематике объясним стремлением осмыслить новые пути изучения музыкального творчества.

Из внушительного потока работ автора статьи заинтересовали два исследования в жанре докторской диссертации с анализом современной ситуации в российском музыка-

ведении и предложениями по стратегии его развития. При внешнем различии формулировок тем оба исследования объединяют размышления о методологии музыковедения как особой сфере гуманитарных наук для осознания ее жизнеспособности в трудное «время перемен» – столь важного условия дальнейших перспектив развития. Авторы диссертаций представляют ведущие – московскую (Российская академия музыки им. Гнесиных) и петербургскую (Санкт-Петербургский университет им. А.И. Герцена) – школы

профессионального изучения музыкального искусства. К тому же они принадлежат к разным статусным направлениям музыкальной науки. Тем интереснее сопоставить векторы научной мысли.

В диссертации Татьяны Ивановны Науменко «Музыковедение: стиль научного произведения» (2005) углубленному рассмотрению подвергся комплекс главных принципов, определяющих статус научного труда «большой» (монографии) и «малой» (статьи) формы, подтверждаемый изучением солидного корпуса исследовательских работ рубежного (на грани эпох) десятилетия. Изучение универсальных закономерностей организации музыковедческого текста с показом их индивидуального преломления в трудах ученых российской музыкальной науки (новейших по времени написания диссертации) – ракурс, столь значимый в профессиональной деятельности музыковеда, смещен докторантом из специализированной сферы постижения «законов науки о музыке» в пространство «стиля высказывания» ученого-исследователя.

Концентрация внимания на особенностях *формы выражения* – научного «слова о музыке», закономерностях «стилевого своеобразия научного письма» (Науменко Т., 2005, с. 10) вызывает первоначально мысль о вторжении на территорию литературоведения, филологии, лингвистики, особых знаний, нужных в первую очередь музыкальному редактору. Однако взгляд на музыковедение с позиций оценки его как области *научного словесного творчества* убедительно обосновывается в диссертации уже во **введении**.

Убеждают аргументы, подтверждающие тезис о сплаве в музыковедческом инструментарии научно-рационального и образно-интуитивного начал. Стержнем всех разделов диссертации становится напоминание о самобытной природе исследуемой области *звуковых кодов и зашифрованных смыслов*, предъявляющих музыковедческому переводу их на язык вербального описания высокие требования – стать *научно-художественным текстом*.

В диссертационном исследовании Татьяны Вадимовны Букиной «Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации советской и постсоветской эпох» (2011) дан анализ разработки темы «социум и музыка» в эволюции российской музыкальной науки, прослеженной от послереволюционных лет до современности. Особой остротой критических оценок наделен текст завершающего третьего раздела (с. 273–361): **«Идея музыкальной культуры в исследованиях эпохи “перестройки” и постсоветского периода (вторая половина 1980-х – 2000-е годы)»**.

Стоит признать справедливость результатов анализа² представительного круга научных музыковедческих публикаций, а также созидательный характер авторских размышлений, возникающий благодаря вводимому контексту современных методов изучения истории отечественной науки, с привлечением новых теорий и подходов западного науковедения. Такой разворот позволяет взглянуть на отечественное музыковедение «не как замкнутый в себе феномен, а как составляющую единого социального и интеллектуального пространства,

в котором осуществлялось производство гуманитарного знания в советскую и постсоветскую эпоху» (Букина Т., 2011, с. 8).

Т.И. Науменко стремится выявить общность в индивидуально-стилевом разнообразии перевода «музыкального» в «словесное» в качестве рельефно обозначившейся на рубеже тысячелетий новой исследовательской стратегии (**введение**, с. 5–11). Содержание первых двух глав ее диссертации – **гл. 1 «Научная проза как “литературный факт”»**; **гл. 2 «Идиолект³ музыковедения»** – призвано обосновать двуединый «механизм» специальных (научно-исследовательских) и литературоведческих (стилевых) принципов и приемов в организации текста музыковедческого произведения – результата синтеза *научного и словесного творчества*. Осознанность применения этого подхода при своеобразии индивидуальных форм его представления автор диссертации признает определяющим свойством текстообразования в анализируемых музыковедческих трудах 1990–2000-х гг. Предложенный ракурс позволяет не только углубить представления читателя о проблематике этих трудов, но осознать один из возможных путей актуализации российской музыкальной науки постсоветского периода.

Основная часть диссертации Т.И. Науменко, озаглавленная **«От текста к произведению»⁴** освещает самоочевидные, на первый взгляд, для пишущего музыковеда-исследователя, принципы организации научно-творческого текста. В **гл. 3 «Предварительный концепт»** рассмотрены вопросы выбора и формулировки темы, важные для опре-

деления способа ее изучения, роль *жанровой модели* для ее убедительного раскрытия. В **гл. 4 «Риторичность научного высказывания»** дана оценка назначению *ключевых слов* как «сильных позиций» высказывания, способных обрести понятийную точность или образную ассоциативность, всегда выступающих в качестве «идеи ритмической организации текста». В заключительной главе (**гл. 5 «Научное произведение: открытая книга»**) многоаспектно проанализированы функции «чужого слова». Анализ этих норм и правил стиля научного произведения Т.И. Науменко направлен к их «очищению» от кажущихся стереотипными представлений, «переоткрытию» для читателя потенциала их возможностей.

Автору диссертации удалось «своим словом» раскрыть читателю «поэтику аналитического дискурса» (Л. Акопян) как механизма превращения научного текста в научно-художественную прозу, убедить читателя в важности поиска «человеком пишущим» особого «над-словесного смысла слова» (В. Михайлов) для передачи «непознаваемого средствами музыковедческого описания» (Науменко Т., 2005, с. 182). Нельзя недооценить продуктивность анализа исследователем научных достижений российского музыкознания (преимущественно московской школы), убедительность показа общих универсальных «правил» – опыта научной мысли, проверенных временем способов наблюдения, результативности применения (в контексте новых подходов) методологической базы отечественного и зарубежного музыковедения.

Т.В. Букина музыкальную науку изучает с позиций специали-

ста-культуролога, «высвечивая» на всех этапах ее развития степень интереса к социально значимой проблематике. Недолгим, как известно, был в 1920-е гг. курс на действенность междисциплинарного подхода к музыке как особому способу познания мира, предложенный Российским институтом истории искусств. Университетское образование исследовательской группы (в секции разряда истории музыки во главе с Б.В. Асафьевым) обеспечивало результативность разных методологических направлений музыкальной науки. В начале советского периода была также сформирована модель консерваторского обучения с приоритетом специальных музыкально-теоретических знаний, вплоть до времени «перестройки» остававшаяся доминирующей в системе образования при подготовке композиторов и музыковедов.

Прекращение в советском музыковедении активной разработки темы «социум и музыка» – с 1930-х гг. до времени «оттепели» – было обусловлено (отмеченным в примечании 1) курсом государственной культурной политики. В силу этих причин, ведущих в случае свободы мысли к известным трагическим последствиям, отечественное теоретическое музыковедение утвердило в качестве генерального подхода в исследованиях парадигму узкоспециальных моделей описания: интрамузыкальной стратегии восприятия для постижения имманентно-музыкальных закономерностей текста (структурных, языковых) (Кирнарская Д., 1997). Не учитывались при этом затрудненность восприятия смысла подобных (формообразующих) характеристик му-

зыки широкой аудиторией, а также слуховые представления слушателей разных социальных групп.

Попыткой преодолеть «технологизм» стал разработанный метод «целостного анализа музыкального произведения»⁵ (Цуккерман В., 1965; 1970), однако сохранение главенства позиции «абсолютного наблюдателя» (выражение Т.В. Букиной) не позволило изменить ситуацию отгороженности «знания о музыке» как от общества, так и от других «наук о человеке». В области исторического музыковедения, в силу дисциплинарной предрасположенности к изучению проблемы «музыкальная культура», из числа возможных аспектов ее исследования избирается только модус национальной идентификации музыки разных территориальных регионов, т.е. наблюдается несомненная редукция проблематики, как и способов описания феномена «национальное».

При сходимости мнений о необходимости актуализации музыкознания на современном этапе с помощью стратегии междисциплинарного подхода авторы диссертаций по-разному понимают реализацию этой задачи.

Ученый-музыковед констатирует, что российская музыкальная наука в 1990–2000-е гг. убедительно демонстрирует овладение проблематикой комплексного характера изучения⁶, что подтверждает «многоголосие» тем анализируемых работ, научная обоснованность выдвигаемых гипотез, преодоление узкой специализированности анализа и форм высказывания. Согласно позиции Т.И. Науменко, применение методов разных сфер гуманитарного

знания утверждает способность музыковедения быть (пользуясь выражением Л.Г. Бабенко) «способом организации и восприятия мира, т.е. частным вариантом концептуализации мира» (см.: (Науменко Т., 2005, с. 71)). Как показывает представленный в диссертации анализ солидного корпуса монографий и статей, эту декларацию стоит признать в качестве сверхзадачи музыкальной науки. Ее практическая реализация чрезвычайно трудна и редко наблюдается в конкретных формах.

Исследователь-культуролог не столь уверена в позитивном варианте пути в будущее российской музыкальной науки. Т.В. Букина констатирует наличие *эристической ситуации*⁷ в методологии отечественного музыкознания на рубеже тысячелетий.

1. Позитивный сценарий в разработке музыкально-культурной проблематики в музыковедении предполагает возможный рост ее «актуальности и влияния в научном поле... способности к производству знания, востребованного за пределами данной сферы науки» (Букина Т., 2011, с. 301). Этому может способствовать *рецептивный* подход на стыке искусствознания, истории искусства, социологии и культурологии (гл. 9 **«Рецептивистика как форма существования идеи музыкальной культуры в отечественном музыкознании конца 1980–2000-е годы»**).

Он позволит (как считает Т.В. Букина (2011, с. 290)) вместо эклектичной картины в настоящем – разрозненных авторских представлений и «монополии специалиста на установление ценностных приоритетов в музыкальном искусстве»,

выработать оптимальную парадигму изучения социокультурной проблематики с учетом бытования произведения искусства в общественной среде. Результатом станут *активирующие тексты* (выражение автора диссертации), создающие достоверную картину функционирования музыки в конкретную историко-культурную эпоху, реконструирующие «слуховые стереотипы, свойственные различным слушательским субкультурам, и процессы формирования этих стереотипов под воздействием музыкального образования, слухового опыта, этнических традиций» (Букина Т., 2011, с. 313), разрабатывающие в разных аспектах проблему актуальных связей музыки и социума. Подобный подход будет способствовать повышению коммуникативности, исторической достоверности музыковедческих текстов, устремленных к расшифровке смыслового поля в музыкальных произведениях.

2. Негативный сценарий развития отечественного музыковедения также возможен по причинам (отмеченным и подробно охарактеризованным Т.В. Букиной) «существенных дефектов в функционировании современного музыковедческого поля в России», которые «препятствуют эффективному приросту научного знания и концептуальному обновлению дисциплины» (2011, с. 299).

Анализ этих «дефектов» в гл. 6 **«Культурная проблематика в музыкально-теоретических исследованиях 1970-х – начала 1980-х годов»** и гл. 7 **«Исследования музыкальной культуры в историческом музыкознании 1950 – начала 1980-х годов»** вскрывает уязвимые аспекты утвержденной в отечественном

музыкознании коммуникативной теории в целом и в ее применении к изучению концепта «музыкальная культура». Обобщая свои взгляды, автор диссертации констатирует политику *конвенциональной* (сознательно установленной) *редукции* в решении указанной проблематики.

Общепринятый (после дискуссии о трактовке музыки как знаковой системы) структурно-семиотический подход даже в условиях его обогащения приемами риторики, лингвистики, привлечения асафьевской теории «интонационных словарей» определенных музыкально-исторических эпох «половинчато» (по мнению Т.В. Букиной) способен решить проблему объективизации содержания музыки. Не позволяет также преодолеть односторонность в рассмотрении смыслов музыкального произведения аналитический фокус композиторской «направленности на слушателя».

Причина видится (как уже отмечалось ранее) в сознательной ориентации теоретического музыковедения преимущественно на универсальные стандарты академической музыки, т.е. стабильные формы классико-романтического стиля, нормативные модели жанров, предпочтение разнородной аудитории – профессиональных слушателей, обладающих «*адекватным восприятием*» (термин В. Медушевского). Такая позиция препятствует улавливанию изменчивости «музыкальных сообщений» в ходе исторического времени, осознанию культурно-творческой самобытности высказывания, нивелирует активность слушательской трактовки при восприятии.

Следствием подобных процедур «расшифровки смыслов» становится

«герменевтичность» и сложность для понимания... исследуемого объекта музыкального искусства» (Букина Т., 2011, с. 218), неспособность с помощью подобных подходов раскрыть смысл полиязычных художественных текстов переломных эпох или систем незнаковой природы коммуникации / авангардных опусов (Букина Т., 2011, с. 204–205). Результатом является типологическое описание вневременного «языка» музыкального произведения в ситуации «внеположенности (как и семиотическая школа в целом, указывает Т. Букина) по отношению к окружающему ее культурному (в том числе идеологическому) контексту» (Букина Т., 2011, с. 218).

Диссертант отмечает интерес к широкому контексту культурологических позиций зарубежных (Н. Конрад, Й. Хейзинга, М. Блок) и отечественных (М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев) исследователей, обнаруженный ею при анализе ряда значимых работ *исторического музыковедения 1970–1980-х гг.* Но именно в силу этого авторы подобных трудов нередко испытывали серьезные сложности с профессиональной социализацией (что подтверждается в диссертации фактами творческой биографии В.Дж. Конен, М.С. Друскина).

Достаточно многочисленный круг работ, связанных с вопросами мировоззрения и композиционно-технических новаций лидеров западных композиторских школ, подвергся на фазе подготовки к публикации давлению цензуры издательств, требованиям существенных изменений взглядов, ввода критических оценок идеологического характера. Главная же проблема отечественной му-

зыкально-исторической науки того времени (указывает Т.В. Букина) – отставание от достижений теоретической имманентно-музыкальной аналитики, отсутствие продуктивных методов культурно-исторического рассмотрения для выявления общеэпохальных и конкретно-индивидуальных планов образно-стилевого содержания.

Время «перестройки» с особой остротой выдвинуло задачу разработки целостной концепции музыкальной культуры в нашей стране, поиска ответа: «какой мы хотим видеть культуру своего общества» (Головинский Г., 1988). В последних главах диссертации Т.В. Букиной (гл. 8 **«Музыковедение в меняющемся поле отечественных гуманитарных наук»**, гл. 10 **«Исследования музыкальной культуры в позднем советском и постсоветском музыковедении: дилеммы институализации»**) намечены стратегии, способные вести к решению комплекса актуальных задач. Привлекая мнения ряда музыковедов (В.Дж. Конен, Г.Л. Головинский, Э.Е. Алексеев, Е.В. Герцман и др.), диссертант выдвигает предложения по преодолению монопарадигмальной установки в развитии отечественной музыкальной науки:

– принципиальность комплексного подхода к изучаемой проблеме как способа выхода за пределы «узкотехнологичной специализации» для реконструкции в ходе анализа запечатленной в изучаемом объекте «картины реальности», утверждающей тем самым *подлинно актуальный профиль научного исследования*;

– ориентация на гуманитарный универсализм, профессиональную

полемику в сфере актуальных проблем как противостояние распаду «научного социума», снижению профессиональной компетентности в условиях прагматических требований к специалисту и как ресурс генерации значимых идей для разработки *целостной социокультурной концепции* на современном этапе в жизни общества;

– включение в комплекс музыковед-исследователя при изучении разного рода культурно-исторических феноменов позиции *«формирования слушательской рецепции»*, т.е. учета восприятия определенной аудитории, с дальнейшим моделированием в «тексте о музыке» особой коммуникативной системы для активного воздействия авторского высказывания;

– формирование *плюралистической модели научного познания* в музыковедческой дисциплине привлечением методологических подходов современного литературоведения, истории, науковедения, философии (феноменологии, герменевтики), подключения ряда дисциплин (музыкальных психологии и акустики), занимающих периферийное положение в музыковедении.

В последней главе диссертации Т.В. Букиной (гл. 10 **«Исследования музыкальной культуры в позднем советском и постсоветском музыковедении: дилеммы институализации»**) обоснованы причины чрезвычайно медленного реформирования отечественного музыковедения в отношении действенных междисциплинарных связей: длительная ориентация на приоритет в исследовании имманентно-музыкальных параметров анализа, доминирование

интрамузыкальной стратегии восприятия, низкий уровень дискуссионного общения в научном сообществе, консервативные устои в сферах когнитивной, социальной, образовательной институализации. Эти факторы способствуют незначительному проникновению в «науку о музыке» современного гуманитарного опыта – новой актуальной проблематики и методологии, как следствие, сохранению низкого рейтинга влияния на гуманитарное сообщество.

В итоге оценки современного состояния российского музыковедения в представленных диссертациях весьма принципиально расходятся. Специалист-музыковед Т.И. Науменко признает творчески убедительной найденную российскими исследователями стратегию «много-составности “идиолекта”, который, при сохранении своей научной основы, заметно индивидуализируется за счет расширения круга оригинальных решений» (2005, с. 284).

Специалист-культуролог настроен критично. В совершенствовании процедуры музыковедческого описания по-прежнему проступает (как неявно признает Т.В. Буки-

на) предпочтение индивидуальных трактовок «слова творца», абстрагированных от «разнообразных сфер культурного опыта человека в восприятии музыки».

В качестве эпилога заметим, что ситуация в российском музыковедении с точки зрения специалистов продолжает усложняться. С одной стороны, заметно падение уровня оригинальных идей, глубины научной разработки тем защищенных диссертаций, «вторичность» обобщающих положений (Науменко Т., 2013), с другой – смещение внимания в статьях к сугубо специальным⁸ или прагматическим вопросам, с заменой анализа и оценки перечислением сведений, преобладанием компилятивных подходов (Науменко Т., 2021). Переизбыток публикаций в научных журналах с очевидностью демонстрирует преобладание количества над качеством со всеми вытекающими последствиями. Невиданный рост числа защищенных в стране музыковедческих диссертаций ставит не менее серьезный вопрос: просматриваются ли в них перспективы к будущему отечественной науки?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В послереволюционные годы важность методологического ракурса объяснялась поиском принципиально новой модели исследований советского музыкального искусства, позже, с 1930-х гг., жестким контролем государственной идеологии, сместившей композиторские поиски и методы их изучения к установкам массово-демократической культуры. На волне «оттепели», с 1960-х гг., проблема обновления вновь обрела актуальность: она была связана с необходимостью вернуть музыковедению статус дисциплины научного познания, обусловив интерес к методам смежных искусствоведческих и точных наук.

² Во введении диссертации Т.В. Букина четко формулирует критические претензии к отечественной музыкальной науке (2011, с. 5): «...фокусированность преимущественно на исследовании академической музыкальной традиции, преобладание технологического анализа, дистанцирование от текущих проблем современной музыкальной жизни и редкие коммуникации с коллегами-смежниками». И далее, констатируются редкие случаи «выхода за пределы узкоспециальных вопросов и осмысления “экстранаучных” истоков изучаемой проблемы», недостаточный интерес к руслу фактологических изысканий (мемуарно-биографических, текстологических, публицистических), разрыв

между этим и историографическим руслом исследования вопросов конкретной тематики.

³ Идиолект (в толковании У. Эко) – термин, фиксирующий внесение «в сообщение по мере его усложнения авторефлексивности (направленности на самое себя)», т.е. усиление самобытного стиля изложения в процессе толкования изучаемых вопросов при опоре на объективные общепринятые в данной области знания понятия и нормы.

⁴ Отметим значимость для аргументации идеи «многомерности» музыковедческого высказывания предложенных Т.И. Науменко (в гл. 2 диссертации) экскурсов в историю формирования русского литературного стиля и музыкальной науки – от истоков к концу XX столетия, представляющих (помимо роли контекста главной проблемы) самостоятельную ценность историографических очерков.

⁵ Этот подход адаптирован к ряду музыкально-теоретических дисциплин Л. Мазелем, И. Рыжковыми.

⁶ Список методологических подходов, применяемых в современном музыкознании и констатируемых диссертантами во вводных разделах, внушителен. Специальные (стилевой и жанровый) методы анализа обогащены когнитивным подходом, дополнены междисциплинарными (системно-структурный, сравнительно-исторический и культурно-исторический, биографи-

ческий, герменевтический, компаративный, текстологический, лексикографический) способами познания. Однако убедительные результаты новых подходов в исследовании достаточно редки. В постановочных разделах многих диссертаций их использование скорее декларируется.

⁷ Термин подразумевает возможность разных сценариев развития в будущем, что свойственно «кризисным этапам смены культурных и научных парадигм» (Букина Т., 2011, с. 301).

⁸ В тезисах доклада доктора искусствоведения, профессора РАМ им. Гнесиных Т.И. Науменко на Десятом Европейском конгрессе (2021) отмечена приоритетная для современной отечественной музыкальной науки «установка на изучение западных аналитических концепций, отличающая далеко не только исследования зарубежной музыки. Эту тенденцию (по мнению докладчика) следует признать, безусловно, перспективной для обновления методологического и аналитического инструментария отечественной науки» (Науменко Т., 2021, с. 688). Однако (замечает докладчик) при расширении тематики исследований после 1990-х гг. заметен уход от методологических алгоритмов и аналитических стратегий советского музыкознания, в том числе 1970–1980-х гг., которые принадлежат к ценным достижениям российского музыкознания.

ЛИТЕРАТУРА

Букина Т.В. Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации советской и постсоветской эпох: Дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2011. 402 с.

Головинский Г. Что такое социология музыки и чем бы ей следовало заняться // Музыкальная жизнь. 1988. № 22. С. 6–8.

Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997. С. 13–22.

Науменко Т.И. Музыковедение: Стиль научного произведения: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 305 с.

Науменко Т.И. Научная текстуализация как процесс (на материале диссертаций 1990–2000-х годов) // Музыковедение. 2013. № 6. С. 40–45.

Науменко Т. Аналитические приоритеты отечественного музыкознания: до и после 1990 (исторический обзор) // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тез. докл. М., 2021. С. 686–688.

REFERENCES

Bukina, T.V. (2011), *Ideya muzykal'noi kul'tury i sposoby ee kontseptualizatsii sovetskoi i postsovetskoi epoch* [The idea of musical culture and ways of its conceptualization of the Soviet and post-Soviet eras], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 402 p. (in Russ.)

Golovinskii, G. (1988), "What is the sociology of music and what should it do", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 22, pp. 6–8. (in Russ.)

Kirnarskaya, D. (1997), *Muzykal'noe vospriyatie* [Musical perception], Kimos-Ard, Moscow, pp. 13–22. (in Russ.)

Naumenko, T.I. (2005), *Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya* [Musicology: the style of a scientific work], D. Sc. Thesis, Moscow, 305 p. (in Russ.)

Naumenko, T.I. (2013), "Scientific textualization as a process (based on dissertations of the 1990s–2000s)", *Muzykovedenie* [Musicology], no. 6, pp. 40–45. (in Russ.)

Цуккерман В.А. Целостный анализ музыкального произведения и его методика // Интонация и музыкальный образ. М.: Музыка, 1965. С. 264–320.

Цуккерман В.А. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1970. С. 409–426.

Naumenko, T. (2021), “Analytical priorities of Russian musicology: before and after 1990 (historical review)”, *Desyatyi Evropeiskii kongress po muzykal'nomu analizu* [Tenth European congress on music analysis], Moscow, pp. 686–688. (in Russ.)

Tsukkerman, V.A. (1965), “Holistic analysis of a piece of music and its methodology”, *Intonatsiya i muzykal'nyi obraz* [Intonation and musical image], Muzyka, Moscow, pp. 264–320. (in Russ.)

Tsukkerman, V.A. (1970), “About some special types of holistic analysis”, *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Musical-theoretical essays and sketches], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 409–426. (in Russ.)

Сведения об авторе

Еременко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: erema49@mail.ru

Authors information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: erema49@mail.ru

Поступила в редакцию 20.12.2021
После доработки 27.01.2022
Принята к публикации 30.01.2022

Received 20.12.2021
Revised 27.01.2022
Accepted for publication 30.01.2022

КВАРТЕТНАЯ ПОЛИФОНИЯ КАК ПРОСТРАНСТВО ВНУТРИМУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Г.А. Демешко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Струнный квартет как современный вид инструментализма ставит перед исследователем ряд вопросов. Наиболее консервативный из жанров сонатно-циклического генеза, он органично встраивается в динамичную панораму композиторского творчества XX в., в стилевую систему таких его антиподов, как А. Шёнберг и Д. Шостакович, Б. Барток и Б. Тищенко, А. Шнитке и М. Вайнберг... В статье рассматривается одно из глубинных свойств квартетного музицирования – способность воспроизводить атмосферу внутримызыкального общения. Исполнение «для себя», унаследованное от раннего квартета, сохраняется в генетической памяти жанра и с его выходом на большую концертную эстраду и слушательскую аудиторию. Подобное свойство квартета – назовем его принципом «двойной коммуникации» – отличает его от концерта и симфонии. Однако в парадигме новой культуры, отмеченной дефицитом межличностного общения, признаки внутримызыкальной коммуникации нередко затушевываются. Задача статьи – вычлениить и описать это генетическое свойство квартета на примере полифонии в опусах композиторов XX в., наиболее чутких к природе данного жанра. При рассмотрении полифонии как модели музицирующего «коллектива индивидуальностей» анализируется ряд приемов, способствующих достижению этой цели, среди них тонко разработанная техника манипулирования голосами, частые фактурные «модуляции», экономия выразительных средств, тенденция к «малоголосной» компоновке музыкальной ткани вплоть до сольных монологов и т.д. В заключении делается вывод о том, что атмосфера «общения» немногих «избранных участников» ансамбля воспроизводится в музыкальном тексте квартета, в том числе посредством определенных приемов полифонического письма; в структуре «двойной коммуникации» внутримызыкальный срез отражает генетическое свойство квартета, а срез, адресованный к широкой аудитории, мобильное, изменяющееся свойство; стабильный срез определяет общую концепцию жанра как творческого сотрудничества ансамблистов; только в квартете возможно функциональное взаимозамещение в паре: «один (солист концентрированно выражает позицию коллектива) – все вместе (ансамблевый монолог)».

Ключевые слова: квартетная полифония, внутримызыкальное общение, принцип «двойной коммуникации», ансамблевое музицирование, квартетный инструментализм, фактурная модуляция, компоновка голосов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко, Г.А. Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27.

QUARTET POLYPHONY AS AN ENVIRONMENT FOR INTRAMUSICAL COMMUNICATION

G.A. Demeshko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. String quartet represents a modern type of instrumentalism and poses a series of questions to researchers. Being the most conservative genre of sonata cyclic genesis, it

seamlessly blends into dynamical panorama of composers' works in the 20th century and into the stylistic system of its opposing representatives, such as A. Schoenberg and D. Shostakovich, B. Bartók and B. Tishchenko, A. Schnittke and M. Weinberg... The article analyses one of the fundamental features of quartet music-making, namely its ability to reproduce the environment of intramusical communication. The genre has ancestral memory of off-stage performance inherited from early quartets and remains true to it even on concert stage before the audience. This feature – let's call it the principle of dual communication – is what separates it from a concert or symphony. However, the indications of intramusical communication often fade in the new culture paradigm, which is characterized by the lack of interpersonal communication. The article is aimed at distinguishing and describing this fundamental quarter feature by the example of polyphony in opuses of composers of the 20th century who were more sensitive to the nature of this genre. The article studies polyphony as a model for a “group of individuals” playing music and analyses a number of methods, which can be employed to reach the goal. The methods include a fine-tuned technique of voice manipulation, frequent rich “modulations”, efforts to save on the medium of expression, a tendency to use less voices in musical texture up to reducing it to solo monologues, etc. The following conclusion is made communication of the few members of an ensemble is represented in the musical text of the quartet, among other things, by using certain techniques of polyphonic writing; the intramusical perspective of the dual communication structure reflects the fundamental feature of the quartet, while the perspective addressing wide audience represents its mobile and fluctuating features; the stable perspective defines the general concept of the genre as a *creative collaboration* of the ensemble members; quartet is the only form allowing functional interchange in this pair: solo (a performer expresses the position of the entire ensemble) – all together (ensemble monologue).

Keywords: quartet polyphony, intramusical communication, principle of dual communication, ensemble music-making, quartet instrumentalism, rich modulation, voices composition

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Demeshko, G.A. (2022), “Quartet polyphony as an environment for intramusical communication”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27.

Исторический переход от средневеково-ренессансной культуры *cantare* к эпохе *sonare* завершился формированием нового инструментального стиля. Его классическими образцами становятся концерт, симфония, камерно-инструментальный ансамбль.

Струнный квартет – пожалуй, самый тонкий и сложный из всех видов ансамблевого инструментализма, к тому же, наиболее консервативный из так называемого родового поля сонатно-циклических жанров. Вместе с тем он демонстрирует свою удивительную жизнеспособность в условиях крайне пестрой панорамы современного творчества. В XX в. к нему обращаются многие композиторы, различные по стилистической и технической ориентации, среди

них А. Шёнберг и Д. Шостакович, Б. Барток и Б. Тищенко, Н. Мясковский и А. Шнитке, П. Хиндемит и М. Вайнберг. Не менее любопытны и образцы встроенности квартета и квартетного письма в иные жанрово-стилевые и инструментальные контексты¹. В чем же специфика квартетного инструментализма, позволяющая ему демонстрировать собственную жанровую сохранность в динамической парадигме новой культуры?

Думается, что наряду со стабильностью исполнительского состава, это способность квартета к выражению глубинных основ *камерности*. Не случайно Б. Асафьев различает два типа культуры, повлиявших на формирование инструментального стиля симфонии и камерных

жанров. В первом случае это «театр и ораторская трибуна», во втором – «обнаружение эмоций через искреннее высказывание, разряд эмоционального тока...» (Асафьев Б., 1963, с. 146).

Однако квартет еще и *особый вид ансамблевого музицирования*, исключая простое «совместительство». Его участники не только играют вместе (*ensemble*, фр. – вместе), но соединяют в себе и музыкантов, и чутких к другому исполнителю слушателей². Сердцевину камерного ансамбля, подчеркивает И. Польская, составляет «...синтез свойств ансамблевости (ансамблевой совместности <...>), с одной стороны, – и камерности (корпоративной целостности <...> – “человеческое измерение”, углубленной психологичности или сердечной задушевности общения) – с другой» (2001, с. 42).

В отличие от оркестрового состава в основе такого ансамбля лежит иная «психологическая структура», представляющая собой «...сочетание индивидуальностей – сочетание, которое <...> в процессе исполнения образует нечто качественно новое – *совместный творческий акт* (курсив мой. – Г.Д.), именуемый ансамблевой игрой» (Давидян Р., 1984, с. 114). Квартетное музицирование, таким образом, подразумевает *особый способ внутримызыкальной коммуникации*, требующий полной отдачи сил и представляющий собой коллективный творческий акт³.

Историческая судьба квартетного жанра включает в себя несколько рубежных этапов:

1) ранний («прикладной»), связанный с музицированием «для себя»;

2) классический, когда квартет выходит на концертную сцену и заявляет о себе как видовой разновидность сонатно-циклических жанров;

3) современный, связанный с освоением нового арсенала средств и взаимодействием с иными типами инструментализма.

Вместе с тем «генетическая память» о раннем квартетном музицировании, замкнутом на четырех исполнителях-партнерах, в каком-то смысле сохраняется и в новейших образцах данного жанра. Сохраняется и сама эмоционально-психологическая атмосфера, сложившаяся на раннем этапе функционирования квартета и обусловленная пространственной и психологической спецификой камерного помещения. Обретая новую слушательскую аудиторию и вступая в контакт с другими инструментальными моделями, квартет расширяет свое коммуникативное поле, адресуясь и вовне (к слушательской аудитории), и внутрь своего исполнительского состава (назовем это *феноменом «двойной коммуникации»*).

В настоящей статье мы обращаемся к **полифонии** как одному из важнейших приемов воспроизведения духа внутримызыкального общения в квартетах наиболее чутких к этому жанру композиторов XX в. Такое общение участников столь «индивидуализированного коллектива» изначально предопределяет абсолютный приоритет темы «беседы», логики движения ее смысла как основы организации музыкальной ткани. Полифония, таким образом, не просто «самодовлеющий склад в квартетной музыке», но и некая ее качественная координата, суть которой – создание специфиче-

ской атмосферы и динамики беседы, с включением и выключением беседующих голосов, их согласной или напряженной полемикой. «Если ритм, – отмечает Б. Асафьев, – дает теме рисунок, облик, характер, то переходя от инструмента к инструменту, тема раскрывает “душевный тонус”, свои качества» (1963, с. 146). Через «технику полифонического соединения разных настроений» в ансамблевом музицировании «...можно передать если и не само эмоциональное сообщение (которое непереводаемо), то сходное с ним эмоциональное движение чувств» (Давидян Р., 1984, с. 117). И подобное «ансамблевое ощущение», пожалуй, даже куда важнее, чем персональный исполнительский уровень квартетистов⁴.

Создание особой фактурной динамики, моделирующей ситуацию общения, «живого» диалога-беседы, происходит в пространстве, замкнутом количеством и тембровой близостью ансамблевых голосов. Однако несмотря на ограничение звукового «поля» и его разделение (максимум на четыре регистровых пласта), в квартете создается большая свобода движения для каждого голоса, обеспечивающая ясное восприятие слухом любого из них в общем звучании⁵.

Образно-психологической атмосфере квартета – помимо тонко разработанной техники манипулирования полифоническими голосами – свойственны частые и гибкие смены («модуляции») различных типов фактур внутри небольших партитурных блоков, что также позволяет воссоздать атмосферу «живого» общения. Но иногда фактурно-модуляционная динамика трактуется

более широко. Так, в одночастном Третьем квартете Ю. Фалика принцип последовательного перехода от одного пласта фактуры к другому возводится в степень композиционного средства, определяя логику построения формы квартета в целом. Возникающая при этом «модуляция» фактуры воспринимается как смена различно эмоционально окрашенных типов общения.

Крайне актуальными для квартета становятся детализация и экономия музыкально-выразительных средств, в том числе лаконичность вступающих в диалог звукоинтонационных образований, чистота голосоведения, особая прозрачность звуковой ткани. В этой связи обращение к полифонии как к экономящему средству весьма показательно. Существующий «порог слышимости» каждого голоса в этих условиях приводит к повышенной концентрации внимания, усилению момента интроспективности и весомости каждой детали в процессе слушательского восприятия.

Замкнутость на уровне тембровой шкалы звучания в квартете стимулирует поиск дополнительных средств разграничения темброво-колористических свойств инструментов ансамбля, среди них – создание яркого интонационно-ритмического контраста голосов, комплементарная логика их объединения и т.д. Тонкая дифференциация полифонической ткани позволяет выслушать в гомогенном звуковом поле отдельных исполнителей, уловить «характеристичность» каждого из голосов. Тенденцию к обострению индивидуально-выразительных свойств контрапунктирующих голосов, к усилению их «содержательности» можно

обнаружить в квартетах Д. Шостаковича, Б. Чайковского, М. Вайнберга, Ю. Фалика⁶... Характерно, что в условиях разделения полифонической фактуры на «рельефную» и «фоновую» линии, последняя из них нередко несет в себе «индивидуализирующие» черты, тем самым приближаясь по характеру выразительности к «рельефу».

Все более активную роль в создании контраста между голосами в современных квартетных опусах играют разнообразные приемы артикуляции. К примеру, выделенность голосов через специфическую артикуляцию тембрового контраста мы встречали в Первом квартете Л. Пригожина. Здесь на первый план выдвигается вертикальный контраст различных по фоническому эффекту приемов звукоизвлечения⁷. В результате звуковая ткань образуется как своеобразное контрапунктирование «тембровых пятен», которые, благодаря противоположности звукоизвлечения, не сливаются в единый фонический комплекс.

Специфика квартетной полифонии как *коллектива индивидуально-стей* напрямую связана и с *числом 4 (quarte)*. Это то самое оптимальное количество исполнителей, в рамках которого хорошо прослушивается и весь ансамбль, и каждый из его участников⁸. Симптоматично и то, что Ю. Холопов считал «число голосов, складывающихся в структуру, достаточно развитую, но еще не делящуюся на две самостоятельные, находится в пределах от трех до пяти» (1982, с. 82). Видимо, поэтому и состав голосов у классиков полифонии также варьируется в этих пределах, гарантирующих комфортность многоголосия в функциональ-

ном и выразительном отношении, а также его оптимальность с точки зрения психологии восприятия. В квартете эти свойства полифонии проявляются наиболее выпукло, причем «...вероятно, уже сама четырехстрочность квартетного письма, предрасполагает к классическому типу мышления» (Холопова В., 1982, с. 174).

Тонко дифференцированная стилистика квартетного полифонического письма отмечена тенденцией к малоголосию (двух-, трехголосию). Один из аспектов ее проявления – способ компоновки полифонических голосов в фактуре. Прежде всего, это двухслойность – расслоение фактуры на два самостоятельных плана, образуемых либо отдельным голосом и противопоставляемым ему пластом (Д. Шостакович. Десятый квартет, ц. 12; В. Баснер. Четвертый квартет, ц. 1; Г. Фрид. Пятый квартет, начало тт. 9 и др.), либо двумя минипластами, усиленными путем различных дублировок (Б. Чайковский. Третий квартет, ц. 80; Ю. Фалик, Второй квартет, ц. 1 и т.д.). Подобная пластовость мышления вызвана стремлением к тесситурно-динамической выделенности каждой линии и осуществляется, как правило, путем октавно-унисонных или гетерофонно-подголосочных дублировок. Примеры образования микропластов с помощью различных типов дублировок, используемых в целях заострения общей экспрессии звучания, можно также обнаружить в Восьмом квартете Д. Шостаковича (ц. 23 и 32), в Третьем квартете Б. Тищенко (ц. 40), в Третьем – В. Салманова (ч. III, ц. 7) и др.

Иной вариант – звучание «чистого» дуэта двух исполнителей при

выключении остальных участников квартетного ансамбля. Интересен пример такого «паритетного общения» альты и виолончели в Шестом квартете В. Салманова (ц. 63), Одиннадцатом квартете Е. Голубева (ч. II, 7 тактов до ц. 1). В последнем случае, несмотря на последующее подключение остальных голосов, количество тематических участников данного «диалога» не меняется. Любопытен и другой пример – проникновенный диалог (*dolcissimo pietoso*) двух скрипок в Третьем квартете Ю. Фалика (ц. 19–20), возникающий после двух соло: виолончели и альты. В этом случае доведена до своего логического предела характерная для квартета тенденция к общению немногих, «избранных» участников ансамбля при сохранении смысловой ясности в высказывании каждого.

Другой способ компоновки квартетной партитуры – *трехслойный*. Он может быть представлен либо тремя паритетными участниками ансамбля (Ю. Фалик. Первый квартет, ц. 11; В. Баснер. Четвертый квартет, ч. I. ц. 17; В. Салманов. Шестой квартет, ц. 63 + 2 такта...), либо двумя интонационно индивидуальными голосами и третьим голосом (или «слоем»), лишенным такого рода самостоятельности (Д. Шостакович. Четвертый квартет, ч. I; Е. Голубев. Одиннадцатый квартет, ч. III, ц. 3; А. Шнитке. Первый струнный квартет, ц. 31; Ю. Фалик. Пятый квартет, ц. 10). В качестве доминанты полифонического контраста голосов в последнем из примеров выступает разность их звуковысотного рельефа и тесситурная непересеченность⁹:

Функции голосов-коммуникантов при такой компоновке нередко

близки к той дефиниции, которую однажды предложил Д. Покровский: голос «полагающий», голос «противополагающий» и голос «скрепляющий» или «перебежчик». И хотя речь у него шла о фольклорном многоголосии, такая характеристика ролевого состава голосов (с известной корректировкой!) вполне применима, на наш взгляд, и к классической полифонии, в том числе квартетной.

Крайним проявлением экономии средств в квартете становится максимальное сужение фактурного пространства до *одноголосия*¹⁰. В силу специфики самого ансамбля, квартетное соло, как правило, становится не просто экономящим средством изложения материала, но и высказыванием одного «из» участников широко понимаемого ансамбля «сотрудников».

Обращение к *одноголосию*, как вычленившемуся компоненту полифонической фактуры, обусловлено прежде всего художественными задачами, поставленными композиторами в своих квартетах. У Шостаковича и Фалика это связано с монологизацией развития, «персонификацией» солирующих инструментов. Так, в Одиннадцатом квартете Шостаковича *одноголосие*, открывающее I часть, – это мелодическая линия первой скрипки, гибкая, прихотливая по своему рисунку с элементами скрытого многоголосия. Она намечает опорные пункты звукового диапазона всех следующих проведений голосов и тем самым выступает своего рода исходным тезисом, который будет раскрываться в дальнейшем полифоническом развитии (пример 1).



Аналогичная трактовка одноголосия встречается в начале Двенадцатого и Тринадцатого квартетов Д. Шостаковича, в Четвертом квартете Б. Тищенко (ц. 2, 5, 8–9)¹¹ и Четвертом – В. Баснера (ч. III, ц. 9), в Третьем квартете Б. Чайковского (начало II ч.) и в Шестом квартете В. Салманова (ц. 78) и т.д.

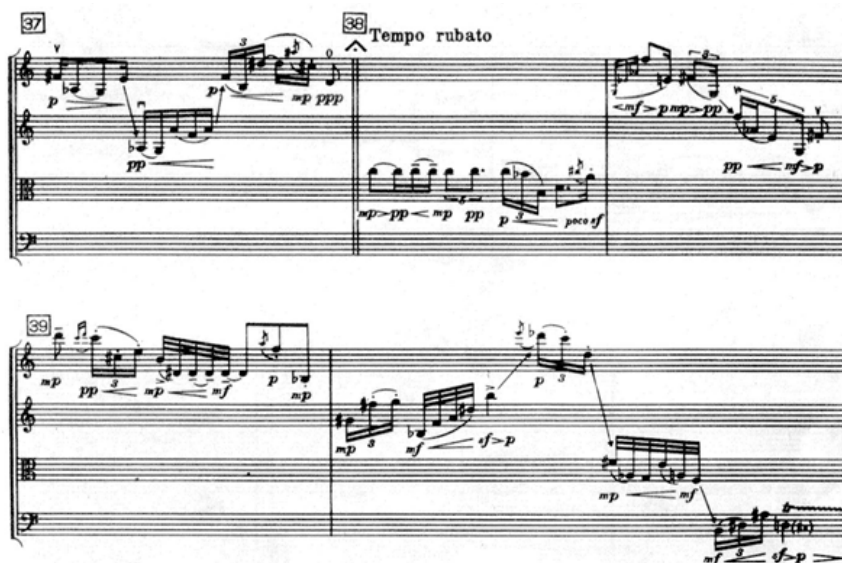
Интересен принцип использования одноголосия в Третьем квартете Ю. Фалика, в котором сольные эпизоды помещены между полногласными участками полифонической фактуры (ц. 16–18). Постепенность перехода одноголосия в многоголосие и при этом свобода монологического высказывания создают своеобразный, свойственный многоголосию эффект то сужающегося, то расширяющегося звукового пространства.

Специфика квартетного одноголосия наиболее полно выявляется в сравнении с сольным высказыванием инструментов в оркестре. В последнем случае звучание одного инструмента – не есть сжатое до

одного голоса фактурное пространство, так как в условиях политембровости оно не может воспроизвести многоголосную фактуру, хотя представлять родственную группу тембров может¹².

Квартетные соло также не являются аналогом каденций в логике концертного музицирования, где солист соревнуется, противопоставляет себя оркестру. В квартете же одноголосие играет важную роль не только в своеобразном «замещении» многоголосной фактуры, как бы спрессованной в один голос. Прежде всего, *это своеобразный «представитель-заместитель» всего ансамбля, один из его участников, наиболее экспрессивно выражающий коллективно выстраданную эмоцию.* Иными словами, перед нами сценарий не соревнования, а скорее, определенный этап совместного творческого акта, проговариваемый тем или иным его партнером в наиболее пассионарном и концентрированном виде.

Доказательство тому – и художественное решение III части Первого



квартета Шнитке, обозначенной автором как *Cadenza*. Напомним, что каденция — точка «высшего пилотажа» солиста в концертном жанре, где он демонстрирует свои виртуозные возможности и одновременно самоутверждается, противопоставляя себя оркестру. В Квартете же Шнитке перед нами совсем иное: пассажи каденции передаются подобно эстафетной палочке от одного инструмента к другому, охватывая весь ансамбль и диагонально разворачиваясь в огромном диапазоне. Функцию сольного высказывания, таким образом, берет на себя весь коллектив исполнителей, что исключает логику «оппонирования» двух конкурентов (пример 2).

Четырехслойное полифоническое пространство, при котором каждый голос контрастирует с каждым, как правило, звучит в ответственных и напряженных моментах формы (например, Тринадцатый квартет Шостаковича, ц. 29–30; Первый квартет Шнитке, ц. 52–54).

Формат настоящей статьи, к сожалению, не позволяет рассмотреть

различные варианты внутренней компоновки квартетного четырехголосия. Поэтому ограничимся малым, обозначив некие крайние полюса. Один из них воспроизводит модель полифонии как «коллектива индивидуальностей», в основе которого лежит по-разному претворяемый принцип *комплементарности*. Он объединяет полемику или «беседу» голосов, не лишая их собственной индивидуальности (начало Первого квартета В. Сильвестрова; Третий квартет Ю. Фалика, ц. 18 и др.).

Другой, противоположный полюс демонстрирует нечто иное: параллельно-горизонтальный контраст голосов или визуально видимая в партитуре *комплементарная* логика их организации уже не прослушивается как «полилог» самостоятельных коммуникантов, а воспринимается комплексно, как объемно (коллективно) выраженное то или иное эмоциональное состояние. Так, во II части Четвертого квартета Ю. Фалика (ц. 18) контрастное полноголосие возникает в предкульминационном



участке формы, создавая мощный поток динамического напряжения (пример 3).

Эффект суммарного звучания не только в акустическом, но и в выразительном смысле, позволяет говорить о том, что перед нами образец своего рода ансамблевого монолога, в чем-то противоположный квартетному солированию.

Наконец, интересен еще один ракурс выявления самостоятельности участников ансамбля в условиях тематической однородности голосов и, прежде всего, имитационной полифонии. Единый в интонационном отношении материал нередко раскрывается здесь через «личностные» модусы его «обсуждения», чему во многом способствует различная технико-штриховая артикуляция¹³. И напротив: малоиндивидуальные мелодические обороты, имитируемые отдельными голосами, постепенно вырастают в объемную многоголосную интонацию.

Сошлемся на начало I части (Sonata) Первого струнного квартета А. Шнитке, где удивительным образом объединены оба из описанных нами приемов. Поначалу – это каноническое проведение главной ин-

тонационной идеи по всем голосам, подчеркнутое их тончайшей штриховой и звукоэкспрессивной градацией (актикулация индивидуальности участников ансамбля). Однако постепенно вся эта конструкция «...наполняется объемностью, становится «шарообразной»...» и на слуху остаются не отдельные голоса, а «...весь (их. – Г.Д.) тонкодифференцированный комплекс» (Холопова В., 1990, с. 53–54), т.е. «весь коллектив».

Этот опус интересен тем, что композитор трактует ансамбль как некий единый инструмент с 16 струнами (своего рода «суперскрипку»). Отсюда и вся его пространственно-временная организация «...выявляет одну общую <...> идею квартета, – музыки как таковой, лирически замкнутой на себе, а не развертывающейся векторно, подобно рассказу, роману, сценической драме» (Холопова В., 1990, с. 53).

Итак, рассмотрев некоторые существенные черты проявления полифонической фактуры в квартетах композиторов XX в., можно сделать некоторые предварительные выводы.

Заключенный в квартетном жанре определенный, «замкнутый на

себе» тип коммуникации проявляется в музыкальном тексте и находит непосредственное отражение в конкретных свойствах полифонической фактуры. Характерной чертой этой фактуры становится то, что она располагает целым арсеналом приемов достижения такой коммуникативности: рельефной техникой манипулирования голосами; гибкостью «фактурных модуляций»; интонационной и метроритмической комплементарностью, направленных на воплощение самого процесса общения, беседы-диалога.

Но, пожалуй, главное заключается в другом: многие из затронутых нами приемов квартетного письма и в новых культурно-исторических условиях продолжают хранить память о раннем этапе функционирования этого жанра. Полифония как способ моделирования внутримузыкальной коммуникации оказывается в этой ситуации как нельзя более органичной. Посредством нее убедительно претворяется специфика квартета как «коллектива индивидуальностей», при которой каждый «персонаж» камерного ансамбля выявляется лишь в комплексе с другими голосами-персонажами, а идея творческого сродства со всем исполнительским коллективом косвенно присутствует в сольном высказывании любого из участников этого ансамбля.

Разумеется, выход квартета на большую концертную эстраду способствовал проникновению в него иных принципов инструментализма – симфонического и концертного, изначально сформировавшихся в нормативах «преподносимых» жанров, рассчитанных на большую аудиторию. Так, сонатно-цикличе-

ская драматургия, подкрепленная логикой тематически целенаправленного «векторного» развития, сообщает квартетам симфонические черты (шостаковическая ветвь камерного творчества). Известную «оркестральность» новым квартетным опусам придает сонорное утолщение фактуры до 8–12 голосов за счет превращения последних в микстурные пласты, все более частая темброво-сонорная трактовка тематизма в целом.

Подобная тенденция к укрупнению мазка, отказ от классической «акварельности» и чистоты голосоведения, способных к воплощению тончайшего движения человеческих чувств, возможно, связаны с «эмоциональным выгоранием», дефицитом межличностного эмоционального общения людей эпохи Internet и «цифровизации». Не секрет, что нынешний мир становится все менее «человекомерным», и квартету – едва ли не самому личностному из жанров – существовать в этих условиях далеко непросто. Но это – уже тема отдельного изучения.

Упоминание же о данном аспекте непрерывно эволюционирующего жанра нам необходимо для доказательства исходного тезиса: *квартет – это камерный ансамбль, совмещающий в себе принципы «двойной коммуникации»: внутримузыкальной (стабильное, генетическое свойство квартета) и направленной вовне, на широкую слушательскую аудиторию (мобильное, изменяющееся свойство)*. Именно первое, стабильное свойство квартета высвечивает ту, специфическую для этого жанра тесную зависимость между индивидуальным и коллективным, которая лежит: а) вне концепции конфлик-

та, соревнования или самоутверждения одного за счет другого и при которой б) становится возможным даже функциональное взаимозамещение в паре «один (солист концентрированно выражает позицию

коллектива) – все вместе (ансамблевый монолог)». С известной долей условности это свойство квартета, на наш взгляд, можно обозначить известным мушкетерским лозунгом: «Один за всех и все за одного!».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И. Стравинский. Три пьесы для струнного квартета; С. Слонимский. «Антифоны» (Первый струнный квартет); Р. Леденёв. Попевки для квартета; К. Штокхаузен. Струнно-вертолетный квартет из оперы-мистерии «Свет»; Г. Шуллер. «Америка» для квартета с оркестром и др.

² Более того, в психологии исполнителей-квартетистов как бы априори заложена способность общаться с партнерами, не только слышать или чувствовать, но и «предчувствовать» их художественные намерения (Давидян Р., 1984, с. 116).

³ Внемusыкальным аналогом такого вида музыкально-исполнительской деятельности, по-видимому, является более универсальная модель человеческих взаимоотношений, основанных на сотрудничестве (в симфонии-драме – на конфронтации, в концерте – на соревновании...).

⁴ Ведь нередко, по тонкому замечанию автора, даже когда их высокий уровень «...явственно ощущался, интонация в целом бывала благополучной, играли относительно вместе, хоть и “разношерстно” по тембру, звучание также соответствовало уровню мастерства... все же... ожидаемого чуда не произошло» (Давидян Р., 1984, с. 138).

⁵ В оркестре, в условиях большого, неограниченного количества голосов и регистровой плотности их расположения, такие возможности ограничены.

⁶ Например, I часть Пятого квартета В. Салманова отмечена особой свободой вступления и выключения полифонических голосов; диалогичность I части Третьего квартета Б. Тищенко подчеркнута поочередным выделением интонационно и ритмически заостренных отрезков в мелодической линии и т.д.

⁷ Так, в ц.10 соединены три приема: удар ладонью по низким струнам виолончели, игра за подставкой на альте и традиционное *арго* у скрипки.

⁸ В своей первооснове, напомним, это было исполнение для себя, в собственное удовольствие, «...исполнение любительское, но не в том смысле, который в наше время

противостоит представлению о профессионализме, а в понимании, характерном для первой половины XIX века. Тогда “аматерами” (*amateur*) считали себя <...> великолепные инструменталисты <...> Это были люди из публики, но из “интонирующей” публики, и их музицирование было рассчитано на слушание (слышание) такой же “интонирующей” публики» (Чмарёва А., 2010, с. 274).

⁹ V-no I – 3-я октава, V-no II – 2-я, V-le – малая октава и V-cello – большая. Партии скрипок представляют двух индивидуализированных участников ансамбля и его передний план («рельеф»), альт и виолончель, ритмически однородные и изложенные в виде общих форм движения – второй план (своеобразный «фон»). Основным показателем контраста в данном случае выступает не «разнотемность», а скорее различие их «линейной» графики.

¹⁰ Сразу оговоримся, что в данном случае речь идет не об *однокомпонентной* организации такого пространства, когда в унисонно-октавной или какой-либо иной дублировке задействовано несколько участников ансамбля (коих примеров в квартетных партитурах великое множество), а именно *сольное* звучание одного из инструментов ансамбля.

¹¹ В инструментальных ансамблях Б. Тищенко данное явление во многом обусловлено логикой его концепционного мышления, которое М. Арановский определил как идею роста, стадийного развития, где одnogолосие выполняет роль изначального импульса, из которого развивается вся музыкальная ткань.

¹² Это связано с тем, что поиски выразительности в оркестровой фактуре в большей степени направлены в сторону темброво-красочного разнообразия и нахождения различных способов оформления звукового материала в пространстве.

¹³ Большое значение в этой связи обретает трактовка имитации в диалогическом (бахтинском) ключе: как индивидуальное смысловое толкование одного и того же постулата (слова), проводимого по разным голосам.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 376 с.

Давидян Р. Квартетное искусство. М.: Музыка, 1984. 269 с.

Польская И.И. Камерный ансамбль. История, теория, эстетика: Моногр. Харьков, 2001. 396 с.

Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 158–205.

Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Моногр. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.

Чмарёва А.В. Камерная музыка – проблема камерности // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю.Г. Кона. Петрозаводск, 2010. С. 268–275.

REFERENCES

Asafiev, B.V. (1963), *Muzykalnaya forma kak protsess* [Music form as a process], Muzgiz, Leningrad, 376 p. (in Russ.)

Chmareva, A.V. (2010), “Chamber music – the chamber problem”, *Kompozitorskaya tekhnika kak znak* [Techniques of composing as a sign], Petrozavodsk, pp. 268–275. (in Russ.)

Davidyan, R. (1984), *Kvartetnoye iskusstvo* [The art of quartet], Muzyka, Moscow, 269 p. (in Russ.)

Kholopov, Yu. (1982), “The changing and unchanged in evolution of musical thinking”, *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke* [Traditions and innovations in modern music], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 52–104. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (1982), “Types of innovations in musical language of Russian Soviet composers of the middle generation”, *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke* [Traditions and innovations in modern music], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 158–205. (in Russ.)

Kholopova, V., Chigareva, E. (1990), *Al'fred Shnittke* [Alfred Schnittke], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.)

Polskaya, I.I. (2001), *Kamernyi ansambl'. Istoriya, teoriya, estetika* [Chamber ensemble. History, theory, and aesthetics], Kharkiv, 396 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author information

Galina A. Demeshko, D.Sc. (Art Critism), Professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 10.12.2021

После доработки 27.01.2022

Принята к публикации 01.02.2022

Received 10.12.2021

Revised 27.01.2022

Accepted for publication 01.02.2022

КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ТРАНСКРИПЦИИ

Жэнь Пэйюань¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191086, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается жанр транскрипции. Для выявления его особенностей он сравнивается с другими родственными явлениями – переложениями, аранжировками, парафразами, фантазиями, обработками. На основе сопоставления исследовательских данных сделаны выводы о типологических чертах транскрипций, которые сформировались еще в эпоху Барокко. В качестве основных отличий между упомянутыми жанрами можно отметить степень самостоятельности переделанного текста, трансформации инструментальные, стилистические, структурно-композиционные, добавление к авторскому тексту нового материала. Раскрыты особенности более поздних образцов транскрипций, сохранивших преемственность с барочными традициями. Транскрипция определяется как самостоятельный в художественном отношении жанр. Рассматривается суть термина (согласно различным словарным определениям). Формирование определений и концепций осуществляется с опорой на труды русскоязычных и англоязычных ученых, в частности, М. Паршина, Б.Б. Бородин, Дж.У. Ороша и др. Показана история жанра через эпоху Барокко вплоть до эпохи Романтизма, в рамках которой весомый вклад в развитие жанра внесли Ф. Лист и С. Рахманинов. Кроме того, в рассмотрении данной темы автор опирался на музыкальные произведения И.С. Баха, Ф. Бузони и других композиторов.

Ключевые слова: транскрипция, аранжировка, обработка, парафраз, фантазия, переложение, произведения для фортепиано

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Жэнь Пэйюань. Ключевые особенности жанра транскрипции // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 28–36. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-28-36.

KEY FEATURES OF TRANSCRIPTION GENRE

Ren Peiyuan¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191086, Russian Federation

Abstract. The article discusses the genre of transcription. To identify the features of the transcription genre, it is compared with other related phenomena – reworks, arrangements, paraphrases, fantasies, adaptations. Based on a comparison of found theoretical materials, conclusions were drawn about the typological features of transcription as a genre that were formed back in the Baroque era. The main differences between the mentioned genres include the degree of independence of the reworked original, instrumental, stylistic, structural and compositional transformations, and the addition of new material to the original music. The features of later samples of transcriptions that have retained continuity with baroque traditions are noted. Transcription is defined as an artistically independent genre. The formation of definitions and concepts is based on the works of Russian-speaking and English-speaking scholars, in particular, M. Parshin, B.B. Borodin, J.W. Oroc and others. The author relied on the musical works of I.S. Bach, F. Busoni, F. Liszt, S. Rachmaninov and others.

Keywords: transcription, arrangement, rework, paraphrase, fantasy, adaptation, works for piano

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ren Peiyuan (2022), “Key features of transcription genre”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 28–36. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-28-36.

В практике фортепианного исполнительства различные изменения (обработки, переложения) оригинального музыкального текста занимают значительное место среди прочего репертуара. Создание такого рода произведений, как правило, происходит по определенным причинам. Например, у солиста появляется стремление переложить уже знакомую, понравившуюся в ином исполнении музыку для своего инструмента. Такие произведения пополняют репертуарный фонд для различных музыкальных инструментов. Вместе с тем изменение музыкального материала служит дополнительным средством для популяризации и распространения различных музыкальных произведений, расширяя тем самым исполнительские рамки и возможности. В настоящее время в исполнительской практике существует большое количество подобных произведений.

Многие используют термины, связанные с изменением оригинального музыкального материала, хаотично и не точно. Так, некоторые исследователи вообще не делают каких-либо различий между терминами, объединяя, в том числе и транскрипцию под одним понятием – обработка (Паршин М., 2013, с. 20–21). В частности, такое определение находим в словаре О.М. Алехновича, где исследователь дает достаточно размытое определение значения термина обработка, называя его «изменением, приспособлением, переосмыслением произведения для решения творческих и исполнительских задач, которая осуществляется путем гармонизации, аранжировки, реже – транскрипции или парафраза» (1993, с. 169–170).

Другие, как исследователь Н.Р. Реженинова, наоборот считают, что все эти виды изменений первоначального текста – разновидности переложений. Таким образом, несмотря на большое количество исследований и статей, посвященных как каждому феномену в отдельности, так и их взаимному разграничению, путаница существует. При этом явных критериев отличия всех схожих феноменов мы в русскоязычных исследованиях не нашли. Можно предположить, что путаница в терминах связана с трудностями их перевода и использования в русском языке. Однако эта тема требует отдельного лингвистического изучения, что не является задачей данной статьи.

Цель данного исследования – теоретически выделить ключевые черты жанра транскрипции, которые отличают его от переложения, обработки, аранжировки, парафраза и фантазии. Эти феномены выбраны в связи с тем, что термины используются взаимозаменяемо с термином «транскрипция», либо являются подобным типом изменения музыкального текста, основанном на изменении цельного музыкального произведения или построении музыкального материала на основе темы.

В связи с этим, **задачей** исследования стало выявить, как исследователи описывают различные транскрипции и какие черты выделяют, основные отличия переложения, обработки, аранжировки, парафраза, фантазии, опираясь на общеизвестные теоретические определения. Мы не приводим нотный анализ определенных произведений, так как исследование теоретическое.

В качестве **методов** исследования были выбраны следующие: историко-культурный, сравнительный, аналитический.

В связи с неоднозначностью и дискуссионностью данной темы нами были изучены различные в основном русскоязычные работы, посвященные явлениям транскрипции и другим подобным феноменам. Среди них диссертации Б.Б. Бородин, М.В. Паршина, А.В. Пчелинцева, Дж.У. Орош, Н.П. Иванчей, русскоязычные словари и энциклопедии, статьи Я.Ю. Сорокиной, Янь Юань, Н.Р. Режениновой и других, что дало нам возможность прийти к выводу о том, что транскрипцию можно считать обособленным и самостоятельным жанром инструментальной музыки.

Начнем с определения жанра транскрипции и приведем разграничения с другими видами изменений музыкального текста. В переводе с латинского слово «transcription» означает переписывание. Однако не всегда перевод слова соответствует его значению. Жанр транскрипции, по мнению большинства исследователей, является одним из самых неоднозначных и сложных из всех видов видоизменений оригинальных произведений.

М. Паршин выделяет семь вариантов обозначения изменений музыкального текста «обработки (Bearbeitungen), фантазии (Fantasien), реминисценции (Reminiszenzen), иллюстрации (Illustrationen), фортепианные партитуры (Partitions de piano, Klavierpartituren), парафразы (Paraphrasen) и собственно транскрипции (Transkriptionen, Übertragungen)» (2013, с. 20). По его мнению, транс-

крипции делятся на следующие два вида:

- изменение сочинения в целях большего удобства исполнения и / или часто большей виртуозности;
- приспособление для другого инструмента (Паршин М., 2013, с. 20–21).

Б.Б. Бородин считает транскрипцию «трансформацией» музыкального материала. В транскрипции остается узнаваемой форма, но есть дополнительный композиторский материал. Он отмечает, что должна быть трансформация инструментальных, структурно-композиционных или стилистических параметров, и она должна быть существенной хотя бы в одной из сфер. При этом он называет опять же транскрипцию не жанром, а явлением, включающим в себя другие варианты изменений (парафраз, переложения, обработки и др.), т.е. самым широким явлением в сфере изменения оригинального музыкального текста (Бородин Б., 2006, с. 41).

Однако мы настаиваем на том, что транскрипция является отдельным самостоятельным жанром с глубоким художественным значением, и имеет не только техническое назначение, и доказательства тому можно найти, рассмотрев ее формирование в эпоху Барокко. Данное предположение возможно по двум причинам. Во-первых, название произведения «Транскрипция» выносится в заголовок сочинения, что можно рассматривать как жанровое название вроде сонаты, концерта или вариаций. Во-вторых, часто и исполнители, и музыковеды, анализируя подобные произведения, выделяют их характерные черты.

Становление и развитие инструментальной транскрипции как жан-

ра имеет длительную историю и восходит к XVI в., к тому моменту, когда особое распространение получили переложения песен и танцев для различных музыкальных инструментов (Сорокина Я., 2016, с. 43).

Эпоху Барокко можно считать «колыбелью» жанра транскрипции. Именно в это время началось формирование нового типа исполнительской виртуозности, который в своей основе имел синтез знаний и практических умений, необходимых музыканту для успешного осуществления концертирования и исполнительства. Кроме того, во времена Барокко стали появляться новые инструменты, и происходило активное усовершенствование старых, что требовало расширения репертуара для них. Необходимо отметить, что жанр транскрипции явился основополагающим в клавирной музыке. В XVI в. транскрипцией называлась существенная часть клавирного репертуара.

Жанр транскрипции стал известен в эпоху Барокко благодаря творчеству И.С. Баха. Он написал множество различных запоминающихся транскрипций концертов таких композиторов, как А. Вивальди, Г.Ф. Телеман, Б. Марчелло, Дж. Торелли, И. Эрнст для клавира.

Займствование чужой музыки и изменение ее по своему собственному вкусу и для других инструментов было абсолютно нормальной практикой, поэтому жанр транскрипции существовал и развивался. В сегодняшних реалиях это можно было бы назвать плагиатом, однако для того периода такой процесс был обычным явлением. При этом произведение могло быть изменено

почти до неузнаваемости. По свидетельству известного историка музыки А. Швейцера, «...фуга из сонаты C-dur И.А. Рейнкена для двух скрипок, виолы да гамба и генерал-баса содержит 47 тактов, а баховская транскрипция для клавира – 97. При этом многие из тактов изменены настолько, что их можно считать уже оригинальным баховским произведением» (2004, с. 663–664).

И позже композиторы создавали транскрипции, используя оригинальный материал и видоизменяя его достаточно сильно. Например, исследователь Янь Юань пишет о Транскрипции для гитары Ф. Бузони «Прелюдии, фуги и аллегро ми-бемоль мажор» И.С. Баха BWV 998 1914 г.: «Разворачиваясь в том же темпе, фуга демонстрирует своеобразие ритмического развития при помощи техники диминуирования. Дробление пульсации каждой доли более мелкими длительностями показывает своеобразный юмор композитора в ритмическом варьировании темы фуги» (2020, с. 208). Таким образом автор показывает, что мы можем определить какой оригинальный материал взят за основу и каким образом он был видоизменен.

Следовательно, в эпоху Барокко транскрипции не только приобретают свои основные типологические черты, но и выходят на высокий художественный уровень в отношении работы над музыкальным текстом – композитор вносит свою художественную идею. Транскрибируя то или иное сочинение, композитор становился не только соавтором, но подчас и автором переосмысленного и переработанного музыкального материала, создавая при этом абсолютно новое произведение.

Для того чтобы доказать существование транскрипции как автономного художественного жанра и отличить его от других видов изменений оригинального музыкального текста, считаем целесообразным привести общеизвестные определения всех самых распространенных разновидностей изменений авторского музыкального текста и их ключевые отличия от жанра транскрипции.

Начнем с явления «переложение». Термины «переложение» и «аранжировка» зачастую используются взаимозаменяемо, например, Музыкальная энциклопедия и Большая российская энциклопедия перенаправляют читателей от статьи «переложение» к материалу об аранжировке. В Большой советской энциклопедии о переложении указано «то же, что и Аранжировка»¹. Таким образом, мы также будем определять переложение и аранжировку в целом одинаковым образом. Среди характеристик аранжировки или переложения выделяют изложение материала для другого инструментального состава, приспособление материала к техническим возможностям других инструментов или голоса без художественной обработки; обработку музыкального материала в целях упрощения исполнения.

В эстрадной и джазовой музыке под аранжировкой имеют в виду помимо изменения инструментального состава, изменение фактуры или гармонии (Ямпольский И., 1973, с. 193). Это, пожалуй, единственное отличительное значение в понятиях переложения и аранжировки, так как по отношению к джазовым и эстрадным произведениям мы

в своем практическом опыте не встречали использования термина «переложение», если только оно не относилось исключительно к изменению инструментального состава.

Таким образом, целью создания переложения и, в большинстве случаев, аранжировки становится подготовка произведения для исполнения на других музыкальных инструментах. Н.Р. Реженинова отмечает, что переложение является «одним из самых универсальных терминов» (2012, с. 134), однако мы в данной статье опираемся на приведенные общепринятые значения, определяя переложения как изменение текста лишь с точки зрения инструментального состава или упрощения.

Аранжировка же будет отличаться лишь тем, что в эстрадной и джазовой музыке помимо этого, возможно также изменение фактуры и гармонии. А.В. Пчелинцев в докторской диссертации 2021 г. выявляет в аранжировке и яркие творческие черты, свойственные транскрипции, парафразу, фантазии, и считает, что аранжировка в зависимости от задачи автора принимает форму определенного вида изменения оригинального текста: «В зависимости от художественной задачи, аранжировка способна принимать на себя функции более “простых”, “технических” категорий – переложения и обработки, и более сложных, креативных – транскрипции, фантазии, парафраза» (2021, с. 36). Мы все-таки остановимся на более общепринятом понимании, предложенном выше. Однако отметим, что отличием аранжировки от переложения можно считать более свободный творческий ее компонент

и ее принадлежность в первую очередь к сфере популярной и джазовой музыки.

Еще одним важным способом переделывания музыкального материала является обработка. Обработку в общем смысле характеризуют как «всякое видоизменение нотного текста»², преследующее различные цели, как подготовка произведения для более легкого уровня исполнения произведения, для педагогических целей, для другого состава. В XIX–XX вв. были весьма популярны и распространены обработки материала народных песен. В этом смысле термин «обработка» используют в узком смысле.

Реже в отношении изменения музыкального материала используется термин «парафраза», которым в XIX в. называли инструментальные виртуозные фантазии для фортепиано, а также использовали для обозначения «обработок хоральных мелодий в полифонических сочинениях 13–16 вв.»³. Дж. У. Орош определяет парафраз как «видоизмененную цитату» (Orosz J., 2013, p. 3) и считает, что парафраз продолжил существовать и в XX в. Среди композиторов, создававших выдающиеся сочинения в жанре парафраза, можно отметить Ф. Листа (он писал парафразы на темы произведений Р. Вагнера, Дж. Верди, П. Чайковского и др.). Анализируя парафразы Листа, мы можем заметить, что для сочинения своих оперных парафраз он мог выбрать не основную самую известную тему оперы, а ту, которую считал необходимой для собственного замысла, либо использовать несколько тем из одной оперы.

Возможность выбрать «цитату» и отличает парафраз от других ви-

дов изменений, так как для переложения, аранжировок, транскрипций, обработок используется в большинстве случаев весь оригинальный материал полностью, либо основная тема полностью, хотя и процент изменений может быть разным. Кроме того, чертой парафраза является размытость формы и расплывчатость границ разделов. С музыкальной точки зрения парафраза достаточно легковесна, виртуозна, может содержать массу украшений, сокращений, дополнений.

Еще один жанр, подразумевающий переработку материала, – фантазия, что дословно означает в переводе с греческого «воображение». В широком смысле фантазия – произведение, которое «представляет собой необычную комбинацию обычных для данной эпохи “слагаемых”» (Кюрегян Т., 1981, с. 767). Фантазия особенно расцветала в периоды существования строгих форм сочинений, так как для нарушения правил необходимо, чтобы они существовали. Первые известные миру музыки фантазии появились в XVI в. Таким образом, оперируя терминами Б. Бородина, мы можем сказать, что фантазии в первую очередь свойственно нарушение структурно-композиционных особенностей форм, сложившихся в определенный период. Соответственно и фантазия на тему строится достаточно свободным образом, подобно попури, заимствуя лишь основную узнаваемую тему из оригинала, либо несколько тем. Фантазии на тему были широко распространены в XIX–XX вв.

Фантазии будут отличаться от транскрипций в первую очередь тем, что может не быть конкретных, ясных изменений в форме или

материале, а просто написан новый материал на основе оригинала, т.е. фантазия более свободна. Все фантазии несут в себе ощущение максимальной свободы в формах, в построениях разделов, в обращении с тематическим материалом, композиционными особенностями. Фантазии, которые чаще всего сочинялись на основе тем оперной, балетной, песенной музыки, особенно отличаются виртуозностью.

Таким образом, мы выявили, что термины переложение, аранжировка, обработка, транскрипция могут использоваться взаимозаменяемо и претендовать на роль всеобъемлющего термина для обозначения всех вариантов изменений оригинального текста. Однако даже беглый взгляд на общие определения и варианты использования терминов показывает, что переложение и аранжировка часто по сути одно и то же, кроме того, что термин аранжировка чаще встречается в эстрадной и джазовой музыке.

Термин обработка может быть всеобъемлющим, так как подразумевает «всякого» рода изменение материала. А транскрипция может быть названа жанром с характерными чертами. Жанр транскрипции отличается от других видов изме-

нений следующим: транскрипция должна содержать собственную художественную идею, оригинальный материал должен быть узнаваем, но может быть значительно переработан с точки зрения стилистики, структуры, художественной идеи или инструментального состава произведения. Возможно добавление нового материала, но невозможно значительное сокращение авторского материала (подобных примеров транскрипции мы не нашли).

Другие явления будут отличаться следующими особенностями: переложение или аранжировка подразумевают в первую очередь только другой инструментальный состав, в аранжировке возможно изменение гармонии и добавление виртуозных приемов, что не разрушает саму структуру произведения, обработка подразумевает любое свободное изменение авторского материала или применяется по отношению к изменениям народной музыки, в парафразах возможно частичное использование авторского материала (цитирование), фантазия в первую очередь подразумевает употребление темы оригинального произведения и строение нового произведения на ее основе в свободной форме.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переложение // Большая советская энциклопедия. М.: Сов. энцикл. 1969–1978. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/119573/> Переложение (дата обращения: 20.01.2022).

² Обработка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 3:

Корто – Октоль. М.: Сов. энцикл., 1976. С. 1070–1071.

³ Парафраза // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4: Окунев – Симович. М.: Сов. энцикл., 1978. С. 178.

ЛИТЕРАТУРА

Алехнович О.М. Обработка // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск: Наука и техника, 1993. С. 169–170.

REFERENCES

Alekhnovich, O.M. (1993), "Adaptation", *Vostochnoslavianskii fol'klor: Slovar' nauchnoi i narodnoi terminologii* [East Slavic folklore: Dictionary of scientific and folk terminology], Minsk, pp. 169–170. (in Russ.)

Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 44 с.

Кюрегян Т.С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 5: Симон – Хейлер. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 767–771.

Паршин М.В. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: Дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 339 с.

Пчелинцев А.В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: Автореф. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2021. 40 с.

Реженинова Н.Р. Понятие «Фортепианное переложение» как терминологическая проблема // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3. С. 133–135.

Сорокина Я.Ю. Роль жанра фортепианной романтической транскрипции в педагогическом репертуаре современного музыкального вуза // Музыкальное образование и наука. 2016. № 1. С. 42–46.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 801 с.

Ямпольский И.М. Аранжировка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 1: А – Гонг. М.: Сов. энцикл., 1973. С. 193.

Янь Юань. Обработка, аранжировка, транскрипция, сочинение и их смысловые функции в произведениях Ф. Бузони // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2020. № 1. С. 204–209.

Orosz J.W. Translating Music Intelligibly: Musical Paraphrase in the Long 20th Century: PhD diss. University of Minnesota, 2013. V, 225 p.

Borodin, B.B. (2006), *Fenomen fortepiannoi transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya* [Phenomenon of piano transcription: the experience of complex research], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Kyuregyan, T.S. (1981), “Fantasy”, *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music encyclopedia], in Yu.V. Keldysh (ed.), vol. 5, *Sovetskaya entsiklopediya*, Moscow, pp. 767–771. (in Russ.)

Orosz, J.W. (2013), *Translating Music Intelligibly: Musical Paraphrase in the Long 20th Century*, PhD diss., University of Minnesota, 225 p. (in Eng.)

Parshin, M.V. (2013), *Razvitie iskusstva kontsertnoi balalaechnoi transkripsii* [Development of the art of concert balalaika transcription], Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 339 p. (in Russ.)

Pchelintsev, A.V. (2021), *Fenomen aranzhirovki: istoriya, teoriya, praktika* [Phenomenon of arrangement: history, theory, practice], Abstract of D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 40 p. (in Russ.)

Rezheninova, N.R. (2012), “Term «Piano Adaptation» as a terminology problem”, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society, Environment, Development (Terra Humana)], no. 3, pp. 133–135. (in Russ.)

Schweitzer, A. (2004), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Classic-XXI, Moscow, 801 p. (in Russ.)

Sorokina, Ya.Yu. (2016), “The Role of the Romantic piano transcription genre in the pedagogical repertoire of a contemporary music university”, *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music education and science], no. 1, pp. 42–46. (in Russ.)

Yampolskii, I.M. (1973), “Arrangement”, *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical encyclopedia], in Yu.V. Keldysh (ed.), vol. 1, *Sovetskaya entsiklopediya*, Moscow, p. 193. (in Russ.)

Yan Yuan' (2020), “Rework, arrangement, transcription, composition and their semantic functions in the works of F. Busoni”, *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and art criticism], no. 1, pp. 204–209. (in Russ.)

Сведения об авторе

Жэнь Пэйюань, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: 631441693@qq.com.

Author information

Ren Peiyuan, graduate student of the A.I. Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: 631441693@qq.com.

Поступила в редакцию 01.07.2021

После доработки 10.02.2022

Принята к публикации 11.02.2022

Received 01.07.2021

Revised 10.02.2022

Accepted for publication 11.02.2022

© Мальцева, А.А., 2022

УДК 781.61

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-37-48

ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФИГУР, «КОТОРЫЕ НАДЛЕЖИТ ЗНАТЬ КОМПОЗИТОРУ», МАЙНРАДА ШПИССА: КОНФЕССИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

А.А. Мальцева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В труде *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Аугсбург, 1745) монаха бенедиктинского монастыря местности Ирзее в баварской Швабии, органиста и композитора Майнрада Шписса представлен наиболее поздний перечень музыкально-риторических фигур эпохи Барокко. С учетом того, что в своем автодидактическом руководстве по написанию церковной музыки М. Шписс отстаивает применение церковных ладов и в целом по ряду тем высказывает консервативные суждения, в данной статье исследуется вопрос об одной из возможных причин появления в трактате М. Шписса списка музыкальных фигур, аналогичных риторическим. Предпринимается сравнение перечней фигур, образующих в определенном смысле «цепь заимствований», таких католических авторов, предшественников М. Шписса, как иезуит Атаназий Кирхер (*Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, 1650, Т. 2), Томаш Бальтазар Яновка (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701) и цистерцианец Маурициус Форт (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719). Наблюдение о заимствовании М. Шписсом компонентов их перечней позволяет сделать предположение о том, что он мог сознательно стремиться к продолжению тенденции преемственности списков музыкально-риторических фигур, которая прослеживается в рассмотренных католических музыкально-теоретических трудах. Эта причина могла быть далеко не единственной, что определяет перспективы дальнейшего исследования вопроса.

Ключевые слова: Майнрад Шписс, Барокко, учение о композиции, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, перечень музыкальных фигур, *Figurenlehren*, католицизм

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мальцева, А.А. Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору», Майнрада Шписса: конфессиональный аспект // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 37–48. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-37-48.

GENESIS OF MUSICAL FIGURES «DIE EIN COMPONIST WISSEN SOLL» OF MEINRAD SPIESS: CONFESSIONAL ASPECT

A.A. Maltseva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Augsburg, 1745) of the Benedictine monastery's monk of the Irsee area in Bavarian Swabia, organist and composer Meinrad Spiess contains the latest catalog of musical-rhetorical figures of the Baroque era. It is taken into account that M. Spiess, in his autodidactic manual on the creation of church music, defends the use of church modes and, in general, he expresses conservative judgments on various problems. This article examines one of the possible reasons why a catalog of musical figures similar to rhetorical ones appeared in M. Spiess's treatise. We compare catalogs of figures that form, in a certain sense, a "chain of borrowings". These are such Catholic authors, the predecessors of

M. Spiess, as the Jesuit Athanasius Kircher (*Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, 1650, T. 2), Thomas Balthasar Janovvka (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701) and the Cistercian Mauritius Vogt (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719). The observation that M. Spiess borrowed the components of their lists allows us to make an assumption that he could consciously strive to continue the trend of continuity of catalogs of musical-rhetorical figures, which is in the considered Catholic musical-theoretical sources. This may not be the only reason, so the prospects for further research are open.

Keywords: Meinrad Spiess, Baroque, theory of composition, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, catalogue of musical figures, Figurenlehren, Catholicism

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Maltseva, A.A. (2022), "Genesis of musical figures «die ein componist wissen soll» of Meinrad Spiess: confessional aspect", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 37–48. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-37-48.

Фигуры, «которые надлежит знать композитору» (*die ein Componist wissen soll*)¹, – эта фраза, предваряющая перечень музыкальных фигур, аналогичных риторическим (далее – музыкальные фигуры), в трактате по композиции середины XVIII в., принадлежит Майнраду Шписсу (1683–1761) – теоретику музыки, композитору, педагогу и органисту, известному в свое время католическому священнику, а в некоторые годы его жизни – настоятелю бенедиктинского монастыря местности Ирзее в баварской Швабии. Шписс был настоятелем монастыря четырежды, в разные годы служил субприором, экономистом, викарием и наставником для послушников, но неизменной с 1712 г. оставалась его служба музикадиректором, руководителем хора монастыря².

В отечественном музыкознании специальные исследования о Шписсе, равно как и о его перечне музыкальных фигур, отсутствуют. Последовательный поиск ответа на вопрос о том, по каким причинам монах-бенедиктинец поместил список фигур в свой трактат, определил методологию исследования, основанную на историческом подходе и компаративном методе, поскольку

в рассмотрение были включены труды его предшественников – авторов списков музыкальных фигур, подобных риторическим.

При исследовании вопроса о перечне музыкальных фигур в труде Шписса *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Spiess M., 1745)³ следует учитывать ряд факторов и обстоятельств. Во-первых, это самый поздний перечень музыкальных фигур, вписывающийся в принятые хронологические рамки эпохи Барокко – своеобразный анахронизм посреди XVIII в. Во-вторых, этот перечень принадлежит консервативному в некоторых взглядах монаху, довольно скептически относящемуся к современным музыкальным вкусам. Шписс критикует музыку своего времени, которая, по его словам, направлена прежде всего на то, чтобы «только развлечь слух» (*nur das Ohr belustigen*) (Spiess M., 1745, S. 129). Осуждая композиторов, использующих театральные элементы в богослужебной музыке, он пишет, что их нужно «скорейшим образом выгнать из храма <...> плетью, сплетенной из веревок, и бросить их безбожную нотную пачкотню (*Noten-Schmierbrey*) в огонь без каких бы то ни было церемоний» (Spiess M., 1745, S. 133)⁴.

В середине XVIII в. Шписс отстаивает применение церковных ладов (*die alte Modos Musicos Ecclesiasticos*). Это обстоятельство, возможно, обусловлено сильным и сохранившимся на долгие годы впечатлением от обучения в Мюнхене (1709–1712) у итальянца Джузеппе Антонио Бернабеи (1649–1732)⁵ – капельмейстера при дворе баварского курфюрста Максимилиана II Эмануэля, автора церковных и музыкально-сценических произведений. Отец Джузеппе Антонио – Эрколе Бернабеи – был в свое время учеником Орацио Беневолли – капельмейстера одной из капелл собора Святого Петра в Риме. В итоге неудивительно стремление обоих – и Шписса, и Бернабеи-младшего – к возрождению стиля Дж. Палестрины.

В-третьих, примечателен практический опыт самого Шписса как композитора, который также следует принимать во внимание. Несмотря на многочисленные монашеские обязанности⁶, он писал духовные произведения, часть из которых была издана. Как указывает А. Гольдман, полифония Шписса «восходит к строгому стилю его мастера-учителя Бернабеи и отражает тенденции возрождения [стиля] Палестрины (*Palestrina-Renaissance*), которые он почерпнул в годы своей учебы в Мюнхене. Как он говорит в трактате, прежде всего “серьезные, с прекрасными контрапунктами, правильно построенные фуги и др. украшенные” произведения должны подвигать слушателей к благоговению и “ко всем добродетелям”» (Goldmann A., 1987, S. 37).

Основным источником, по которому можно составить представление о масштабах музыкального творче-

ства Шписса, является список его изданных произведений, который сам автор разместил в приложении к своему труду *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Год спустя этот список был повторно опубликован Л.К. Мицлером в третьем томе «Музыкальной библиотеки»⁷. Названные им семь собраний церковной вокальной музыки и сонат⁸, из которых сохранились только пять, а также сам трактат изданы в период с 1713 по 1745 г. В рукописях сохранились две четырехголосные мессы, *Stabat Mater*, *Miserere*, *Beatus Vir*, *Psalm* и *Venite, adoremus*; согласно разысканиям А. Гольдмана, существовали, но не сохранились, еще шесть месс (Goldmann A., 1987, S. 42).

Часть наследия Шписса утрачена во время пожаров, поэтому в полной мере оценить масштабы его композиторского дарования не представляется возможным, однако исследователи довольно высоко оценивают значение его музыкального творчества для южнонемецкой музыкальной культуры того времени: «Среди южно-германских монастырских композиторов XVIII века шваб Майнрад Шписс <...> при его жизни, безусловно, был самым известным и влиятельным в немецком языковом пространстве» (Federl E., 1967, S. 39); «Как композитор он был, вероятно, самым значительным представителем южногерманского Барокко в области церковной музыки, а как ученый музыкант – одним из ведущих теоретиков XVIII века» (Goldmann A., 1987, S. 5).

Музыкальное наследие Шписса – свидетельство того, что трактат писал композитор-практик, и писал он свой труд для композиторов как по-

собою по автодидактике, о чем указал на титульном листе: «Музыкальный трактат, в котором из [трудов] лучших старинных и новейших авторов извлечены все дельные и надежные основы музыкальной композиции, объединены вместе, соотнесены друг с другом, разъяснены и подкреплены примерами таким образом, что некто (*Subjectum*) жаждущий [знаний] или начинающий композитор, имеющий способности в *Musique* и стремящийся к благородному сочинению музыки, может найти все для практики, легко и без словесных наставлений понять, изучить и даже самостоятельно с совершенным удовольствием непосредственно приступить к практике» (Spiess M., 1745, S. [1]).

Трактат является восьмым, согласно авторской нумерации,opusом Шписса и входит в корпус трактатов по композиции южнонемецкого культурного пространства, среди которых *Музыкально-поэтическая академия в двух частях, или Высшая школа музыкальной композиции* Ф.Кс.А. Муршхаузера (Murschhauser F., 1721), *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem* И.Й. Фукса (Fux J., 1725) и *Начальные основы музыкальной композиции* Й. Рипеля (Riepel J., 1752).

Среди 34 глав трактата Шписса встречаются главы, имеющие прямое или косвенное отношение к риторике. В особенности, обращает на себя внимание глава 25 «Об изобретении (*Inventio*), расположении (*Dispositio*) и разработке (*Elaboratio*)» (Spiess M., 1745, S. 133–135); перечень фигур содержится в главе 27 «О музыкальных фигурах» (Spiess M., 1745, S. 155–160).

Парадоксально, а скорее не вполне последовательно мышление этого автора в отношении двух моментов: анонсируя алфавитный порядок перечисления фигур, автор неоднократно его нарушает. Второе рассогласование исходит от идеи Шписса обособленно рассматривать фигуры и манеры. Импонирует то, что Шписс – один из немногих, кто отдает себе отчет в отличии фигур как колоратур для певцов и певиц, и фигур, которые должен знать композитор: «фигуры бывают двух родов. Относительно первых, тех, что состоят в разнообразных, бесчисленных колоратурах, или так называемых манерах, мы оставляем судить в процессе исполнения (*zur Execution*) певцам, певицам, скрипачам, [городским] трубочкам и прочим опытным музыкантам. О некоторых же фигурах иного вида – а именно о тех, которые надлежит знать композитору, – следует изложить здесь на бумаге» (Spiess M., 1745, S. 155; см. также: (Мальцева А., 2018, с. 142)). Удивляет несоответствие его намерения с последующим текстом. Глава 27 представляет собой список из шестнадцати наименований, где последняя фигура (*Variatio*) является, по сути, подзаголовком для еще десяти последующих фигур-манер⁹.

За довольно продолжительную историю исследования учений о музыкально-риторических фигурах к этому списку фигур обращались несколько авторов и давали ему краткие характеристики. Вероятнее всего, открыт он был Г.Г. Унгером в исследовании «Связи музыки и риторики» (Unger H., 1992)¹⁰, поскольку ни в легендарной статье А. Шеринга 1908 г. (как принято считать, первом исследовании о му-

зыкально-риторических фигурах в XX в.) (Schering A., 1908; данную статью в русском переводе см.: (Шеринг А., 2019)), ни в исследовании его ученика Г. Брандеса (Brandes H., 1935) этот трактат не учитывался. При этом, как указывает А. Гольдман, труд Шписса был довольно широко распространен в XVIII столетии¹¹. Известно также, что один из экземпляров хранится в библиотеке Московской консерватории. По словам И.В. Брежневой, экземпляр с «именным оттиском немецкого музыковеда и книговеда Аррая фон Доммера был впоследствии куплен С.И. Танеевым и пополнил ценное собрание музыкально-теоретических книг его личной библиотеки» (2019, с. 14).

Аннотацию к списку фигур Шписса в 1985 г. изложил Д. Бартель (Bartel D., 1997, S. 62–64). Нас более интересует не сам перечень, хотя и о нем на русском языке, насколько нам известно, подробно почитать негде, а причины того, исходя из каких соображений Шписс в середине XVIII в. решил включить раздел о фигурах в свое учение о композиции. Этот вопрос возникает еще и потому, что далеко не многие авторы эпохи Барокко стремились в своих музыкально-теоретических трудах проводить столь детальные параллели между музыкой и риторикой.

При сопоставлении списка фигур Шписса «для композиторов» с более ранними известными ныне списками обнаруживается заимствование девяти фигур из *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* (Прага, 1719) цистерцианца Маурициуса Фогта (Vogt M., 1719, p. 150–153). При более детальном рассмотре-

нии оказывается, что в действительности мигрируют только пять фигур (*Antistachon*, *Aposiopesis*, *Emphasis*, *Ethophonia* / *Mimesis* и *Metabasis*), так как оставшиеся четыре (*Anabasis*, *Catabasis*, *Anaphora* и *Antithesis* / *Antitheton*) Фогт сам заимствует из *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* пражского магистра *artes liberales*, органиста Балтазара Яновки (Janovvka T., 1701, p. 46–56), а Яновка, в свою очередь, из *Musurgia universalis* знаменитого ученого иезуита Атаназиуса Кирхера (Kircher A., 1650, p. 144–145).

Заметим, что линия преемственности Кирхер–Яновка–Фогт–Шписс (о заимствованиях в перечнях фигур см.: (Мальцева А., 2021, с. 332–347)) – это линия авторов-католиков, существование которой разоблачает прочно закрепившийся в музыкознании миф о музыкально-риторических фигурах как о прерогативе исключительно лютеранских музыкальных поэтик¹². Вероятно, конфессиональный аспект линии заимствования фигур здесь неслучаен.

Порядок следования фигур и их определения говорят о том, что основным источником для Шписса явился перечень фигур Фогта. Этого ученого теоретик в предисловии называет в ряду авторов, на труды которых он опирался при подготовке трактата. Ссылки на Фогта неоднократно появляются в тексте (Spiess M., 1745, S. [7], 21, 62, 68, 70, 95, 156), в том числе трижды – в перечне фигур: они касаются *Ethophonia* (Шписс ссылается на с. 151 труда Фогта), *Metabasis* (здесь автор информирует о том, что музыкальный пример этой фигуры принадлежит Фогту), а также при разъяснении

Variatio – фигуры, предназначенной для музыкантов-исполнителей, Шписс указывает страницу 147 труда Фогта. Нотные примеры фигур *Antistachon*, *Aposiopesis* и *Metabasis* совпадают в работах Фогта и Шписса за тем исключением, что к примеру фигуры *Metabasis* Шписс добавляет строку цифрованного баса.

Из пятнадцати фигур, «которые надлежит знать композитору», девять фигур, как уже было отмечено, заимствованы у Фогта, однако оставшиеся шесть – *Abruptio*, *Accentus Musicus*, *Anticipatio*, *Retardatio*, *Diminutio* и *Imitatio* – явно почерпнуты Шписсом из другого источника / источников. Фигура *Abruptio* могла быть перенята «напрямую» из труда Кирхера (определение этой фигуры появляется также в работе Яновки, но этот труд Шписс ни разу не упоминает). Трактат Кирхера, напечатанный тиражом 1,5 тыс. экз. (Hilz H., 2005, S. 28), мог быть в библиотеке монастыря Ирзее, т.е. в распоряжении Шписса¹³, поскольку в тексте трактата присутствуют постраничные ссылки на его двухтомный труд¹⁴.

Как полагает А. Гольдман, «Шписс, вероятно, был очень начитан, так как, очевидно, знал всю музыковедческую литературу, доступную в то время. Но также удивительно, что она была для него в таком широком доступе. Надо полагать, что библиотека этого монастыря обладала таким обилием музыкально-теоретических сочинений, что оправдывает репутацию монастыря как особенного очага развития наук и, прежде всего, музыки» (Goldmann A., 1987, S. 48). Допуская, что труда *Musurgia universalis* Кирхера не было в библиотеке мо-

настыря, можно предположить, что у Шписса имелся доступ к библиотеке иезуитского ордена, поскольку бенедиктинцы из Ирзее находились в дружественных отношениях с иезуитами близлежащего монастыря в Кауфбойрене, посещали друг друга для обсуждения философских, теологических и естественных наук тем¹⁵.

Ключом к выявлению источника названных у Шписса, но отсутствующих у Кирхера и Фогта пяти фигур (*Accentus Musicus*, *Anticipatio*, *Retardatio*, *Diminutio* и *Imitatio*), возможно, является упоминание в описании фигуры *Ethophonía* / *Mimesis* имени протестанта, органиста города Веймара – Иоганна Готфрида Вальтера: «Вальтер говорит, что это так называется в произведении, если определенная тема постоянно повторяется в каком-либо голосе» (Spiess M., 1745, S. 156). Появление Вальтера в связи с вопросом о фигурах позволяет сделать предположение о том, что Шписс опирался также на его «Музыкальный словарь» (Walther J., 1732)¹⁶, поскольку определения всех пяти вышеназванных фигур содержатся в этом издании (Walther J., 1732, S. 6, 38, 521, 209, 327 соответственно).

Данная точка зрения одновременно может оказаться спорной, так как нельзя забывать о том, что Вальтер аккумулировал в своем словаре сведения о фигурах нескольких авторов (как протестантских, так и католических), но не предлагал в словаре собственного перечня фигур (о генезисе фигур в словаре Вальтера см.: Gehrmann H., 1891, S. 533; Schmitz A., 1952)). Также важно и то, что в главе 27 «О музыкальных фигурах» отсутствуют ука-

зания на заимствование из словаря Вальтера наименований и определений фигур, припоминая заверение Шписса в предисловии к трактату о том, что он «ко всем заимствованным фрагментам прикрепил настоящего автора» (Spiess M., 1745, S. [15]).

Таким образом, для Шписса при составлении перечня фигур «для композиторов» основным источником музыкально-риторических фигур послужил труд цистерцианца Фогта. Представляется, что Шписс, следуя католическим авторам, уловил намеченную тенденцию преемственности, восходящую к Кирхеру, и, возможно, сознательно стремился ее продолжить. Принимая во внимание столетний период, за который неоднократно в перечнях католических авторов «тиражирова-

лись» фигуры Кирхера, сомнительна практическая ценность данного фрагмента трактата Шписса за пределами монастырской среды, но это уже несколько иной вопрос – вопрос о том, насколько перечисленные им фигуры универсальны, и наоборот – в какой мере они отражают изменяющиеся стилевые нормы продолжительной эпохи Барокко.

Наблюдение о заимствовании фигур у католических авторов и предположение об идее следования их примеру не является единственным возможным фактором появления списка фигур в труде Шписса. Перспективным видится рассмотрение окружения этого автора и уточнение предпосылок формирования идей, приведших его к мысли о целесообразности включения перечня в трактат.

Благодарность: Статья подготовлена с использованием материалов, полученных автором в ходе научной стажировки при поддержке Фонда Герды Хенкель (Gerda Henkel Stiftung).

Acknowledgments: The article was prepared using materials obtained by the author during a scientific internship with the support of the Gerda Henkel Stiftung Foundation.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переводы здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, выполнены автором статьи.

² Шписс поступил в бенедиктинское аббатство Ирзее в 1701 г., был принят в латинскую школу при монастыре и после пяти лет учений направлен для продолжения образования в монастырь Оттобойрена. 12 ноября 1701 г. он поступил в новициат в монастыре Ирзее, который, согласно правилу бенедиктинцев, длился полный непрерывный год. Ровно через год он был принят в орден с именем Майнрад (ранее он носил имя Матфей), по окончании учебы 17 декабря 1708 г. в Аугсбурге рукоположен в священники. Известно, что говорил он на швабском диалекте (например, местечко *Blöcktach* называл *Pleckte* – так, как его и сейчас называют местные жители). Он вел летопись монасты-

ря, писал о пожарах, которые застал сам, о нашествии стай саранчи, о посещении монастыря неким Йозефом Гроссом, который был больше двух метров ростом (подробнее см.: (Goldmann A., 1987, S. 18 и далее)). О биографии Шписса также см.: (Walther J., 1732, S. 574; Eitner R., 1903, S. 227; Bartel D., 1997, S. 62; Buelow G.J. Spiess, Meinrad [Matthäus] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD); Bayreuther R., 2006, S. 1181–1183, и др).

³ Трактат посвящен аббату Оттобойрена Ансельму Эрбу. На фронтисписе представлены портрет и герб аббата Оттобойрена среди аллегорических изображений наук и искусств. Портрет обрамлен лентой с изображением четырехголосного канона на текст: *Ecce quam bonum, et quam jucundum,*

Habitate fratres in unum («Как хорошо и как приятно жить братьям вместе», Пс. 132: 1) (о каноне подробнее см.: (Иванова К., 2015, с. 90)). Второе издание трактата появилось в 1746 г. Шписс хотя и называет свой труд по-латински, текст самого трактата излагает на немецком языке. Трактат Шписса не переведен на русский язык.

⁴ И.К. Готшед рассматривал оперу как «источник сладострастия и порчу добрых нравов. Нежные звуки, преисполненная похоти поэзия, крайне непристойные жесты оперных героев и их возлюбленных богинь очаровывают легкомысленные души» (цит. по: (Гардинер Дж., 2019. с. 178) пер. Р. Насонова и А. Андрушкевич). Несмотря на то что высказывания (Шписса и Готшеда) принадлежат представителям разных конфессий, объединяющим началом выступает все еще сохранявшееся в середине XVIII в. стремление оградить немецкую церковную музыку от иностранных (прежде всего итальянских) влияний.

⁵ Об этом факте Шписс писал Л.К. Мицлеру 14 августа 1742 г.: «Так как мне не у кого было консультироваться, я как церковнослужитель получил милостивое разрешение на поездку в Мюнхен, чтобы основательно поучиться у титулованного придворного господина капельмейстера Й. Антони Бернабеи (речь идет о Джузеппе Антонио Бернабеи. – А.М.)» (цит. по: (Goldmann A., 1987, S. 21)). К.Г. Файлерер пишет о том, что Шписс учился в Мюнхене не только у Бернабеи, но и у Иоганна Каспара Керля (Feilerer K., 1929, S. 310). По информации Й. Фохта, более подробные обстоятельства этого пребывания и характера занятий абсолютно неизвестны в связи с роспуском Мюнхенского двора под австрийской оккупацией во время Испанской войны за наследство (Focht J. Spieß, P. Meinrad. URL: <http://bmlo.de/s1573/A1#S4.3> (дата обращения: 20.02.2021)).

⁶ Масштаб деятельности Шписса известен только отчасти: в обязанности монастырского директора музыки входило ежедневное исполнение литургической вокальной, инструментальной и органной музыки, сочинение духовных произведений и педагогическая работа.

⁷ *Musikalische Neuigkeiten // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. Leipzig: Mizler, 1746. Bd. 3. T. 1. S. 168–170.*

⁸ Op. 1 *Antiphonarium Marianum*, 26 *Marienanthiphonen* (Кемптен, 1713); Op. 2 *Cithara*

Davidis noviter animata, Ves-perpsalmen (Констанц, 1717); Op. 3 *Philomela Ecclesiastica, Cantiones sacrae* (Аугсбург, 1718, утрачен); Op. 4 *Cultus Latreutico Musicus*, 6 *Messae breves* und 2 *Requiem* (Констанц, 1719); Op. 5 *Laus Dei in Sanctis ejus*, 20 *Offertorien* (Миндельхайм, 1723); Op. 6 *Hyperdulia Musica, Lauretanische Litanei de B.M.V.* (Аугсбург, 1726); Op. 7 *Musica Enchordica*, 12 *Sonaten* (Аугсбург, 1734, утрачен) (Spiess M., 1745, S. [240]).

⁹ В данной статье намеренно не исследуются «так называемые манеры» – разновидности фигуры *Variatio* (*Gropo, Circolo, Tirata, Messanza, Tmesis, Tenuta, Superjectio, Trillo, Mordant, Acciaccatura*), поскольку они заслуживают самостоятельного рассмотрения в контексте учений о *musica ornata*.

¹⁰ Вслед за Г.Г. Унгером в немецком музыкознании трактат Шписса стабильно входит в корпус музыкально-теоретических трудов эпохи Барокко, причастных к дискурсу о *Figurenlehren* (см., например, работы А. Шмитца (Schmitz A., 1955), Г.Г. Эггебрехта (Eggebrecht H., 1957), Д. Бартеля (Bartel D., 1997, первое издание 1985), Я. Классена (Klassen J., 2001) и др.

¹¹ В результате проведенных А. Гольдманом исследований в 1984–1985 гг. было обнаружено 42 экземпляра трактата, хранящихся в библиотеках Аугсбурга, Мюнхена, Оттобойрена, Регенсбурга, Тюбингена, Берлина, Дрездена, Лейпцига, Вены, Парижа, Брюсселя, Гааги, Кембриджа, Глазго, Лондона, Сан-Франциско, Нью-Йорка, Москвы и других городов. Карту распространения изданий трактата см.: (Goldmann A., 1987, S. 62–63). На настоящий момент известно о существовании 30 экземпляров трактата издания 1745 г. и 38 экземпляров 1746 г. (информация приводится по: (Spiess Meinrad. URL: https://www.musicologie.org/Biographies/s/spiess_meinard.html (дата обращения: 25.01.2022)). О том, что трактат сразу же появился во втором издании (1746) и имел широкое распространение и большое влияние на протяжении второй половины XVIII в. (см.: (Buelow G.J. Spiess, Meinrad [Matthäus] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD))), свидетельствует, например, мангеймское учение о композиции Ф.Кс. Рихтера (*Harmonische Belehrung od. Gründl. Anweisung zu der Mesical. Tonkunst*. Манускрипт, 1767), которое, по мнению

Г.Г. Эггебрехта, находится в тесной связи с трактатом Шписса (Eggebrecht H., 1957, S. 545).

¹² Симптоматично и то, что Шписс, прошедший в Мюнхене обучение у итальянца Бернебеи и неоднократно упоминающий в своем трактате Царлино (Spiess M., 1745, S. 3, 136) и Бонончини (Spiess M., 1745, S. 21, 93, 94, 108, 136), совсем не применяет термин *musica poetica*, следуя принятому в Италии бинарному делению на *musica thearica* и *musica practica* (Spiess M., 1745, S. 2). О *musica thearica* и *musica practica* см., например, Дж. Царлино *Le institutioni harmoniche* (Venedig, 1558), Л. Пенна *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata* (Bologna, 1672), Дж.М. Бонончини *Musico prattico* (Bologna, 1673) и др. (Холопов Ю., 2006, с. 133–154; Groth R., 1989, S. 322).

¹³ В XVIII в. этот монастырь являлся центром интеллектуальной и научной жизни, монахи Ирзее оказывали значительное влияние на культурную жизнь Швабии и далеко за ее пределами. Они были исследователями и востребованными учителями в школах и университетах своего времени (Goldmann A., 1987, S. 20).

¹⁴ Например, рассматривая вопрос о модусах и их свойствах, Шписс со ссылкой на труд Кирхера пишет, что цель музыки состоит в том, чтобы «искусным и приятным звучанием побуждать сердца слушателей ко всем прекрасным добродетелям и удерживать их от всех греховных страстей, чтобы таким образом и дальше воспевать Славу Божию» (Spiess M., 1745, S. 214).

¹⁵ Ежегодные представления иезуитской гимназии традиционно посещались большим количеством монахов-бенедиктинцев из Ирзее. Что касается Шписса, то в 1712 и 1714 гг. его приглашали в Кауфбойрен на празднование дня Святого Франциска Ксаверия; 31 июля 1718 г., в День Святого Игнатия, он сам служил праздничную мессу в иезуитской церкви Святого Мартина (Goldmann A., 1987, S. 25, 27).

¹⁶ Подтверждением того, что словарь был в распоряжении Шписса, являются неоднократные ссылки на веймарского органиста по таким различным вопросам, как церковные лады (Spiess M., 1745, S. 62) или итальянское музыкально-театральное искусство (Spiess M., 1745, S. 162).

ЛИТЕРАТУРА

Брежнева И.В. Эскилибрысы в нотном собрании Отдела редких изданий и рукописей библиотеки Московской консерватории // Российский эскилибрысный журнал. 2019. № 28. С. 10–15.

Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

Иванова К. Об украшениях в трактатах о музыке // Opera musicologica. 2015. № 2. С. 75–92.

Мальцева А.А. К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4. С. 133–145.

Мальцева А.А. Музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко: вопросы терминологической преемственности // Термины, понятия и категории в музыковедении (Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019 года). Казань: Казан. гос. консерватория, Моск. гос. консерватория, 2021. С. 332–347.

Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии» // Музыкально-теоретические системы: Учеб.

REFERENCES

Bartel, D. (1997), Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber, Laaber, 303 p. (in Germ.)

Bayreuther, R. (2006), “Spieß, Mainrad“, Die Musik im Geschichte und Gegenwart. Personenteile, Bd. 15. Bärenreiter, Kassel u. a., pp. 1181–1183. (in Germ.)

Brandes, H. (1935), Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert, Trillsch & Huther, Berlin, 88 p. (in Germ.)

Brezhneva, I.V. (2019), “Ex-libris in the musical collection of the Department of Rare Editions and Manuscripts in the Moscow Conservatory Library“, Rossiiskii ekslibrisnyi zhurnal [Russian bookplate journal], no. 28, pp. 10–15. (in Russ.)

Eggebrecht, H.H. (1957), “Über Bachs geschichtlichen Ort“, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 31. H. 1, pp. 527–556. (in Germ.)

Eitner, R. (1903), “Spiess R. P. Meinardus (Meinrad)“, Eitner R. Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 9. Schein-Tzwiefel, Breitkopf & Haertel, Leipzig, p. 227. (in Germ.)

для историко-теорет. и композитор. фак. муз. вузов. М.: Композитор, 2006. С. 133–154.

Шеринг А. Учение о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 20–26.

Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.

Bayreuther R. Spieß, Mainrad // Die Musik im Geschichte und Gegenwart. Personenteile, Bd. 15. Hrsg. von L. Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2006. S. 1181–1183.

Brandes H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Berlin: Trillsch & Huther, 1935. 88 S.

Eggebrecht H.H. Über Bachs geschichtlichen Ort // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1957. Jg. 31. H. 1. S. 527–556.

Eitner R., Spiess R. P. Meinardus (Meinrad) // Eitner R. Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 9. Schein-Tzwiefel. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1903. S. 227.

Federl E. Der Tractatus Musicus des Pater Meinrad Spieß (1683–1761) // Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag / Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel; Basel; Paris; London; New York: Bärenreiter, 1967. S. 39–46.

Feilerer K.G. Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Augsburg: Filser, 1929. 366 S.

Fux J.J. Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem: Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita / Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfectio. Viennae Austriae : van Ghelen, 1725. [4] Bl., 280 p.

Gehrmann H. Johann Gottfried Walther als Theoretiker // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1891. Bd. 7. S. 468–578.

Goldmann A. Mainrad Spiess. Weißenborn: Anton H. Konrad, 1987. 92 S.

Groth R. Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie / Hrsg. von Frieder Zaminer. Bd. 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. S. 307–380.

Hilz H. Musiktheorie eines Universalgenies // Kultur & Technik. Der Zeitschrift

Federl, E. (1967), “Der Tractatus Musicus des Pater Meinrad Spieß (1683–1761)“, Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, Bärenreiter, Kassel; Basel; Paris; London; New York, pp. 39–46. (in Germ.)

Feilerer, K.G. (1929), Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts, Filser, Augsburg, p. 366. (in Germ.)

Fux, J.J. (1725), Gradus ad parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem: Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita / Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfectio, van Ghelen, Viennae Austriae, [4] Bl., 280 p. (in Lat.)

Gardiner, J.E. (2019), *Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'jana Bakha* [Music in the heaven's Castle: A portrait of Johann Sebastian Bach], translated by R. Nasonov and A. Andrushkevich, Rosebud Publishing, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Gehrmann, H. (1891), “Johann Gottfried Walther als Theoretiker“, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. 7, pp. 468–578. (in Germ.)

Goldmann, A. (1987), Mainrad Spiess, Anton H. Konrad, Weißenborn, 92 p. (in Germ.)

Groth, R. (1989), “Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert“, Geschichte der Musiktheorie. Bd. 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 307–380. (in Germ.)

Hilz, H. (2005), “Musiktheorie eines Universalgenies“, Kultur & Technik. Der Zeitschrift des Deutschen Museums. H. 4, pp. 27–28. Available at: http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/040_KuT_Artikel/2005/29-4-27.pdf (Accessed 25 December 2021). (in Germ.)

Holopov, Yu.N., Pospelova, R.L. (2006), “Giuseffo Zarlino and his «Le istitutioni harmoniche»“, *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Musical-theoretical systems], Moscow, pp. 133–154. (in Russ.)

Ivanova, K. (2015), “On ornaments in Baroque music treatises“, *Opera musicologica*, no. 2, pp. 75–92. (in Russ.)

Janovvka, T.B. (1701), “Figuræ Musicae“, T.B. Janovvka. Clavis ad thesaurum magnæ artis musicae, Georgij Labaun, Vetero-Pragæ, pp. 46–56. (in Lat.)

des Deutschen Museums. 2005. H. 4. S. 27–28. URL: http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/040_KuT_Artikel/2005/29-4-27.pdf (дата обращения: 25.12.2021).

Janovvka T.B. *Figuræ Musicæ* // T.B. Janovvka. *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*. Vetro-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56.

Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Romae: Hæredum Francisci Corbelletti, 1650. T. 2. 690 p.

Klassen J. *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis* // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* / hrsg. von G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.

Murschhauser F.X. *Academia musico-poetica bipartita*. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition. Nürnberg: W.M. Endter, 1721. 7 Bl., 186, [10] S.

Riepel J. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-Mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*. Regensburg [u.a.]: Bader, 1752. [1] Bl., 79 S.

Schering A. *Die Lehre von den musikalischen Figuren* // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. 1908. Jg. 21. S. 106–114.

Schmitz A. *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers* // *Archiv für Musikwissenschaft*. 1952. Jg. 9. S. 79–100.

Schmitz A. *Figuren, musikalisch-rhetorische* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955. S. 176–183.

Spiess M. *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.

Unger H.H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 1992. [Repr. 1941]. 173 S.

Vogt M.J. *Conclave thesauri magnæ artis musicæ*. Vetro-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.

Walther J.G. *Musikalisches Lexicon* [...], Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 690 S.

Kircher, A. (1650), *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. T. 2, Hæredum Francisci Corbelletti, Romae, 690 p. (in Lat.)

Klassen, J. (2001), “Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Metzler, Stuttgart, pp. 73–83. (in Germ.)

Mal'tseva, A.A. (2018), “On catalogues of figures in baroque music theory“, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], no. 4, pp. 133–145. (in Russ.)

Mal'tseva, A.A. (2021), “Musical-rhetorical figures in baroque music theory: issues of terminological continuity“, *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii* [Terms, concepts and categories in musicology], Kazan', pp. 332–347. (in Russ.)

Murschhauser, F.X. (1721), *Academia musico-poetica bipartita*. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition, W.M. Endter, Nürnberg, 7 Bl., 186, [10] p. (in Germ.)

Riepel, J. (1752), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-Mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*, Bader, Regensburg [u.a.], [1] Bl., 79 p. (in Germ.)

Schering, A. (1908), “Die Lehre von den musikalischen Figuren“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. Jg. 21, pp. 106–114. (in Germ.)

Schmitz, A. (1952), “Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers“, *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 9, pp. 79–100. (in Germ.)

Schmitz, A. (1955), “Figuren, musikalisch-rhetorische“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 4, Bärenreiter, Kassel, pp. 176–183. (in Germ.)

Shering, A. (2019), “The doctrine of musical figures“, *Journal of musical science*, no. 1, pp. 20–26. (in Russ.)

Spiess, M. (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Johann Jacob Lotters, Augsburg, 240 p. (in Germ.)

Unger, H.H. (1992), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. [Repr. 1941], Georg Olms, Hildesheim; Zürich; New York, 173 p. (in Germ.)

Vogt, M.J. (1719), *Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, Georgij Labaun, Vetro-Pragæ, 227 p. (in Lat.)

Walther, J.G. (1732), Musikalisches
Lexicon [...], Wolfgang Deer, Leipzig, 690 p.
(in Germ.)

Сведения об авторе

Мальцева Анастасия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Author information

Anastasiya A. Maltseva, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Department of History of Music at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Поступила в редакцию 03.02.2022

После доработки 07.02.2022

Принята к публикации 09.02.2022

Received 03.02.2022

Revised 07.02.2022

Accepted for publication 09.02.2022

МОНТАЖ И АВАНГАРДНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX в.

З.М. Денисова¹

¹ Екатеринбургская детская школа искусств № 2, Екатеринбург, 620137, Российская Федерация

Аннотация. Цель настоящего исследования рассмотреть авангардные течения в зарубежной музыке начала XX столетия и доказать, что эклектичность и многопластовость искусства этого периода не связаны со стремлением авторов противопоставить его искусству романтизма, скорее это обусловлено появлением нового типа художественного мышления – монтажного. Анализ показал, что в музыкальной культуре монтаж предстает не как элементарный способ конструирования музыкального сочинения, а скорее как масштабное художественное явление, ставшее для творцов некой универсалией, позволившей им свободно работать с формообразованием, тематизмом, идейно-концептуальным наполнением и отразить их чувство и видение окружающей действительности. Методологическим основанием статьи служит комплекс методов: теоретический, семантический, аналитический. Доминирующим методом выступает метод исторический, когда художественные течения западной музыки начала XX столетия рассматриваются поэтапно, в связи друг с другом, базирующийся на выявлении, противопоставлении, сопоставлении, обобщении. Основными выводами исследования являются следующие. Монтаж как художественно-концептуальное явление открывает невероятные перспективы для творчества, позволяя творцам соприкасаться с различными культурными пластами и черпать в них ответы на многие вопросы сегодняшнего дня. Анализ позволил выявить авторские новации зарубежной музыки начала XX в., основой которых выступил монтаж. Новизна исследования заключается в том, что впервые некоторые этапы зарубежной музыки рассматриваются в контексте монтажа как целостного художественного явления, которое сегодня нуждается в научном осмыслении и новой исследовательской интерпретации.

Ключевые слова: монтаж, зарубежная музыка, авангардные течения, электронная музыка, текст, драматургия, композиция

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Денисова, З.М. Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 49–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57.

INSTALLATION AND AVANT-GARDE TRENDS IN FOREIGN MUSIC OF THE EARLY XX CENTURY

Z.M. Denisova¹

¹ Ekaterinburg Children's Art School No. 2, Ekaterinburg, 620137, Russian Federation

Abstract. The purpose of this study is to consider the avant-garde movements in foreign music of the early 20th century and prove that the eclecticism and multi-layered nature of the art of this period are not related to the authors' desire to oppose it to the art of romanticism, but rather it is connected with the emergence of a new type of artistic thinking – montage. The analysis showed that in musical culture, montage does not appear as an elementary way of constructing a musical composition, but rather as a large-scale artistic phenomenon that has become a kind of universal for creators, allowing them to freely work with shaping, thematics, ideological and conceptual content and reflect their feelings and vision surrounding reality.

The methodological basis of the article is a set of methods: theoretical, semantic, analytical. The dominant method is the historical method, when the artistic movements of Western music of the early 20th century are considered in stages, in connection with each other, based on identification, opposition, comparison, and generalization. The main conclusions of the study are as follows. As an artistic and conceptual phenomenon, montage opens up incredible prospects for creativity, allowing creators to come into contact with various cultural layers and draw answers to many questions of today from them. The analysis made it possible to identify the author's innovations in foreign music of the early 20th century, which were based on montage. The novelty of the study lies in the fact that for the first time some stages of foreign music are considered in the context of montage as an artistic phenomenon that today needs scientific understanding and a new research interpretation.

Keywords: editing, foreign music, avant-garde trends, electronic music, text, dramaturgy, composition

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Denisova, Z.M. (2022), "Installation and avant-garde trends in foreign music of the early XX century", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 49–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57.

Обращаясь к исследованию монтажа как художественного явления XX столетия, невозможно не учитывать опыт зарубежных композиторов этого времени, ярко демонстрирующий стремление к выстраиванию пестрых, неоднозначных, мозаичных концепций музыкальных сочинений, отказ от устоявшихся веками канонов, приведший к поиску новых смелых способов выражения.

В 1910–1920-е гг. в западной музыке происходит прорыв. Об этом пишут многие исследователи, среди которых И.В. Нестьева, И.И. Мартынов, М.С. Друскин, Д.В. Житомирский, Н.Г. Шахназарова и мн. др. Именно это время ознаменовалось появлением большого количества «измов»: футуризма, кубизма, конструктивизма, урбанизма, фовизма. Несмотря на разное концептуальное наполнение этих художественных течений, их объединяет одно – противопоставление идеям романтизма с его психологизацией образов и субъективностью высказывания. Главное стремление – воспроизведение быстрых ритмов, передающих пульсацию, эклектичность современного мира. Одним из домини-

рующих художественных явлений, позволяющих воссоздать звучание этого мира, становится монтаж.

В отечественном музыкознании в отношении монтажа сложилось доминантное мнение, связанное с тем, что монтаж – это способ конструирования музыкального произведения. Однако анализ большого количества исследований в области киноведения (особенно отечественного (Эйзенштейн С., 1964), литературоведения (Берков П., 1934; Хализев Е., 2000), эстетики¹ (и, в особенности, философии (Азизов З., 2010; Ермилова Г., 2008)) дает возможность утверждать, что это не совсем так. Данный тезис отражает лишь одну из сторон монтажа, имеющую отношение преимущественно к формообразованию. Анализ музыки разной направленности, стиливых направлений, художественных образов показывает, что монтаж для музыкального искусства XX в. – это нечто большее. Это значимое художественное явление, выступающее некой универсалией, породившей многие композиторские новации и ставшей своеобразной платформой для их рождения.

Ярким доказательством этого тезиса и станет западная музыка начала XX столетия. В этом качестве монтаж выступает в музыке «Группы шести». С его помощью композиторы воплощают в жизнь свои невероятные концептуальные эксперименты, соединяя несоединимый музыкальный материал в одном художественном пространстве: популярные и опереточные мелодии («Бык на крыше» Д. Мийо), ритмы машин («Пасифик-231» А. Онегера), звучание города (фокстрот «Прощай Нью-Йорк» Ж. Орика).

Экспрессионизм – броское, яркое искусство, открывшее новые образные миры, которые буквально ворвались и взбудоражили сложившийся порядок обывательского существования. Концепция этого течения обусловила энергичный поиск композиторами новых средств выразительности, сформировавших впоследствии неповторимый музыкальный язык экспрессионизма.

Анализ музыки экспрессионизма позволяет сделать вывод, что его главным стилевым признаком является принцип «фрагментарного разрушения», ориентированный, как это ни парадоксально, на создание единого художественного пространства. Принцип фрагментарного разрушения можно обнаружить на различных уровнях музыкального произведения. На уровне звуковысотности – это атональность, создающая в полотнах экспрессионистов атмосферу неуравновешенности, смятения, хаоса. Так, на смену мелодийному началу приходит тематизм с обилием пауз, остановок.

Именно экспрессионизм возвестил о новой эпохе плакатного стиля, благодаря которому композиторам удается воплотить суть воссоздава-

емых ими образов. Это стремление экспрессионизма к своеобразной четкости, сжатию времени, приводящей к предельному выражению концентрированной информации, к поиску тревожных звуковых формул вместо развернутых тематических построений, а также отношение к образу как к кодированному изображению смысла, были подхвачены искусством второй половины XX столетия.

В начале 1920-х гг. атональное письмо сменяется строгим математическим упорядочиванием творческого процесса. В музыкальном искусстве, вслед за искусством живописи и архитектуры намечается внезапный поворот к рациональному конструированию как порождению технизированного мышления человека. Воплощаемый мир в музыкальных сочинениях композиторов-экспрессионистов воспринимается не таким как он чувствуется, а таким, как осмысливается – рационально упорядоченным. Вся окружающая действительность предстает неким пространством конструктивной деятельности личности.

Основные принципы конструктивизма, отраженные в уникальных музыкальных формах в творчестве А. Шенберга периода «чистой двенадцатитоновости», корреспондирующие с монтажностью как принципом композиторского мышления, заключаются в следующих тезисах: отсутствие образности; объединение принципов искусства и точных наук; идеальное воплощение видится как связь, определяемая соотношением равных математических значений; практическое, рассчитанное технологическое решение концепции произведения, которая поднимается

до уровня художественного обобщения. Каждая линия в сочинениях указанного периода есть музыкальная мысль, которая излагается композитором с помощью графических средств. Настолько все предстает в музыкальных текстах точно и лаконично.

Одновременно с А. Шенбергом идею музыкального «строительства» развивает и И.Ф. Стравинский. В те годы композитор еще не работал с додекафонией. Однако утверждал, что музыка дана нам, чтобы внести порядок во все существующее и, прежде всего, в отношения между человеком и временем. Строжайшая композиционная упорядоченность характерна и для сочинений А. Берга (особенно для оперы «Лулу»). Несколько позднее в творчестве П. Хиндемита идея «порядка» модифицируется и вырастет до масштабной идеи «гармонии мира». И эта трансформация постепенно наблюдается от *Ludus tonalis*, симфонии, оперы «Художник Матис» вплоть до оперы «Гармония мира» и симфонии «Гармония мира».

Сам А. Шенберг в поздний период творчества, начиная со Скрипичного концерта (1936), уже не столь строг в своих ограничениях, допуская компромиссные с тональностью варианты серийной техники («Ода Наполеону»). Н. Шахназарова считает, что это очередное свидетельство противоречивости, непоследовательности позиции А. Шенберга (1975). Мы полагаем, что новая позиция композитора есть результат творческой эволюции художника, достижения им зрелости, поиск путей к преодолению крайностей сериализма.

Этот метод, а именно метод смешения, оказался перспективным

для многих композиторов. Так, к соединению серийности с традиционными идиомами приходят в своем творчестве Л. Даллапиккола, Р. Малипьеро, Х. Хенце. Интересно, что итальянский последователь шенберговской традиции Л. Даллапиккола в опере «Узник» (1949) пытается соединить несоединимое: серию – с интонациями бельканто, отголосками вердиевских героических арий, а также хоровой партии – с традицией монтевердиевских мадригалов, и в этом мы усматриваем также проявление принципов монтажности.

Монтажность в какой-то мере присутствует в творчестве А. Веберна на уровне звуковысотной организации его сочинений. В музыке мастера важен культ тишины, молчания, недосказанности, невесомости образных линий. Подобное достигается композитором определенным комплексом средств выразительности. В его музыкальных партитурах встречаются разомкнутость тем, бестелесность камерных партитур, обилие пауз, особая информационная насыщенность тематического комплекса. Все названные признаки пунктирно обозначенной авторской мысли, являющейся одновременно смысловым стержнем целостного музыкального сочинения, можно рассматривать как предвестники монтажного мышления.

Во время послевоенного двадцатилетия одновременно с поздним периодом жизни этих выдающихся мастеров в музыкальной культуре появляется поколение композиторов, противопоставлявших свое творчество, назвавших себя представителями авангарда музыкального искусства.

При детальном анализе просматривается, что так называемый «большой авангард» 1950–1960-х гг. возник не сам по себе. Его основы лежат в периоде первой волны авангарда 1920-х гг. Первые авангардные сочинения 1950-х гг. базировались на технике «тотального сериализма», традиции которого восходят к творчеству А. Веберна. Это был «поствеберновский» стиль авангарда, хотя в сравнении с его утонченным стилем, отмеченный рационализацией творческого процесса. Музыкальное творчество становится отныне вмес- тилищем структуралистских идей, когда целостность и красота музыкального образа видится в «распространении чистой структуры». Снова оживает концепция творческой деятельности как сферы чисто рационального проектирования, связанного с позитивной реакцией на достижения научно-технической революции эпохи. Неслучайно лидерами авангарда выступают инженер- акустик П. Шеффер, математик П. Булез, архитектор Я. Ксенакис.

Во Франции с 1951 г. П. Шеффер, П. Анри, Л. Феррари, Б. Пармеджиа- ни, а в США Дж. Кейдж возглавля- ют движение «конкретной» музы- ки, что ассоциируется с поп-артом в изобразительном искусстве и так- же апеллирует к «новой веществен- ности», фиксации необработанных художественным сознанием реалий внешнего мира. В откликах печати на спектакль П. Шеффера «Орфей» отмечалось: «После двухчасового любительского представления до- вольно запутанного нового вариан- та мифа о смерти и просветлении Орфея... когда электроакустические шумовые аппараты довели до апогея и, сопровождаемый звуковой орги-

ей, пулеметным огнем, фабричными сиренами, грохотом подземки и ты- сячей других эффектов “конкретно- го” шума, явился Зевс, разыгрался скандал» (Priebert F., 1958, S. 310). Действительно, возникает впечат- ление, что композитор стремится уйти от прошлого звучания музыки и создать мир современной музыки, «...мир будущего... монтаж из звуков и шумов на магнитофонной пленке» (Priebert F., 1960, S. 77–78).

Художественный «потенциал» монтажного способа построения му- зыкального произведения заметно расширяется в 1940-е гг. с появле- нием возможности писать звук на ленту, которую можно разрезать на куски и монтировать звучание в лю- бом их сочетании. Так монтаж ста- новится важным техническим сред- ством электронной и конкретной музыки. В. Ерохин называет его ме- тодом монтажно-фонографической композиции: «Созданное этим ме- тодом произведение нельзя “испол- нить”: его можно лишь “проиграть” на звуковоспроизводящем устрой- стве – точно так же, как нельзя “исполнить” произведение кино- искусства или видеофильм» (1997, с. 359). Музыкальное сочинение, со- зданное подобным образом, исследо- ватель сравнивает с музыкально-фо- нографическим фильмом, который можно услышать по радио либо че- рез пластинку. Также он предлага- ет использовать в научном обиходе в процессе изучения композиций по- добного рода более широкое понятие «неотехногенная музыка», которое отражает все феномены музыкаль- ного искусства, порожденные науч- но-технической революцией.

Нередко встречаются сочинения, находящиеся на стыке двух обла-

стей: монтажно-фонографической и партитурной. В одном из высказываний К. Штокхаузен уточняет эту позицию: «Теперь мы уже не ставим вопрос так: “инструментальная музыка ИЛИ электронная музыка”. Отныне мы должны выражаться иначе: “инструментальная музыка. И электронная музыка”. Каждый из этих двух звуковых миров имеет собственные обусловленности и собственные границы» (цит. по: (Ерохин В., 1997, с. 367). К примерам такого рода можно отнести сочинения «Пустыни» Э. Вареза, «Контакты» (вторая редакция) К. Штокхаузена, «Музыка в двух измерениях» Б. Мадерна.

Первым обратился к методу монтажно-фонографической композиции П. Шеффер, создавший несколько шумовых «этюдов», которые положили начало такому направлению, как конкретная музыка. В 1948 г. П. Шеффер использовал большое количество внемузыкальных звуков – падающих капель дождя, транспортного шума, слов, выхваченных из речевого потока. В 1952 г. Дж. Кейдж собрал из фрагментов грамзаписей свой «Воображаемый пейзаж № 5», являющийся первым образцом американской монтажно-фонографической музыки.

В этот же период к электронной музыке обращается и Л. Берио. Это стремление композитора обусловлено определенными впечатлениями от электронной музыки, а именно, широким спектром необычных звучаний и редким ресурсом создавать музыкальные партитуры без непосредственного участия музыкантов-исполнителей. В начале, по просьбам режиссеров, мастер полу-

чал звукоиллюстративные эпизоды (звуки легкого дождя, сильного ветра, шума толпы и др.) для различных радиопостановок. Позже Л. Берио организует Студию электронной музыки в Милане при местном радиообществе RAI. Студия славилась высоким уровнем технического оборудования и считалась одной из самых обеспеченной в Европе на тот период. К концу 1950-х гг. в ней уже работали многие выдающиеся мастера, среди них Л. Ноно, Дж. Кейдж, А. Пуссер и мн. др.

Напомним, что опыт работы в студии уже был у Л. Берио. Ранее композитор уже экспериментировал в Студии электронной музыки в Кельне. В Студии созданием электрозвуков занимался композитор Х. Аймерт в сотрудничестве со звукотехниками Ф. Энкелем и Х. Шютцем. Результаты своей работы они продемонстрировали в 1951 г. на Дармштадтских летних курсах Новой музыки.

С 1970-х гг. на протяжении нескольких лет Л. Берио заведует электроакустическим отделением исследовательского центра ICRAM в Париже. Однако, обретя большой опыт работы в сфере электронной музыки, композитор приходит к заключению, что, обращаясь за помощью в получении звука и звуковых эффектов к машинам, художник лишает себя главного своего предназначения, своей созидательной природы. Творец теряет уникальную возможность создать собственное художественное пространство, а значит, мыслить. Ситуация подобного характера приводит композитора, по мнению Л. Берио, к духовному разорению художественного сознания.

В. Ерохин в фундаментальном исследовании «De musica instrumentalis» выделяет еще один вид электронной музыки – «живая электронная музыка». «В музыке этого типа, – пишет он, – применяются электронные способы преобразования звука; исходным звуковым материалом в ней могут служить как звуки, не имеющие отношения к электронике, так и звуки сугубо электронного происхождения» (1997, с. 375). В процессе размышлений исследователь предлагает именовать этот тип электронной музыки как «прагматоника», предполагающая создание-исполнение музыки в момент восприятия ее слушателем. Несмотря на то что в этом типе музыки отсутствует фонографический процесс, принципы монтажности в ней все же просматриваются. Примерами музыкальных экспериментов подобного рода служат сочинения К. Штокхаузена «Процессия», «Микрофония», «Микстура».

Анализ музыкальных экспериментов в электронной музыке выявил доминирование монтажных принципов на уровне как выстраивания формы, так и мельчайшего комбинирования звуковых элементов в сочинениях. Интерес композиторов к созданию подобной музыки В. Ерохин объясняет активной работой авторов над музыкой к кино и телефильмам, которая, в свою очередь, «накладывает отпечаток и на их филармонические сочинения» (1997, с. 355). Более того, «идея вовлечения инженерных методов композиции в теорию и практику музыкального искусства носилась в воздухе» (Ерохин В., 1997, с. 356).

На Западе еще 1920-е гг. были разработаны первые электрифици-

рованные музыкальные инструменты, которые позволили открыть масштабное поле для решений современного авангарда в области электронной музыки. По замечанию Х. Штукеншмидта, резкое и холодное звучание новых реальных объектов урбанистической области лучше воспроизводить посредством машин. Эта урбанистическая перспектива видения продиктована обращением мастеров к стилистике репортажа, своеобразному документализму, к смене прежних субъективных, откровенных интонаций темброво-колористической окраской, к стилистике монтажно-хроникальной. Подобную стилистику мы обнаруживаем в поэзии французских поэтов Б. Сандра, М. Жакоба, Г. Аполлинера в 1910-е гг., либо в живописи кубофутуристических направлений (Ж. Брак, П. Пикассо, Ф. Леже). Заметим, что тенденция подобного плана укреплится в искусстве XX в., проявившись в итальянском неореализме, «Новых левых» в 1960-е гг. и современной «конкретной музыке».

Итак, анализ зарубежной музыки XX столетия показал, что монтаж — не только способ и метод конструирования музыкального сочинения. Это масштабное художественное явление, которое служит художественно-концептуальной платформой, позволяющей композиторам открывать новые средства выразительности, тем самым убедительно воссоздавать свою картину сложного и неоднозначного современного мира. Благодаря монтажу музыка в XX в. выходит на другой уровень своего развития, обретает новые коммуникационные возможности, которые дают

ей возможность, с одной стороны, вести некий итог тому, что было передано многопластовость происходящих событий, с другой – под- создано культурой за все предшествующие столетия.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б.В. Раушенбах. М.: Наука, 1988. 240 с.

ЛИТЕРАТУРА

Азизов З. Ответ обществу потребления: Монтаж как искусство // Художественный журнал. 2010. № 3/4. С. 31–33.

Берков П.Н. Монтаж // Литературная энциклопедия / гл. ред. А.В. Луначарский: В 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, Сов. энциклопедия, 1934. Т. 7. 447 с.

Ермилова Г.И. Постмодернизм как феномен культуры конца XX века // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. URL: <http://www.zpu-iournal.ru/e-zpu/2008/4/Ermilova/> (дата обращения: 25.04.2021).

Ерохин В. «De musica instrumentalis»: Германия. 1960–1990. Аналитические очерки. М.: Музыка, 1997. 400 с.

Хализов Е.В. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. 398 с.

Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: Сов. композитор, 1975. 238 с.

Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 778 с.

Prieberg F.K. Lexikon der Neuen Musik. München: 1958. 670 s.

Prieberg F.K. Musica ex machine. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Frankfurt / Main, Berlin, 1960. 125 S.

REFERENCES

Azizov, Z. (2010), "The answer to the consumer society: Installation as art", *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art journal], no. 3/4, pp. 31–33. (in Russ.)

Berkov, P.N. (1934), "Installation", *Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t.* [Literary encyclopedia in 11 vols], in A.V. Lunacharskii (ed.), Vol. 7, OGIЗ RSFSR, Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, 447 p. (in Russ.)

Eizenshtein, S. (1964), *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: In 6 vols.], Vol. 2, Iskusstvo, Moscow, 778 p. (in Russ.)

Ermilova, G.I. (2008), "Postmodernism as a cultural phenomenon of the late XX century", *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability], no. 4, Available at: <http://www.zpu-iournal.ru/e-zpu/2008/4/Ermilova/> (Accessed 25 April 2021). (in Russ.)

Erohin, V. (1997), "De musica instrumentalis": *Germaniya. 1960–1990. Analiticheskie ocherki* ["De musica instrumentalis": Germany. 1960–1990. Analytical essays], Muzyka, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Khalizev, E.V. (2000), *Teoriya literatury* [Theory of literature], Vysshaya shkola, Moscow, 398 p. (in Russ.)

Prieberg, F.K. (1958), *Lexikon der Neuen Musik*, München, 670 p. (in Germ.)

Prieberg, F.K. (1960), *Musica ex machine. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Frankfurt / Main, Berlin, 125 p. (in Germ.)

Shakhnazarova, N.G. (1975), *Problemy muzykal'noi estetiki v teoreticheskikh trudakh Stravinskogo, Shenberga, Khindemita* [Problems of musical aesthetics in the theoretical works of Stravinsky, Schoenberg, Hindemith], Sovetskii kompozitor, Moscow, 238 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Денисова Зарина Мухриiddиновна, кандидат искусствоведения, заместитель директора Екатеринбургской детской школы искусств № 2

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Author information

Zarina M. Denisova, Cand. Sc. (Art Criticism), Deputy Director of the Ekaterinburg Children's Art School No. 2

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Поступила в редакцию 02.02.2022

После доработки 09.02.2022

Принята к публикации 11.02.2022

Received 02.02.2022

Revised 09.02.2022

Accepted for publication 11.02.2022

© Гуляева, Е.С., 2022

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-58-71

«ДВА ЦВЕТА ВРЕМЕНИ» Г.Н. ИВАНОВА: РЕАЛЬНОСТЬ И ВЫМЫСЕЛ

Е.С. Гуляева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Объектом изучения стала последняя оперетта сибирского композитора Г.Н. Иванова «Два цвета времени». Цель – проанализировать рукописи данного произведения. Задачи – описать этапы поисков и современное состояние рукописей, выявить соотношение между реальными событиями и их интерпретацией в спектакле, а также в сочинении, проанализировать пьесу В.С. Михановского и нотный материал. Актуальность темы обусловлена тем, что сочинение не изучено, а материал обладает рядом художественных достоинств. Немаловажно, что в основу положена подлинная история сибирского происхождения. В статье приводятся архивные материалы: фрагменты интервью с драматургом и либреттистом В.С. Михановским, фотографии исторических персонажей. Важным является анализ истории и привнесенных в нее элементов, решается проблема целесообразности их сочетания. В ходе изучения сочинения выявлено наличие трагедийных и комедийных линий, связанных с различными персонажами. Особое внимание уделено рассмотрению музыкальных характеристик ряда персонажей – Маши, Ивана, Романа, поручика Черноухова, дьяка Федора, Дарьи и Глафиры, Степана Панасенко.

Ключевые слова: Г.Н. Иванов, музыка для театра, творчество сибирских композиторов, оперетта, «Два цвета времени», В.С. Михановский

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гуляева, Е.С. «Два цвета времени» Г.Н. Иванова: реальность и вымысел // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 58–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-58-71.

“TWO COLORS OF TIME” BY G.N. IVANOV: REALITY AND FICTION

E.S. Gulyaeva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The object of study in this article is the last operetta of the Siberian composer G.N. Ivanov «Two Colors of Time». The purpose is to analyze the manuscripts of this work. The goal dictates the following tasks: to describe the stages of the search and the current state of the manuscripts, to identify the relationship between real events and their interpretation in the play, as well as the composition itself, to analyze V.S. Mikhanovsky's play and musical material. The relevance of the topic is due to the fact that the essay has not been studied, and the material has a number of artistic advantages. It is also important that the basis is based on the true history of Siberian origin. The article contains archival materials: fragments of interviews with the playwright and librettist V.S. Mikhanovsky, photographs of real historical characters. It is important to analyze the real history and the elements introduced into it, the problem of the expediency of their combination is solved. During the review of the essay, the presence of tragic and comedic lines associated with various characters was revealed. Special attention is paid to the consideration of the musical characteristics of the main and a number of minor characters – Masha, Ivan, Roman, Chernoukhov, Dyak Fedor, Daria and Glafira, Stepan Panasencko.

Keywords: G.N. Ivanov, music for the theater, creativity of Siberian composers, operetta, «Two Colors of Time», V.S. Mikhonovsky

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Gulyaeva, E.S. (2022), “«Two Colors of Time» by G.N. Ivanov: reality and fiction”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 58–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-58-71.

Георгий Николаевич Иванов¹ – выдающийся деятель сибирской культуры второй половины XX – начала XXI в., композитор, педагог, автор многочисленных сочинений. Он вошел в историю Новосибирска как создатель ярких и колоритных сочинений для музыкального театра, в том числе оперы «Алкины песни»² (1967) и «Ревизор»³ (1983), оперетты «У моря Обского»⁴ (1961), «Рябина красная»⁵ (1963), «Три плюс три»⁶ (1965), «Алло, милиция» (1968), «Два цвета времени»⁷ (1982), оратории «Моим ровесникам»⁸ (1969), «Сибирские вечера»⁹ (1972), «Вечная слава героям»¹⁰ (1984). Необходимо также назвать балет «Цветик-семицветик»¹¹ (1956) и балетную сцену «Созидатели»¹², относящиеся к студенческому периоду творчества, и неоконченный балет «Василий Теркин»¹³.

Произведениям Г.Н. Иванова посвящена исследовательская литература: это дипломные работы А. Кузнецовой «Творчество Г.Н. Иванова» (1967), Р.И. Шевцовой «Алкины песни – первая сибирская опера» (1974), Н.Д. Бурнашовой «Некоторые особенности инструментовки “Сибирских вечеров” Георгия Иванова» (1972), статья А.А. Асиновской «Опера Георгия Иванова “Алкины песни”» (1978), эссе А.П. Ментюкова «Гражданские мотивы творчества Г. Иванова» (1986), работа А.С. Молчанова «Инструментальные концерты Георгия Иванова

в контексте развития отечественной музыки второй половины XX в.» (2016), статья Е.С. Гуляевой «Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова “Ревизор”» (2021).

Существует также большое количество отзывов в прессе весьма содержательных и полезных для понимания творчества композитора. Это статьи из газеты «Вечерний Новосибирск». Однако до сих пор внимание музыковедов не привлекла последняя из его оперетт «Два цвета времени». Данное произведение долгое время считалось утраченным, и его поиск был сопряжен с серьезными сложностями. Целью настоящей статьи становится анализ рукописей данного произведения. Цель диктует следующие задачи:

- 1) описание этапов поисков и современное состояние рукописей;
- 2) изложение истории создания первоисточника, а также самого сочинения;
- 3) анализ пьесы В.С. Михановского и нотного текста.

Учитывая новизну материала, в работе большое значение приобретает дескриптивный метод, приемы археографии, важна роль аналитического, сравнительного и сопоставительного, а также контекстно-диалогического и культурно-исторического подходов.

Рукопись оперетты «Два цвета времени» долгое время считалась уничтоженной. Это подтверждалось тем, что во всех доступных фон-

дах, т.е. в Новосибирской консерватории, в библиотеке Новосибирского театра музыкальной комедии (НТМК), в отделении Союза композиторов и в личном архиве композитора, сохраненном наследниками, партитура сочинения обнаружена не была. Интенсивные поиски позволили выяснить, что первая версия данного сочинения находится в фонде Новосибирской областной научной библиотеки (НГОНБ), но под названием «Коммунары». Именно так была изначально озаглавлена и пьеса Вадима Михановского¹⁴.

Нотный текст в источнике полностью выполнен рукой Г.Н. Иванова: это рукопись, написанная чернилами на бумаге формата А3, содержащая множество правок (альтернативных вариантов). По этой версии произведения судить о композиции оперетты было достаточно сложно, поскольку в рукописи не хватало ряда вокальных номеров, например, куплетов и песни Романа, вальса и др. Отчасти пробел удалось восполнить благодаря другим источникам. Ноты «Песни цыгана Ромки» и песни Марии «Подруженьки мои» были найдены в личном архиве Ольги Васильевны Титковой¹⁵, которая в 1980-е гг. являлась солисткой НТМК. Судя по первой версии можно было говорить о наличии в сочинении композитора вступления, эпилога и двенадцати картин (эпизодов).

Коррективы в расстановку номеров оперетты внес литературный первоисточник, предоставленный Вадимом Семеновичем Михановским¹⁶. Его рукопись выполнена машинописным способом и существует в двух экземплярах. Первый из них хранится в музее с. Родино

Алтайского края, второй – в личной коллекции драматурга. Благодаря сохранившемуся вербальному тексту стала более понятна логика событий, происходящих в пьесе, ярче и выпуклее проявились образы персонажей и их взаимоотношения, чему способствовали включенные в текст разговорные диалоги. Кроме того, из беседы с Михановским удалось выяснить, что целостный клави́р оперетты и саму пьесу писатель передал Музею им. А.С. Цыбинова с. Родино Алтайского края для хранения и возможной постановки на месте реальных исторических событий, которым и посвящена оперетта.

Важнейшими шагами в восстановлении текста музыкального сочинения и введении данного опуса в научный обиход стали обретение второй версии оперетты, а также сбор и анализ сопутствующих материалов. В июне 2019 г. в с. Родино была предпринята поездка, в результате которой удалось сделать копию окончательной редакции клави́ра «Два цвета времени» Г.Н. Иванова. Текст финальной версии существует в двух вариантах. Во-первых, это рукопись композитора, которая, как и первая редакция, содержит различные его правки. Во-вторых, цифровая копия данного клави́ра, сделанная с целью обеспечения лучшей сохранности и доступности. Автором настоящей статьи была проделана поисковая работа в уже упомянутом Музее им. А.С. Цыбинова, проведены беседы с автором литературного источника, проанализированы фотоматериалы, в том числе фотоальбом В.С. Михановского, посвященный истории становления коммуны, а впоследствии и выросшего на ее базе совхоза.

Согласно данным прессы и афиш было выявлено, что на сцене НТМК с момента премьеры в 1982 г. по 1984 г. прошел 21 спектакль оперетты «Два цвета времени». Кроме того, в 1983 г. была осуществлена постановка спектакля в племсовхозе «Свободный» (Алтайский край, Родино): оперетта исполнялась актерами и музыкантами НТМК. По воспоминаниям В.С. Михановского, на том премьерном в Родино спектакле присутствовали очевидцы событий, а также их многочисленные потомки, как обитающие в поселке, так и приехавшие из других городов для участия в мероприятии. Писатель отмечал изрядный энтузиазм публики на первых представлениях, что, несомненно, связывалось с документальностью событий, с сохранившимися воспоминаниями о них, а также с колористичностью, красочностью самой постановки, яркими музыкальными решениями и наличием комедийных сцен.

Из газетных рецензий также удалось уточнить дату премьеры спектакля – 21.12.1982 г., имена солистов и особенности интерпретации произведения. В оперетте «Два цвета времени» впервые в НТМК на сцене «запел»¹⁷ вождь революции В.И. Ленин. Выбрать исполнителя для такой роли, очевидно, представляло особенную трудность, учитывая устоявшийся культ, можно даже сказать, апофеоз данной личности. И здесь проявил свое актерское мастерство заслуженный артист РСФСР Аркадий Николаевич Прохоров, вышедший в спектакле «Два цвета времени» в роли Ленина на сцену 5 000 раз¹⁸. Как отмечает автор статьи «Главная роль»: «Сцена в кабинете В.И. Ленина, где

вождь принимает председателя сибирской коммуны – одна из самых запоминающихся сцен в спектакле. И большая заслуга в этом А.Н. Прохорова. Образ Владимира Ильича Ленина получил достойное воплощение, придав всему спектаклю приподнято-романтическое звучание» (Лапин Б., 1984). Газетная заметка характеризуется позитивным тоном, «славильный» оттенок ощущается в ней отчетливо, что соответствует духу времени.

В рецензии Т. Лаврушиной указывается на значимость роли второстепенного персонажа, который привлек внимание своим колоритом и важностью в драматургии спектакля. Это – роль человека, в котором сочетается лирико-трагедийное мироощущение, связанное с утратой точки опоры и духовных ценностей, происходящее вследствие осознания перемен и нежелания с этим смириться. Приведем цитату из рецензии: «Глубокой тоской веет от песни колчаковского поручика Черноухова. Здесь следует отметить, что это – подлинный текст белогвардейской песни тех времен» (Лаврушина Т., 1982).

Появление такого произведения, основанного на документальных событиях, конечно, не было случайностью. Подлинная история, положенная в основу пьесы, впечатлила автора. Из диалогов с В.С. Михановским стало известно, что отправной точкой для создания опуса стал факт: в начале 1920-х гг. в Кулундинской степи была организована первая в Сибири сельскохозяйственная коммуна, члены которой работали на тракторе ХОЛТ-75, выделенном коммунарам В.И. Лениным. Сам писатель вспоминал:

«изначально не было никакой информации, кроме реального исторического факта – В.И. Ленин подарил коммуне трактор. Это известно из знаменитого письма коммунаров к вождю мирового пролетариата. А я – историк, меня заинтересовали подробности. Ведь не просто же так председатель сибирской коммуны встретился с Лениным? <...> За знаменитым письмом я “охотился” шесть лет. Оно нашлось в Москве, в архиве. Когда-то рядом с Ходынским полем был старый аэропорт¹⁹. Среди огромного количества старых бумаг, в архиве, и нашлось письмо коммунаров к Ленину. Только после нахождения оригинала письма можно было начинать писать пьесу»²⁰.

Работа с найденными материалами позволила установить, что история сводилась к следующему: председатель организованной коммуны, Яков Васильевич Жестовский (рис. 1–2), узнал, что в столице, на Ходынском поле будет происходить выставка иностранной сельхозтехники (отнятой у интервентов)²¹. Именно туда он поехал для встречи с Лениным вместе с инженером Славгородской электростанции Николаем Ремняковым, секретарем партчейки Марией Полошковой, ее мужем, агрономом Николаем Полошковым. «Ходоки» имели письмо от членов коммуны, текст которого сохранился: «Дорогой наш вождь а также вождь всего мирового пролетариата и крестьянской бедноты! Наш Владимир Ильич! Просим тебя выдать трактор коммуне “Свобода”, потому что наша коммуна есть организованный союз бедняков, а значит и коммунистический светильник на тысячи верст вокруг. Только нечем пахать землю, чтобы выра-

стить коммунистический урожай для себя и для братьев-рабочих. Дай нам трактор и мы покажем кулакам и всей мировой буржуазии, что такое вольный коммунистический труд»²². Один из четырех делегатов скончался в дороге от эпидемии тифа (Н. Полошков), но другие добились успеха: в результате переговоров с вождем коммуны был передан трактор ХОЛТ-75. Тому есть документальное свидетельство – фотография сибирских коммунаров на фоне трактора. Именно на нем члены коммуны провели первую вспашку целинной земли, и этот участок получил название «Ильичево поле».

Информантом для драматурга и композитора стала участница событий Мария Николаевна Полошкова²³ (рис. 3). По ее словам, все герои в пьесе имели прототипы. Яков Жестовский стал председателем коммуны, его образование, политические взгляды и опыт партизанской работы в период Гражданской войны позволил успешно выполнить организаторскую роль. Сохранился партийный билет, в котором указана информация о Якове Васильевиче Жестовском (см. рис. 1). Николай Полошков являлся профессиональным агрономом. Он был мужем Марии Полошковой, товарищем Якова Жестовского. Девушки, подруги Марии – это молодые крестьянки Ульяна, Стеша и Галя. В альбоме В.С. Михановского обнаружено фото одной из них – первой коммунарки «Свободы» Ульяны Шевченко.

Реальной была личность первого тракториста – Ефима Терличенко, а также примкнувших к коммуне дьяка Федора и его семьи. Известно, что некоторые из коммунаров являлись переселенцами в Сибирь еще

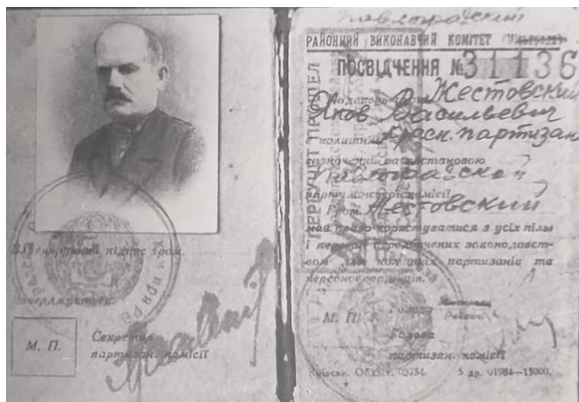


Рис. 1. Партийный билет Я. Жестовского
Party ticket of Ya. Gestovsky



Рис. 2. Яков Жестовский
Yakov Zhestovskiy



Рис. 3. Мария Николаевна Полошкова в молодости и в 1980-е гг.
Maria Nikolaevna Poloshkova in her youth and in the 1980s

в годы Столыпинской реформы, а позже уехали на историческую родину в Днепропетровск, часть же из них так и осталась в Сибири²⁴. Настоящими были и пожар на конюшне, и гибель в результате вооруженного столкновения с белогвардейцами и бандитами одного из коммунаров – Романа (фамилия не сохранилась). Фактом являлась работа по ликвидации технического отставания: электрификация хозяйства, строительство школы, приобретение техники.

В дополнение к имевшимся у М.Н. Полошковой фотоматериалам писатель сделал собственный

альбом, в котором запечатлены этапы становления племсовхоза «Свободный» Родинского района Алтайского края. Здесь оказались фотографии лиц, трудившихся в свое время в совхозе «Свободный», начиная с 20-х гг. XX в. и заканчивая 80-ми. Некоторые снимки прислали из личных архивов родственники коммунаров, вернувшихся в Днепропетровск. В ходе поездки туда писатель собирал материалы и фотографии, опрашивая бывших тогда в живых коммунаров и их потомков. В альбом помещены и фото плакатов советского периода, в которых были отражены динамика развития

совхоза, основные направления его деятельности²⁵.

Литературный источник, созданный драматургом на основе собранных материалов, предназначался для композитора Г.Н. Иванова. В.С. Михановский внес некоторые изменения при работе над пьесой. Во-первых, он добавил лирическую линию «Маша–Жестковский», так как этого требовал планируемый жанр оперетты. В реальности они, как известно, чувств друг к другу не питали. Вымысел заставил писателя дать персонажам новые имена: Маша Полошкова стала Машей Панасенко, дочерью коммунара Степана Панасенко, незамужней девушкой, а Яков Жестовский трансформировался в Ивана (русифицированная версия имени) Жестковского. Кроме того, была исключена фигура инженера Ремнякова, который не сыграл принципиальной роли в описываемых драматических событиях. Был «оставлен в живых» Н. Полошков, который в пьесе стал предметом мечтаний Ульяны.

Еще одно нововведение и «украшение» спектакля – костюмы героев. Без сомнения, они должны были быть красочными, чтобы произвести впечатление на зрителя. Всем девушкам, в том числе и Маше, было предписано быть облаченными в пестрые сарафаны и производить впечатление типичных сельских девушек. Такое решение противоречит реальности: на сохранившихся фотографиях предстает Маша в гимнастерке, застегнутой «под горлышко», с короткой стрижкой и в очках. Строгий костюм с галстуком мы видим на трактористе Ефиме Терличенко, пиджак, гимнастерку, кепку «ленинских времен» на Якове Жестовском.

Особый интерес представляет смена названий спектакля. Первым из них было «Коммунары», которое по ряду причин не устроило авторов, второе было дано в честь «Ильичева поля», того самого, по которому Ефим Терличенко провел первую борозду на тракторе ХОЛТ-75. Но и оно показалось излишне конъюнктурным. Окончательное название «Два цвета времени» представляется самым сложным и неоднозначным из трех. Оно вызывает произвольные ассоциации с известными литературными произведениями и кинолентами («Три цвета времени» А. Виноградова, «Красное и черное» Стендаля, фильмом «Два цвета времени» по роману «Плачь, любимая страна» А. Патона и т.д.). Это порождает ощущение вторичности названия, его скрытой семантики, становясь своеобразной отсылкой к конфликтным ситуациям, противопоставлению.

Однако оппозиция двух лагерей (коммунаров, революционеров, с одной стороны, кулаков, белогвардейцев – с другой) не является в пьесе Михановского ведущей. Акцент смещается в сторону проблем личностного становления людей постреволюционного времени, эволюции их взглядов, выстраивания двусторонних и комплексных отношений в новых трудовых и социально-политических условиях. Персонажи сочинения – люди с трудными судьбами, и пережитые ими трагедии связаны не только с реалиями военного времени, но и с необходимостью жить дальше, находя «точки духовной опоры». Не всем это дается легко, для кого-то подобная ломка – тяжелое решение.

Возникает и еще одна ассоциация, связанная с образом двух цве-

тов: она отсылает к деятельности организаций «Земля и воля»²⁶, «Черный передел»²⁷, идейная платформа которых включала вопросы передачи всех земельных наделов крестьянству. Членам этих организаций были близки народовольческие идеи, а «крестьянская община» казалась опорной силой для социалистического развития общества. Пожалуй, с их символикой возможно связать и название «Два цвета времени», так как сочинение коррелирует с идеями программы движения «Земля и воля» и посвящено замене индивидуального землевладения коллективным.

Сложность композиторского решения Г.Н. Иванова проистекала из двойственности самого первоисточника, основанного на реальности и вымысле. Подлинные фигуры и факты, настоящие сцены в оперетте такие, как сцена пожара на конюшне, сцена гибели цыгана Ромки, эпизод вступления в коммуны, создание послания Ленину, сцена в кабинете вождя, сочетались с сочиненными – любовно-лирическая линия Маши и Жестковского, сольные выступления Маши, в которых раскрывается ее чувство к Ивану, финальная лирическая сцена спектакля.

В музыкальном плане сцены реальные и привнесенные решаются по-разному. Часть же фрагментов подана только вербально. Например, самая главная среди таких сцен – в кабинете Ленина. Во время аудиенции с вождем ни один участник делегации не поет, все реплики Ленина также речевые. Тому есть объяснение – ввести подобную фигуру-символ в спектакль казалось вполне корректным, но поручить во-

кальную партию культовому персонажу было бы недопустимым в силу социальной этики. Тем не менее, в весьма серьезную сцену проникают и комедийные нотки, например, вызывающий смех «финансовый отчет» дьяка Федора.

Убедительны коллективные сцены – частушки, «перебранки» и шуточки сельчан, куплеты Марии с девушками. Они решены в духе стилизаций. Например, в частушках парней «На вечерках был речист» используется типичная для жанра формула: терцово-секундовая структура, хореические ритмические ячейки с остановкой в конце фразы. В духе жанровой сценки представлен дуэт Глафиры и Дарьи «Ростом мой супруг не вышел»: эти два второстепенных персонажа предстают в совместном дуэте. Однозначно можно сказать о преобладании комического начала в сцене: женщины вспоминают молодость, отпускают ироничные шуточки в адрес своих мужей. Их музыкальные реплики носят танцевальный характер (этого вполне можно было ожидать, зная вербальный текст). В мелодических ячейках преобладает нисходящее направление движения в объеме ноты с терцовыми ходами внутри мотива. В припеве – терцовое двухголосие, транспонированное то выше, то ниже. Припев решен в духе частушки, жанра, весьма характерного для подобного шуточного диалога – «вспоминания молодости» двух подруг.

Органично решены и некоторые цельные фигуры – Ромка, Черноухов, дьяк Федор. Например, Роман предстает в нескольких ипостасях. Частично его многогранный характер проявляется в куплетах «Играйте звонко, мои струны». Начало

мелодии с интонацией минорного квартсекстаккорда схоже с песней Марии «Кукушкин хлеб». Это типичная романсовая интонация для русской музыки XIX в. (восходящая секста), свидетельствующая о лирической природе обоих персонажей. Напористость, жизнелюбие отличают другой номер, песню цыгана «Полтора вершка». Здесь сочетаются подчеркнуто широкие интонации восходящей ноты (на словах «Полтора вершка») и «вальжные» поступенные пунктиры в припеве на словах «Ходи в чечеточке, Роман, пляши, цыганский сын Роман!».

Среди галереи персонажей оперетты Роман наиболее цельная фигура, лишённая противоречий. Он явно перенесен в спектакль со своего прототипа. Удались композитору и трагические страницы. Портрет белогвардейского поручика Черноухова рисуется в неоднозначных красках: «Доля – неволя! Выбора нет! Красное поле – кровавый рассвет!». Возникает желание сопереживать человеку, оказавшемуся на пересечении политических катаклизмов. Как упоминалось в рецензии Лаврушиной, его номер основан на цитате романса, жанра, отсылающего нас к лучшим страницам творчества М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, к городскому бытовому романсу. Особенно запоминается мелодия припева с терцово-секундовыми нисходящими интонациями в мелодии и характерным для романса плагальным соотношением (t-s) аккордов.

Более неоднозначны полувывышенные образы Маши и Ивана. Маша предстает то бойкой, уверенной, острой на язык молодой особой (ча-стухи, сцена с девушками, сцена

с Митькой), то вдруг превращается в наивную сельчанку. Это – явный парадокс. Иван то демонстрирует зрелость и взвешенность возрастного, вдумчивого опытного руководителя, то – неуверенного парня лет 25, не отличающегося мудростью и не умеющего принимать решения. В результате развязка их романа становится достаточно формальной.

Подтверждают все музыкальные характеристики героев. Лирическая сторона натуры Маша раскрывается в песне «Кукушкин хлеб». Здесь преобладают песенные интонации (поступенное движение в объеме сексты), мелодическая линия широкого дыхания, плагальные обороты в гармонии, отсылающие к жанру городского романса. У Маши есть второй сольный номер – «Подруженьки мои», рисующий иную ипостась ее характера. Мелодия соткана из ячеек в объеме сексты, аккомпанемент решен в духе плясовой. В дуэте с Иваном главная героиня предстает в роли ведущей. Ее партия звучит первой, Иван же вступает каждый раз с вторящей мелодической фразой, транспонированной на тон выше. Дуэт по мелодизму самый запоминающийся во всем сочинении.

Отличается другой дуэт – комическая сцена Маши и Митьки. Интонации героев абсолютно схожи, только инициатором выступает здесь Митька, а Маша подхватывает за ним мелодию. В ней чередуются интонации со вспомогательными звуками и нисходящее поступенное движение с предварительным скачком на дециму. Интонационная основа в сочетании с ритмическим рисунком придает ситуации комический характер. Кроме того, в этом дуэте меняется мелодия при

смене текста. Так, на словах Митьки «Смейся, смейся, о свадьбе мы с отцом уж позаботились!», в его речи появляются настойчивые интонации, повторы одного звука, пунктиры. Не отстает и Маша «Ты забыл, что коммунарка я?». В ее ответной реплике появляются тритон, пунктиры, кварты. Дуэт превращается в словесный поединок, из которого победительницей выходит героиня. Все это в целом создает образ Маши как девушки разносторонней, остроумной, пытливой, стремящейся во всем говорить правду и не боящейся истины.

Иван, как уже говорилось, предстает более неоднозначным. Он выглядит серьезным, умудренным жизнью человеком в дуэте с Положковым «Тюрьмы, подполье и фронт за спиной». Музыка соответствует: повторяющиеся ритмические фигуры в размере 9/8, в вокальной партии верхний, мелодический тетрахорд минора, тремолирующая минорная тоника в партии оркестра. Герой не боится длительной сложной поездки к Ленину и добивается цели. Но во взаимоотношениях с Машей выглядит беспомощным 25-летним парнем (так по сценарию). Представляется, что такое противоречие в образах героев стало следствием изменения роли прототипов.

Спектакль «Два цвета времени» представляет собой редкий образец документальной оперетты. Художественное произведение – не история, поэтому неудивительно, что в ней сочетается реальность и вымы-

сел. В сумме это должно было дать неповторимый образец музыкально-театрального сочинения. Однако нам представляется неубедительным совмещение несовместимого в главных ролях, из-за чего их линия выглядит несколько надуманной. В то же время многие недостатки первых постановок могли бы быть преодолены в новых режиссерских решениях.

Факт, что тема становления коммуны в сибирской глубинке не выглядит в настоящее время привлекательной в контексте расширяющегося поля культурных возможностей, бесспорен. Но оперетта стала важным шагом в творческой практике Г.Н. Иванова, создавшего галерею сочинений на материале региональной истории. Это произведение – «слепок эпохи», наполненный приметами времени 1980-х гг. (сохраняющиеся культ вождя, культ крестьянского коллективного труда, внимание к социальным вопросам, близость нового пересмотра ценностей, идеи самоотдачи, самопожертвования).

Показательно, что оперетта была выдвинута на Государственную премию: завод имени В.И. Ленина был «шефом» театра, и он совместно с колхозом «Свободный» предложил оперетту на конкурс. Известно, что она прошла две стадии конкурсного отбора, уступив Госпремию лишь в третьем туре одной из петербургских постановок. Само по себе это – свидетельство достаточно высокого уровня работы Г.Н. Иванова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Георгий Николаевич Иванов (1927–2010) – российский композитор, педагог, профессор НГК, заслуженный деятель искусств России (1975), народный

артист России (1995), член Союза композиторов России (1957). Учился в ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова у В.В. Волошинова по классу композиции.

² «Алкины песни» – первая опера Г.Н. Иванова. В основе – повесть Анатолия Иванова «Алкина песня». Исполнялась в НГТОиБ, была показана на гастролях в ряде городов страны. По опере снят фильм.

³ «Ревизор» – опера в двух актах. В основе – комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». Ставилась в НГТОиБ, премьера состоялась 29.12.1983 г., была показана на гастролях в ряде городов страны. По опере снят фильм.

⁴ «У моря Обского» создана на литературный текст И.А. Ромашко, была поставлена в октябре 1961 г. Режиссер М. Дотлибов. Оперетта была невероятно популярна, за период с октября по декабрь 1961 г. была сыграна 23 раза, а к 1963 г. количество постановок превысило 100 (информация достоверна, подтверждена заметками из рубрики «Театр и кино» газеты «Вечерний Новосибирск»), в том числе исполнялась в гастрольном турне коллектива Новосибирского театра музыкальной комедии.

⁵ «Рябина красная» – вторая оперетта композитора. В основе – героическая комедия И.А. Ромашко с одноименным названием. Спектакль шел в НТМК. На заседании СО СК 1969 г. была озвучена премьера спектакля – 03.12.1969 г. В стенограмме упомянуто, что спектакль приурочен к 50-летию Сибирского военного округа (ГАНО, оп. 1, д. 8, с. 91). Я.Н. Файн в книге о театре обозначает другую дату премьеры – 02.02.1969 – в день 10-летия НТМК.

⁶ В основу оперетты «Три плюс три» положена пьеса В.А. Дыховичного «Свадебное путешествие», переработанная совместно с М.Р. Слободским. Известно, что на данный сюжет писал С.С. Прокофьев. В РГАЛИ (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 29) хранится клавиш первого действия неоконченной лирико-комической оперы С.С. Прокофьева «Далекое моря» (1948). Либретто к ней составлялось композитором в соавторстве с М.А. Прокофьевой-Мендельсон. В рукописи Прокофьева указано «Начато 24 июля 1948 года на Николиной горе», в конце рукописи значится «31 августа 1948. Николина гора». Спектакль исполнялся в МГК им. П.И. Чайковского в концертном варианте. На данный сюжет снят фильм «Жили три холостяка» (премьера 30.12.1973). В версию Г.Н. Иванова добавлены стихи И.А. Ромашко. Премьера оперетты Иванова состоялась 21.02.1966. Режиссер-постановщик В. Макаров, музыкальный руководитель С. Зиссер, художник-постановщик Т. Венецианова.

⁷ «Два цвета времени» – в основе лежит сценическая повесть в жанре героической комедии «Коммунары» в двух действиях, принадлежащая В.С. Михановскому. Премьера оперетты состоялась 21.12.1982. Выдвигалась на соискание Государственной премии СССР.

⁸ «Моим ровесникам» – оратория Г.Н. Иванова. Ее ноты до сих пор не обнаружены.

⁹ «Сибирские вечера» – оратория Г.Н. Иванова. Первое название и жанровое определение – кантата «Сибирские посиделки». Возможно, причины доработки были определены критикой коллег. На заседании СО СК в 1971 г. А.М. Айзенштадт отмечал: «Кантата “Сибирские посиделки” на кантату не похожа... Получилось слишком сюитно при всей яркой выразительности» (ГАНО, оп. 1, д. 114, с. 221). А.А. Асиновская внесла свое предложение относительно жанрового определения, которое и закрепилось впоследствии: «Произведение Иванова очень органично в том отношении, что оно очень **ораториально**» (ГАНО, оп. 1, д. 114, с. 232). За окончательной редакцией в наследии Г.Н. Иванова закрепилось определение оратория-посиделки «Сибирские вечера».

¹⁰ Ноты не обнаружены.

¹¹ «Цветик-семицветик» – ранний балет Г.Н. Иванова. Написан в период обучения в Ленинградской консерватории. Увертюра к балету исполнялась в ДК им. Горького в Новосибирске в 1961 г. и была воспринята очень положительно, о чем свидетельствуют слова композитора Р.Г. Бойко на заседании СО СК в 1961 г. (ГАНО, оп. 1, д. 35, с. 67): «Цветик-семицветик – очень колоритное произведение».

¹² Ноты утеряны. Первоисточник пока не выявлен.

¹³ «Василий Теркин» – неоконченный балет Г.Н. Иванова. Начат в 1969 г., должен был быть окончен в 1970 г., работа велась в содружестве с балетмейстером И.Г. Есауловым. Об этом было сказано на заседании СО СК в 1969 г. (ГАНО, оп. 1, д. 95). Причины, по которым балет не был завершен, не выяснены. Композитор планировал доработку в 2000-е гг.

¹⁴ Вадим Семенович Михановский (р. 1930) – поэт, журналист, член Союза журналистов России с 1958 г. Историк по образованию. Является лауреатом премии ВДНХ и Союза журналистов СССР за очерк о семье новосибирских конструкторов новой сельхозтехники. Награжден орденом «За за-

слуги перед отечественной журналистикой» I степени и другими правительственными наградами.

¹⁵ Ольга Васильевна Титкова – советская и российская театральная актриса, педагог, народная артистка России. Актриса Новосибирского театра музыкальной комедии, исполнительница главных партий в сочинениях Г.Н. Иванова.

¹⁶ Михановский В.С. Два цвета времени: Сценическая повесть в жанре героической комедии в двух действиях: Рукопись. Новосибирск, 1982. 57 с.

¹⁷ Так у критика. На самом же деле речь Ленина не нотирована.

¹⁸ Так в данных прессы. Возможно, была допущена опечатка в числе. Включение этого культового героя в музыкальные сочинения было частым явлением, но партия в оперетте – идея, впервые реализованная В.С. Михановским и Г.Н. Ивановым.

¹⁹ Первый аэродром сооружался на общественные деньги – поступления от энтузиастов воздушного флота. Строительство началось со взлетно-посадочной полосы и шести ангаров, крошечных по нашим меркам: на 1-2 самолета. Официальное открытие аэродрома состоялось 3 октября 1910 г. В период мировой войны на Ходынском аэродроме была открыта первая отечественная школа летчиков. Ходынский аэродром – «сгусток» отечественной истории авиации. Это поле принимало легендарных пилотов, отсюда взлетали первые российские аэропланы, здесь закладывались ведущие авиационные и ракетные КБ Н.Н. Поликарпова, А.И. Микояна, А.С. Яковлева, С.В. Ильюшина, П.О. Сухого, С.А. Лавочкина. Здесь встречали и провожали многих великих современников. Именно здесь в Отечественную войну формировались воинские соединения, громившие врага. На аэродром утром 9 мая 1945 г. летчик А.И. Семенов доставил акт о безоговорочной капитуляции Германии, а затем сюда было доставлено Знамя Победы. Постепенно аэропорт утратил свое значение. Последний самолет взлетел отсюда 3 июля 2003 г. В настоящее время это – «Музей авиации» (Первый аэродром в Москве – поле Ходынское // LiveInternet. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3976782/post154442919/> (дата обращения: 13.12.2021).

²⁰ Информация взята из личной беседы с В.С. Михановским, состоявшейся 15.06.2019 г.

²¹ Как отмечает В.С. Михановский, на выставке была представлена техника, от-

нятая у английских интервентов. Техника была необходима для передвижения боеприпасов к местам боевых действий, а не для сельскохозяйственных работ.

²² Информация взята из личной беседы с В.С. Михановским, состоявшейся 15.06.2019 г.

²³ Мария Николаевна Полошкова – коммунарка «Свободы», секретарь партячейки, окончила школу профсоюзов в Москве после чего отправилась на Алтай в коммуну с целью обучать девушек грамоте, в том числе и политической. По словам Михановского, он «долго искал оставшихся в живых коммунаров, нашел бывшего комсорга коммуны М. Полошкову в Новосибирске. У нее сохранилось несколько фотографий, которыми она поделилась со мной, и она же подробно рассказала о событиях. К сожалению, через год она умерла, спектакль не увидела».

²⁴ Из интервью с Михановским известно: «Родино вообще населяли украинцы, которые приехали в коммуну, прожили там около 25 лет. Потом, позже, революционный деятель Петровский призвал их обратно, на Украину. Часть населения уехала, но некоторые так и остались. Их можно понять: они приехали на нетронутые, целинные земли, корнями в нее вросли. Урожай здесь тогда были огромные. Сама Сибирь по численности населения в 20–30-е гг. возросла на 31 % за счет переселенцев. В настоящее время колхоз – один из лучших на Алтае. Там до сих пор существует знаменитое “Ильичево поле”, до сих пор процветает овцеводство. Это – их главный промысел».

²⁵ Если на первом этапе это были хлебозаготовки, то позже главным стало овцеводство, что вполне отвечает климатическим условиям Кулундинской степи. Благодаря выстроенной В.С. Михановским исторической иерархии становится понятной общая картина жизни людей и постепенный расцвет колхоза.

²⁶ Тайное революционное общество, возникшее в России в 1861 г. и просуществовавшее до 1864 г., с 1876 г. по 1879 г. восстановившееся как народническая организация. Вдохновителями общества были А.И. Герцен и Н.Г. Чернышевский. Своей целью участники ставили подготовку крестьянской революции. Одним из важнейших требований, выдвигавшихся членами организации, был созыв бессословного народного собрания. Их требования – передача всей земли крестьянам в равных долях, введение полного общинного самоуправления, введение свободы

вероисповеданий, предоставление нациям права на самоопределение. Действовали следующие методами: пропаганда, агитация среди крестьян и других сословий и групп, индивидуальный террор против наиболее неугодных правительственных чиновников и агентов охраны.

²⁷ Тайное общество, связанное с одноименным журналом. «Черный передел» образовался при распаде общества «Земля и воля» в 1879 г. террористическое крыло последнего образовало «Народную волю», а крыло, оставшееся верным чисто народническим тенденциям, – общество «Черный передел». Принцип черного передела заключался в разделе всей общинной земли на участки приблизительно сходного качества и в определении числа земельно-раздаточных единиц (в разных общинах они определялись

по-разному: либо по числу мужчин-пахарей, либо по едокам, т.е. всем членам семьи и т.д.). В результате передела каждая семья получала некоторое количество полос земли разного качества, возникала чересполосица. К «Черному переделу» принадлежали Г.В. Плеханов, П.Б. Аксельрод, Вера Засулич и др. Они придавали громадное положительное значение русской общине и видели в ней исходную точку социалистического развития. Они верили, что «экспроприация крупных поземельных собственников» приведет в России, благодаря общине, «к замене индивидуального владения коллективным, то есть обусловит торжество высшего принципа имущественных отношений. Такой именно смысл имеют живущие в русском народе ожидания черного передела».

ЛИТЕРАТУРА

Асиновская А.А. Опера Георгия Иванова «Алкины песни» // История музыкальной культуры Сибири. Вып. 3. М., 1978. С. 104–120.

Гуляева Е.С. Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 41–54.

Лаврушина Т. О прошлом – музыкой // Вечерний Новосибирск. 1982. 16 нояб.

Лапин Б. Главная роль // Вечерний Новосибирск. 1984. 18 апр.

Ментюков А.П. Гражданские мотивы творчества Г. Иванова // Гражданская и патриотическая тематика в музыке композиторов Сибири. Новосибирск, 1986. С. 20–21.

Молчанов А.С. Инструментальные концерты Георгия Иванова в контексте развития отечественной музыки второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. 2016. № 4. С. 65–75.

REFERENCES

Asinovskaya, A.A. (1978), "Opera by Georgy Ivanov «Alkin's Songs»", *Istoriya muzykal'noi kul'tury Sibiri* [The history of the musical culture of Siberia], Iss. 3, Moscow, pp. 104–120. (in Russ.)

Gulyaeva, E.S. (2021), "Features of the literary opera in the work of G.N. Ivanov «The Inspector»", *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 1, pp. 41–54. (in Russ.)

Lapin, B. (1984), "The main role", *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 18 April. (in Russ.)

Lavrushina, T. (1982), "About the past – with music", *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 16 November. (in Russ.)

Mentyukov, A.P. (1986), "Civic motives of G. Ivanov's creativity", *Grazhdanskaya i patrioticheskaya tematika v muzyke kompozitorov Sibiri* [Civic and patriotic themes in the music of Siberian composers], Novosibirsk, pp. 20–21. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2016), "Instrumental concerts of Georgy Ivanov in the context of the development of Russian music of the second half of the twentieth century", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 65–75. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гуляева Екатерина Сергеевна, аспирантка II курса Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирской специальной музыкальной школы (колледжа)

E-mail: tertsia1995@mail.ru

Author information

Ekaterina S. Gulyaeva, a 2nd-year postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, a teacher of musical and theoretical disciplines of the Novosibirsk Special Music School (college)

E-mail: tertsia1995@mail.ru

Поступила в редакцию 09.01.2022

После доработки 31.01.2022

Принята к публикации 04.02.2022

Received 09.01.2022

Revised 31.01.2022

Accepted for publication 04.02.2022

ДВЕ ПЬЕСЫ-ФАНТАЗИИ ПАУЛЯ НАТОРПА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Го Шаоин¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. В настоящей статье рассматривается фортепианное творчество Пауля Герхарда Наторпа, который помимо музыки ярко и талантливо заявил о себе и в других научных областях. Во-первых, Наторп является представителем философского направления, которое в истории философии получило название «неокантианство». Его апологеты достаточно много внимания уделяли личности Платона, чья философская система наложила отпечаток и на мировоззрение композитора. Во-вторых, Наторп оставил значительный след в социальной педагогике, выступив автором новаторской системы обучения и воспитания. При этом обе сферы деятельности испытали на себе влияние его музыкального мышления. Автор настоящей статьи впервые в истории российского музыкознания проводит анализ двух пьес-фантазий (Zwei Fantasiestücke) для фортепиано, написанных Наторпом. Примечательно, что обе пьесы-фантазии входят в число произведений для сольного фортепиано 1870-х гг., которые были созданы Наторпом под руководством его наставника Густава Якобсталя. Будучи известен в большей степени как известный философ и социальный педагог, Наторп создал неподражаемые образцы музыкальных сочинений, в особенности для фортепиано. В композиторской мастерской Наторпа существует множество моделей создания музыкальных опусов, однако все они выступают не просто в качестве частей, которые призваны внести вклад в мировую сокровищницу музыкальной мысли, но и, одновременно, представляют собой подструктуры единой сложноорганизованной системы, задача которой заключается в необходимости создать и удержать целостное музыкальное пространство – звучащее пространство бытия. Автор статьи констатирует, что личность Наторпа интересна тем, что в своем творчестве он сделал попытку выстроить столь значимую для мирового культурного наследия парадигму сосуществования всех трех ипостасей, а именно музыки, философии и педагогики. Ярко и наглядно этот синтез проявился в его фортепианных сочинениях. Музыкальные примеры для настоящего исследования автор статьи набрал сам. Работа явилась весьма кропотливой и наполненной новизной.

Ключевые слова: Наторп, фортепианные произведения, две пьесы-фантазии, камерный ансамбль, немецкие классики, музыкальная форма

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Го Шаоин. Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 72–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-72-79.

TWO FANTASY PIECES BY PAUL NATORP FOR PIANO

Guo Shaoying¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. This article examines the piano work of Paul Gerhard Natorp, who, in addition to music, brightly and talentedly declared himself in other scientific fields. First, Natorp is a representative of the philosophical trend, which in the history of philosophy is called “neo-Kantianism”. His apologists paid a lot of attention to the personality of Plato, whose philosophical system also left an imprint on the composer’s worldview. Secondly, Natorp left a significant mark on social pedagogy, having authored an innovative system of education and

upbringing. At the same time, both spheres of activity were influenced by his musical thinking. For the first time in the history of Russian musicology, the author of this article analyzes two fantasy pieces (*Zwei Fantasiestücke*) for piano, written by Natorp. It is noteworthy that both fantasy pieces are among the works for solo piano of the 1870s, which were created by Natorp under the guidance of his mentor Gustav Jacobsthal. Best known as a renowned philosopher and social educator, Natorp created inimitable examples of musical compositions, especially for the piano. In the composing workshop of Natorp, there are many models for creating musical opuses, but they all act not only as parts that are designed to contribute to the world treasury of musical thought, but, at the same time, represent substructures of a single complex system, the task of which is to the need to create and maintain an integral musical space – the sounding space of being. The author of the article states that the personality of Natorp is interesting because in his work he made an attempt to build a paradigm of coexistence of all three of his hypostases, which is so significant for the world cultural heritage, namely music, philosophy and pedagogy. This synthesis was clearly and vividly manifested in his piano compositions. It is emphasized that the author of the article had to collect musical examples for this study himself. The work was very painstaking and full of novelty.

Keywords: Natorp, piano pieces, two fantasy pieces, chamber ensemble, German classics, musical form

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Guo Shaoying (2022), “Two fantasy pieces by Paul Natorp for piano”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 72–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-72-79.

Предпринятое исследование связано с одним из самых необычных, самобытных и оригинальных композиторов-философов Паулем Герхардом Наторпом (Го Шаоин, 2021). Пауль Наторп является одним из авторитетных представителей философского течения под названием «неокантианство». Входящие в него философы достаточно много внимания уделяли и личности Платона, и его философской системе, что нашло отражение в работе Наторпа «*Platos Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus*» (1903).

Думается, не последнюю роль в обращении к творческому наследию античного философа сыграло для Наторпа-композитора то обстоятельство, что Платон рассматривал музыкальное искусство одним из универсальных средств, обуславливающих нравственное становление человека, способного самостоятельно организовать свою жизнь по законам гармонии и полностью владеющего собой. Не случайно разра-

батываемое Платоном понятие музыкального этоса станет у Наторпа основополагающим в его социальной педагогике, выходя за границы отдельного искусства и приобретая статус фундаментального принципа мироздания.

Музыкальное творчество Пауля Герхарда Наторпа (1854–1924) известно очень узкому кругу заинтересованных лиц. Свое широкое признание он получил, прежде всего, как авторитетный философ и социальный педагог. Тем не менее, его музыкальные сочинения несут в себе определенную новизну и очарование, что позволяет им занять достойное место в репертуаре исполнителей.

В число опусов Наторпа вошло немало произведений, написанных для фортепиано и с участием фортепиано. Философ любил этот инструмент и хорошо знал. В камерных ансамблях любого состава фортепиано всегда оказывается ведущим инструментом. Однако ярче всего осо-

бенности авторского фортепианного стиля Пауля Наторпа раскрываются в произведениях для фортепиано соло.

Не секрет, что интерес к музыке может развиваться с самого детства. Не всегда данное увлечение перерастает в профессиональную сферу деятельности. Любое замечание, сделанное молодому композитору, может нанести крах его карьере. Творческие люди очень ранимы, погружаясь в мир своих творений, они, как правило, не стремятся получить материальные выгоды, поэтому отношение к музыке может остаться для них как факт саморазвития и совершенствования собственного «Я». В истории немало известных личностей, которые в продвижении своей профессиональной деятельности и карьеры отдавали дань музыке. Последняя являлась некой базой, фундаментом для их дальнейшего становления. К таковым относится и Наторп.

Первые уроки игры на фортепиано мальчик получил вместе со своими братьями и сестрами у отца. Заниматься приходилось по утрам, с четырех тридцати до пяти часов. Ежедневная игра на фортепиано отмечена и в Страсбургском дневнике будущего философа-композитора и педагога. Там же можно найти отчеты о посещенных концертах Клары Шуман, Ференца Листа и Ганса фон Бюлова. Дневники позволяют заглянуть в музыкальный репертуар и самого Пауля Наторпа. Он включает в себя имена таких композиторов, как И.С. Бах, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман и И. Брамс, вплоть до Р. Вагнера.

Несмотря на всю страсть к музыке, которая проявлялась у Пауля

в игре на фортепиано, в посещении концертов или занятиях композицией, делом его жизни стала философия. До последних лет он продолжал сочинять музыку, ставя перед собой задачу самосовершенствования. Возможно, музыка была для него некой художественно-творческой лабораторией, которая помогала ему в оттачивании и шлифовке его философских изысканий. Тем более удивительным оказывается композиторское мастерство, которого Наторп достиг своими усилиями, что полностью согласовывается с центральной установкой его социальной педагогики: непрестанное самообразование и самосовершенствование навстречу высшей человечности.

Знаменательно, что условием отмеченного движения для Наторпа становится не что иное, как творческая воля. Более того, степень ее развития коррелирует, по мнению философа-композитора, с различными уровнями личностной активности человека. Последняя проявляет себя:

- через влечение как исходный уровень активности сознания;
- посредством воли как локального усилия (имеется в виду ситуация, когда происходит фокусировка влечений в сознательном направлении);
- на уровне разумной воли, неотъемлемыми составляющими которой становятся истина и мера.

Знаменательно, что, как пишет П. Наторп, «идеал разумной воли достижим лишь гармонической сорной деятельностью человеческих сознаний» (цит. по: (Куренной В., 2006)). В итоге человек, «хотя и несовершенный, но все-таки пред-

назначенный для совершенства, становится определяющим сам себя фактором» (цит. по: (Куренной В., 2006)).

Известно, что в ранний период творчества Наторп обращается к жанрам фортепианной музыки, которые были развиты его любимыми композиторами. Можно отметить два ориентира, с которыми композитор ведет творческий диалог. Он воссоздает некоторые элементы стиля И.С. Баха и И. Брамса, соединяя их в собственных сочинениях, устанавливая общность их музыкального языка, невзирая на различия стилей и эпох. Порой в фортепианном наследии проявляются тонкие связи с клавирным стилем Л. Бетховена, и более опосредовано – Р. Шумана¹. При этом невозможно говорить о подражании или прямых заимствованиях. Самое близкое в творчестве этих композиторов Наторп отражает по-своему.

Две пьесы-фантазии (Zwei Fantasiestücke)² для фортепиано входят в число пьес для сольного фортепиано 1870-х гг. Написанные под руководством Густава Якобсталя, они, по мнению исследователей музыкального творчества философа-композитора, были как раз теми пьесами, которые Наторп отправил Брамсу в январе 1875 г. для рецензирования и на которые получил отрицательный отзыв³. На наш взгляд, это весьма достойные внимания художественные образцы, раскрывающие связи музыки Наторпа с богатым наследием клавирной и фортепианной культуры от И.С. Баха до современности.

Характер обеих пьес-фантазий отмечен сосредоточенностью и глубиной чувства, переданных широ-

кой выразительной кантиленой. Обе пьесы медленные, при этом первая – a-moll (Ziemlichlangsam) – по своему складу близка песням без слов Ф. Мендельсона. На протяжении всей пьесы ведущее положение занимает мелодия, причем остальные голоса также мелодизируются. Изложение часто идет в терцию, мелодия сопровождается подголосками в разных регистрах.

В Первой пьесе-фантазии можно обнаружить опосредованные связи с Шуманом и Брамсом, однако ее фактура более плотная, а тональность украшается вагнеровским хроматизмом (пример 1).

Вторая пьеса-фантазия – h-moll (Etwasleidenschaft) – несет сдержанную патетику и достоинство. В отличие от первой пьесы здесь использованы разнообразные регистровые сопоставления, более яркая контрастная динамика, отражающая пафос и борьбу (пример 2).

Скорбно-сосредоточенное настроение основной темы создается противоречием между маршевым ритмом с характерным пунктиром и неквадратным строением темы (3+3). Интонационное строение мелодии отмечено определенностью и конкретностью, близкой к слову.

Композиция пьесы представляет собой рондообразную двойную трехчастную форму с характерным соотношением тональностей:

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	кода
h	h-Fis	H	H-Fis	h	

Здесь, как и в первой пьесе, используется ладовый контраст между частями формы.

Хотя в мелодике и ритмике пьесы ощущаются некоторые связи

Пример 1. Пьеса-фантазия a-moll



Пример 2. Пьеса-фантазия h-moll



с Бахом и Бетховеном, более всего обнаруживаются черты, характерные для Брамса (моментами в музыке слышны аллюзии на Рапсодию h-moll). В то же время Наторп отнюдь не копирует его музыку. С творчеством Брамса Наторпа роднят принципы мотивной вариационности в сочетании с постоянно обновляющейся гармонией, сдержанность в выражении чувств, идущая от приглушенной динамики и темпа. Вариантность проявляется и в крупном плане: второй эпизод В₁ является вариантом первого эпизода В, но развивается иначе. Кроме того, основная тема также видоизменяется при повторениях, сохраняя лишь начальное построение.

Во второй пьесе выражены и контраст, и большой подъем, включена яркая динамика. Романтические черты присутствуют здесь достаточно полно. Тональность постепенно расшатывается изнутри колебаниями аккордов Т-VI, Т-III, энгармо-

ническими переходами и сменой мажорного и минорного терцового тона. Вместе с тем Наторп достигает в пьесах-фантазиях собственных форм выражения. Ярким примером этого, в частности, является нередко весьма запоминающаяся выразительная мелодия, которая разворачивается в широком диапазоне.

В целом фортепианные произведения Пауля Наторпа представляют собой результат вдумчивой работы композитора над стилем, отражающим характерные тенденции эпохи позднего романтизма. Обращаясь к музыке прошлых эпох, Наторп соединяет черты барочной и романтической композиции, добиваясь при этом органического единства. Его творческие идеи привели к большой самостоятельности в области формы и приемов развития, они стилистически выдержаны и композиционно цельны.

В каждом произведении композитор, прежде всего, воплощает опре-

деленную художественную идею. Он подчеркивает значение художественного содержания в своих философско-эстетических трудах, замечая: «Если бы Бетховен в свои симфонии, Микеланджело – в свои произведения искусства, Рембрандт – в свои картины и гравюры не смогли бы вложить могучего духовного и нравственного содержания, то простая игра тонов, линий и красок, света и теней не оказывала бы такого глубокого действия» (Наторп П., 2006, с. 258). Для Наторпа музыка также не была простой игрой красок и звуков.

Идеалом для композитора на протяжении всей жизни были немецкие классики – И.С. Бах, Л. ван Бетховен, Р. Вагнер и И. Брамс. Музыкой этих композиторов и их близостью к философии молодой Наторп был совершенно очарован (Bertz С., 2015). Очевидно, что в его ранних произведениях для фортепиано происходило творческое переосмысление музыки прошлого и на этой основе формировались собственные подходы композитора. Так, прелюдии возрождают барочную традицию импровизации, при этом их характер отражает как храмовое, так и концертное или камерное исполнение. В фугах Наторп придерживается канона только в экспозиции, так как в процессе развития фугированный характер изложения вытесняется более свободным, иногда вводятся новые гомофонные темы.

Эти новые темы становятся затем контрапунктами. Часто новые темы затушевывают тему фуги, так что ее оказывается уже трудно выделить в плотном потоке звучностей.

В заключение отметим, что фортепианные произведения Наторпа вполне соответствуют веяниям его эпохи, которая обнаруживает неуклонное стремление к обретению гармонии, равновесия, ясности в условиях разрушающихся тонально-гармонических связей и рыхлости форм. Поэтому в его творчестве все яснее обнаруживаются связи с эпохой Барокко и классицизма, с полифонией. Наторп, как и его современники – И. Брамс, А. Брукнер, М. Рeger – осознает важную объединяющую и стабилизирующую роль искусства прошлого. При этом обращение к музыке композиторов прошлого и настоящего уподобляется у Наторпа вселенскому диалогу, призванному согласовать имеющиеся между людьми противоречия, что звучит в унисон со словами высокочтимого им Платона. «Лад, согласие должны присутствовать и в жизни человека, стремящегося к совершенству духа, у которого слова созвучны с делами. Гармония в душе человека порождает гармонию поступков, гармонию в обществе и благополучие в государстве, ибо “гармония – это созвучие, а созвучие – это своего рода согласие... А согласие во все... вносит именно музыкальное искусство, которое устанавливает... любовь и единомыслие”»⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Выскажем соображение, что близость к Баху и Шуману продиктована в одном случае особым философским складом мышления и религиозным чувством (как пишет Наторп, «для достижения настоящей цели воспитания – формирования истинной че-

ловечности или нравственности для всего человечества в целом... мы должны всегда оставаться учащими, слушающими, как Мария у ног истинной Человечности, – Христа» (цит. по: (Беленцов С., 2018)), в другом – близостью позиций в отношении того, что

законы музыки аналогичны нравственным законам.

² Fantasiestück – пьеса-фантазия. Немецкий термин применяется как общее обозначение жанра небольших инструментальных пьес (Балтер Г., 1976, с. 87).

³ Stolzenberg J., Vitus F. Romantic passion and motivic consistency – Paul Natorp as

a composer: Аннотация к Audio CD «Natorp, Paul – Der Philosoph als Komponist» Veröffentlichung: Querstand 11.09.2015 (на нем. и англ. яз.).

⁴ Хижняк Е. Теория музыкального воспитания Платона // Pandia. URL: <https://pandia.ru/text/80/639/13093.php> (дата обращения: 18.11.2021).

ЛИТЕРАТУРА

Балтер Г.А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. М.; Leipzig: Сов. композитор; VEB, Deutscher Verlag für Musik, 1976. 484 с.

Беленцов С.И. К вопросу о социально-педагогическом учении Пауля Наторпа // Ученые записки. 2018. № 1. URL: № 1 (45) 2018 г. дата выпуска: 23.03.2018 (scientific-notes.ru) (дата обращения: 21.12.2021).

Го Шаоин. Музыкально-философские исследования Пауля Наторпа // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 127–136. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-127-136

Куренной В. Философия и педагогика Пауля Наторпа // Наторп П. Избранные работы. М., 2006. URL: <https://fil.wikireading.ru/92582> (дата обращения: 21.12.2021).

Наторп П. Избранные работы / сост. В.А. Куренной. М., 2006. 384 с. (Университетская библиотека Александра Погорельского).

Bertz C. Paul Natorp – der Philosoph als Komponist. 2015. 03 сент. URL: <https://www2.campus-halensis.de/artikel/paul-natorp-der-philosoph-als-komponist/> (дата обращения: 02.12.2021).

REFERENCES

Balter, G.A. (1976), *Muzykal'nyi slovar' spetsial'nykh terminov i vyrazhenii nemetsko-russkii i russko-nemetskii* [German-Russian and Russian-German musical dictionary of special terms and expressions], Sovetskii kompozitor, VEB, Deutscher Verlag für Musik, Moscow, Leipzig, 484 p. (in Russ.)

Belentsov, S.I. (2018), “On the question of the socio-pedagogical teaching of Paul Natorp”, *Uchenye zapiski* [Scientific notes], no. 1, Available at: № 1 (45) 2018 г. дата выпуска: 23.03.2018 (scientific-notes.ru) (Accessed 21 December 2021). (in Russ.)

Bertz, C. (2015), Paul Natorp – der Philosoph als Komponist, 03 September, Available at: <https://www2.campus-halensis.de/artikel/paul-natorp-der-philosoph-als-komponist/> (Accessed 02 December 2021). (in Germ.)

Go Shaoin (2021), “Paul Natorp's musical and philosophical quest”, *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 4, pp. 127–136, DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-127-136 (in Russ.)

Kurennoi, V. (2006), “Philosophy and pedagogy of Paul Natorp”, *Natorp P. Izbrannye raboty* [Natorp P. Selected works], Moscow, Available at: <https://fil.wikireading.ru/92582> (Accessed 21 December 2021). (in Russ.)

Natorp, P. (200), *Izbrannye raboty* [Selected works], by V.A. Kurennoi, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Го Шаоин, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author information

Guo Shaoying, post-graduate student of the Department of Music Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 01.01.2022

После доработки 01.02.2022

Принята к публикации 04.02.2022

Received 01.01.2022

Revised 01.02.2022

Accepted for publication 04.02.2022

© Романовская, Е.А., 2022

УДК 78.03 + 785.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-80-88

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ, ор. 100 А.К. ГЛАЗУНОВА: ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА

Е.А. Романовская¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме несвоевременности появления и, в связи с этим, исполнительского забвения Второго концерта для фортепиано с оркестром А.К. Глазунова. Это произведение редко исполняется, мало изучено и в исследовательских работах, посвященных творчеству композитора, упоминается кратко или опускается совсем. Однако возрождение к концерту исполнительского интереса и включение его в репертуар молодых современных пианистов говорит об актуальности музыки. Через исторический контекст последовательно изложены предполагаемые причины непростого отношения к творчеству Глазунова как ревностного защитника традиций в период революционного обновления музыкального языка. Также ставится под сомнение рассмотрение творчества композитора лишь через призму традиционализма: в работе акцентирована как преемственность Глазунова в развитии жанра фортепианного концерта, так и появление новых тенденций в его стилистическом языке, таких как модерн и эклектика. Дана хронологическая справка написания и исполнения концерта в трудный кризисный период жизни композитора и общества. В статье анализируются особенности формообразования одночастного произведения с чертами сюитности и использование монотематического принципа развития мелодики.

Ключевые слова: фортепианный концерт, А.К. Глазунов, монотематизм, традиции, модерн, эклектика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Романовская, Е.А. Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 100 А.К. Глазунова: через призму традиций и новаторства // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 80–88. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-81-88.

A.K. GLAZUNOV'S CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA, op. 100: THROUGH THE PRISM OF TRADITION AND INNOVATION

Е.А. Romanovskaya¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the problem of the untimely appearance and, in this regard, the performing oblivion of the Second Concerto for Piano and Orchestra by A.K. Glazunov. This work is rarely performed, little studied, and is briefly mentioned or omitted altogether in research works devoted to the composer's work. However, the revival of the performing interest in the concert and its inclusion in the repertoire of young contemporary pianists speaks of the relevance of music. Through the historical context, the alleged reasons for the difficult attitude towards the work of Glazunov as a zealous defender of traditions during the period of the revolutionary renewal of the musical language are consistently stated. It also calls into question the consideration of the composer's work only through the prism of traditionalism:

the work emphasizes both the continuity of Glazunov in the development of the genre of the piano concert, and the emergence of new trends in his stylistic language, such as modern and eclecticism. Chronological information about the writing and performance of the concerto during the difficult crisis period in the life of the composer and society is given. The article analyzes the features of the formation of a one-movement piece with features of a suite and the use of the monothematic principle of melodic development in the Second Concerto.

Keywords: piano concert, A.K. Glazunov, monothematism, traditions, modern, eclecticism

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Romanovskaya, E.A. (2022), "A.K. Glazunov's Concerto for piano and orchestra, op. 100: through the prism of tradition and innovation", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 81–89. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-81-89.

Музыка Александра Константиновича Глазунова, с его миром человеческого счастья, искренности и душевного благородства занимает весомую страницу в истории русской культуры. Его творчество играет значимую роль в непрерывности музыкально-исторического процесса как русской, так и европейской музыки в целом. Это можно емко охарактеризовать словами Н.В. Винокуровой как «предрасположенность к широкому охвату самых разнообразных культурных феноменов, причем довольно часто выходящих за пределы культуры национальной» (2011, с. 134).

Действительно, с ранних этапов творчества в музыке Глазунова ощущалось влияние таких композиторов, как Ф. Лист, Р. Вагнер, Й. Брамс. В словаре Гроува стиль Глазунова характеризуется как панорама: «от Балакирева он унаследовал приверженность русским фольклорным интонациям, от Римского-Корсакова – виртуозное оркестровое письмо, от Чайковского – лиризм, от Бородина – эпический размах, а от Танеева – искусство полифонической разработки тем»¹. Таким образом музыка композитора вобрала в себя, говоря языком Б.В. Асафьева, интонационный словарь предшествующей и современной ей эпохи.

В воспоминаниях коллег и учеников сложилось устойчивое мнение о Глазунове, как гуманисте с гармоничным мироощущением, где оптимизм, стройность и ясность сочетались с былинным эпосом и лирической мечтательностью. Однако исторические события начала XX в. резко диссонировали со стройной системой взглядов самого Глазунова. Александр Блок в статье «Крушение гуманизма» в 1919 г. образно выразил исторический конфликт: «Целостное восприятие мира становится непосильным для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе неизвестными созвучиями. <...> Но то, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы одного движения дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю» (1946, с. 484).

И если исторический перелом, революцию Глазунов принял и мудро вел дипломатию по сохранению всего выдающегося в музыкальном культурном пространстве, то к рождению новых композиторских тенденций, кардинально меняющих привычные каноны, эстетику звучания, относился чрезвычайно

осторожно. «На самое грустное мышление меня настроило быстрое распространение всякой музыки, или вернее не музыки, – писал А.К. Глазунов Н.А. Римскому-Корсакову в 1903 г., – публику видимо занимает эта бессовестная какофония» (1958, с. 240). Это стало одной из очевидных и весомых причин², которые до сих пор препятствуют смене тенденциозного отношения к творчеству композитора. Фигура Глазунова в советский период рассматривалась в основном сквозь призму традиций русской школы, а идея национальной ориентированности, идущая от кучкистов, впоследствии несколько диссонировала с зарождающимися композиторскими тенденциями.

Появление новых значимых имен в музыке таких, как С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин, а позднее С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович, с их ярко личностной исполнительской манерой звучания, непривычными средствами выразительности, стало глотком свежего воздуха и во многом заставило пересмотреть устоявшуюся фундаментальную систему музыкального языка. Глазунов с его традиционным взглядом на путь развития композиторских приемов оказался в числе академистов. В наше время это уже не кажется справедливым, когда по прошествии времени пришло понимание, что новое мышление в музыке не всегда проявлялось радикально. Как пишет Е. Долинская, «наряду с бурным обновлением, тенденцией к радикализму и модернизации первой волны авангарда, интенсивно развивается линия, очевидно связанная с традицией, имея в виду сбалансированность общего тону́са, как

антитеза жесткости, экспансивному напору, ироничному гротеску, бунтарскому проявлению» (2006, с. 79).

Конечно, немалую роль в пропаганде новой музыки сыграло то, что молодое поколение продвигало свои сочинения, находясь на эстраде, гастролируя по миру и увлекая своей игрой. Глазунов же не был пианистом-профессионалом, что, вероятно, тоже сказалось на частоте звучания его камерных сочинений на сцене. Композитор имел страсти к крупным сочинениям и монументальным партитурам, воспроизведение которых сопряжено как с трудностями исполнения, так и с непростой задачей собрать большой коллектив музыкантов.

В связи с этим не очень исполняемой оказалась и область инструментального концерта, к которому в своем творчестве Глазунов обращался неоднократно: им написаны два концерта для фортепиано, по одному – для скрипки, виолончели и альт-саксофона. По словам Ю.В. Келдыша, жанр концерта, с одной стороны, составляет «наиболее характерную часть позднего глазуновского творчества», а с другой, по сути, «становится своеобразным синтезом стилистических элементов крупной симфонической формы и камерного инструментального ансамбля» (1978, с. 334). Несмотря на это, в музыкознании тема концертного жанра в творчестве Глазунова совершенно не раскрыта.

Музыковедческие исследования, посвященные творчеству Глазунова, носят в большей степени монографический характер: это и очерки его современников Б.В. Асафьева, В.М. Беляева, В.В. Держановского, А.В. Оссовского, и труды второй по-

ловины XX в. М. Ганиной, А.С. Курцман, А.Н. Крюкова. В современных работах прослеживается либо рассмотрение творчества композитора в общекультурном контексте, либо делается акцент на его симфоническое наследие (например, И.Ю. Проскурина «А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья», 2010; Н.В. Винокурова «Симфоническое творчество А.К. Глазунова: на пути к неоклассицизму», 2011). В последнее время акцент смещается в сторону фортепианной музыки (см. работы М.Л. Лукачевской, О.А. Урванцевой, А.Ю. Трифоновой), но попытки широко рассмотреть жанр фортепианного концерта у Глазунова не наблюдалось.

Фортепианные концерты были написаны во втором десятилетии XX в., когда Глазунов сочинял значительно меньше, нежели в другие годы. К сожалению, как и значительная часть наследия композитора, эти концерты в советское время оказались вне исполнительского интереса. В современных исследованиях мы встречаем мнение, что причиной их долгого забвения стал «их лирико-созерцательный тонус, рожденный символистской остротностью 1910-х годов, который совершенно не вписывался в агрессивно-динамический настрой авангарда-1 (“новая молодежь” 1920-х) и авангарда-2 (“молодежная волна” 1960-х)» (Андросова Д., 2020, с. 80). В особенности не повезло Второму концерту, ор. 100, появление которого пришлось на революцию 1917 г.³

Исследователи отмечают, что замысел концерта возник еще в 1890-е гг., а первые наброски появились в сентябре 1910 г. Это объясняет стилистическую близость Второго кон-

церта к раннему глазуновскому творчеству, нежели к музыке XX в. В то же время нельзя сказать, что глазуновский концерт резко выделялся по стилистике среди концертов тех лет, поскольку «количество фортепианных концертов, написанных в 10–30-е годы, было весьма значительным, численно перекрывающим предшествующие десятилетия. Совершенно естественно, что жанр устремил свое развитие по весьма разным стилевым каналам. Переплетение стилевых тенденций наблюдалось как в масштабе одного сочинения, так и в жанре в целом» (Долинская Е., 2006, с. 125).

Впервые Второй концерт прозвучал в мае 1918 г. под управлением самого Глазунова, в партии фортепиано солировала его любимая ученица Стефания Банцер-Ляндау, игравшая по рукописи (партитура была издана лишь в 1922 г.). Спустя десятилетие, когда композитор после продолжительной поездки по Европе и США обосновался во Франции, концерт был исполнен в Париже в 1928 г. Еленой Гавриловой, падчерицей Глазунова. После, пока не появились первые записи этого самобытного сочинения, музыка Второго фортепианного концерта оказалась в забвении практически на полвека. В архивах есть записи, сделанные в 70-е, потом в 90-е гг. XX в., и сейчас, в наше время⁴. Из-за чего же случилось столь долгая пауза в исполнениях концерта?

Ю. Келдыш в очерке «Глазунов-симфонист» пишет: «Партия фортепиано во Втором концерте, написанная в монументальной виртуозной манере, отличается блеском и импозантностью звучания. Вместе с тем она страдает подчас излишней

массивностью, вязкостью фактуры и перегружена внешней пассажной орнаментикой» (1978, с. 344) и приходит к выводу, что концерт уступает по выразительности материала и органичности музыкального развития его собственным Первому фортепианному и Скрипичному концертам.

В свою очередь М. Ганина отмечает, что Второй концерт сложен не столько технически, сколько в художественном и выразительном плане: «Перед исполнителем ставятся серьезные задачи охватить крупную музыкальную форму во всей широте ее симфонического развития и в то же время показать тонкие градации средств выразительности в отдельных музыкальных эпизодах. По образному содержанию Второй концерт представляет собой музыкальное повествование, балладу. <...> Музыкальная форма концерта монументальная. В ее одночастном построении сочетаются принципы расширенной сонатной формы и симфонического цикла» (1961, с. 250). Несомненно, одночастность этого концерта исторически была предопределена временем, и он имел немало предшественников с подобной организацией формы⁵.

Начало концерта композиционно и ассоциативно аналогично Второму концерту Листа. Но эта аллюзия не умаляет самобытности звучания концерта Глазунова. Подобно Листу, композитор осуществляет идею сквозного развития через принцип монотематизма.

Первоначальным импульсом к становлению тематизма является эпическая оркестровая тема вступления, напоминающая русские знаменные напевы, из которой произрастают

и главная, и побочная партии. Это мелодия широкого дыхания, размеренная с поступенным диатоническим рисунком. В ней отсутствуют острые интервалы, которые могут активизировать тяготение и добавить эмоциональное напряжение. Это типичная для Глазунова тема, доведенная до баховской кристаллизации тем фуг. Часто в мелодике Глазунова ощущается намерение к смягчению обострения тяготения, а в выборе гармонических средств обнаруживается как бы обратное явление – стремление к напряженности тяготения, что дает особую экспрессию мелодического развертывания.

После изложения темы у оркестра начинается экспозиционное развитие с фортепианными мелодически-импровизационными пассажами, гармонически опевающие окончание темы, охватывающие все пласты фактуры. У фортепиано эта тема звучит соло в аккордовом изложении, чем вызывает ассоциацию с хоровым пением или аккордовым органным звучанием. Сам тембр солирующего инструмента вносит лирическую, личностную краску в несколько объективную и величественную тему.

Тема побочной партии, занимающая пространство второго лирического раздела концерта, содержит интонационные черты главной партии и взаимодополняет ее. Выполняя функцию медленной части циклической формы, побочная партия становится самостоятельным и законченным эпизодом в составе единого целого. Ноктюрновый склад изложения темы у солирующего фортепиано усиливает краску глубокого личностного высказывания, проникнутого теплотой

и искренним чувством. Ассоциативно ощущается схожесть побочной партии с изумительным по красоте вторым разделом Первого концерта Ф. Листа.

В развивающем разделе обе темы неоднократно вариантно преобразовываются, видоизменяются ритмически, а также в темповом и тембровом отношении, приобретая различный характер. У Глазунова одним из распространенных приемов развития мелодических образований является секвенцирование. Примечательно, что сами мотивы в силу ладово-интонационного своеобразия, влияют на характер перемещающихся секвенций. Вращательный рисунок движения часто усиливается ритмическим варьированием.

Тематизм Глазунова полисемантичен, так как носит черты многих жанров. Это способствует созданию большого количества образно-тематических преобразований. Например, танцевальность используется в качестве формообразующих принципов и привносит метроритмическую регулярность, оstinатность и симметричность композиционных структур. Так, третий раздел концерта традиционно звучит в скерцозном жанре, выстроенном на теме побочной партии, рисунок которой трансформируется в танцевальный. В то же время тема побочной партии сближается с ритмически видоизменной темой вступления.

Стержнем драматургического замысла крупномасштабных фортепианных опусов Глазунова становится не образная поляризация тематизма, так или иначе приводящая к конфликту, а его образная трансформация. Преобладание лирических

и лирико-эпических тем, имеющих общий интонационный источник, уводит от прямого конфликта к спиралевидному развитию. Быстрый финальный раздел и кода интонационно возвращаются к теме главной партии, которая звучит ликующе и радостно. Завершение концерта своим «богатырским апофеозом» близко финалам симфоний Глазунова» (Келдыш Ю., 1978, с. 344).

Тематизм Второго концерта, основанный на простых чистых интервалах без хроматических изломов, напоминающий темы мажорных фуг И.С. Баха и краткие лейтмотивы тетралогии Р. Вагнера, одновременно прост и сложен для восприятия на слух. Воистину кропотливо обращение Глазунова с темами, то, как он их разворачивает, прячет в фактуре и преобразовывает. Однако при прослушивании эта работа не кажется столь заметной на первый взгляд – в музыке нет резких драматических коллизий, эмоциональных всплесков, которые обращали бы на себя внимание и будоражили воображение. Поэтому восприятие концерта требует качеств, не отличающих массового слушателя: острого слуха, способности различения тонких градаций и звуковых метаморфоз в кажущемся однообразии музыкальных тем.

Важно обратить внимание на особую гибкость темповых изменений, которые вводит Глазунов по ходу развития. Весь концерт написан с многочисленными ремарками фиксированных автором указаний смены темпа⁶. Столь частое изменение скоростных характеристик способствует динамичности формообразования, а также привносит ощущение предельной свободы личностного

высказывания. На практике такие перемены темпа зачастую условны, но в то же время появляется ощущение смены движения без резких перепадов, как бы незаметно. Но для играющего магия написанного автором указания более действенна, чем для слушателя, поэтому эти обозначения носят ярко выраженный интерпретационный импульс. Это, в действительности, вызывает ряд сложностей в трактовке концерта. Кроме достаточной свободы высказывания фортепиано соло оркестр не уступает ему в самостоятельных темповых характеристиках.

Такой специфический принцип монтажа материала становится здесь ведущим в формообразовании. «Благодаря монтажу и сюитности, выступающих в музыке Глазунова ведущими формообразующими принципами, происходит обновление сонатной формы изнутри. Причем сюитность действует, как правило, на уровне композиционном, на уровне же драматургическом действуют принципы монтажа» (Винокурова Н., 2011, с. 158). Тематическая яркость, персонификация через инструментальный тембр и композиционная завершенность делают темы и разделы формы подобными кинематографическим кадрам, драматургически сгруппированными и образующими целостную картину. Так прослеживается уникальная черта в стиле Глазунова – своеобразная эклектика или, уходя от негативной смысловой коннотации термина, историзм. В этом видится еще одна сложность для восприятия музыкального сочинения, подверженного эклектическому композиционному методу.

Данный метод композиции не является исключительным в кон-

цертном творчестве Глазунова. В его симфонической музыке уже «на уровне композиционном является подчеркнутая условность композиционно-пространственного решения, “мозаичность”, “монтажность” формы, складывающейся из “кадров” и композиционных “ходов”» (Винокурова Н., 2011, с. 191–192). Самобытность композиторского почерка Глазунова послужила надежной опорой, где приемы, обращенные в будущее, были плодотворно использованы такими композиторами, как Д.Д. Шостакович, Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев⁷.

В исследованиях последних лет творчество Глазунова уже рассматривается не как однозначно традиционалистское, а скорее, как движущееся в ногу с общеевропейскими культурными тенденциями, пусть и не так очевидно, как у его младших современников. Например, в диссертации И.А. Скворцовой⁸ в музыке Глазунова отмечается наличие черт стиля модерн: стремление к обобщенным образам и настроениям, объективность и отстраненность от происходящих в музыке событий, декоративность стиля изложения, некоторая статичность и замедленность, обусловленные сложной организацией фактуры, перетекание фактурных компонентов в мелодический рельеф и наоборот, а также полифоничность и полимелодичность мышления Глазунова⁹, которая проявляется в мелодической насыщенности фактуры, содержательности каждого голоса. В работе Н.В. Винокуровой акцентируется внимание на том, что «композитор не только завершитель “кучкистской главы” в истории русской классической музыки, но и во

многом – предтеча неоклассицизма» (2011, с. 193), а также отмечается наличие характерных черт в музыке Глазунова, свойственных эстетике «Мира искусства» и неоклассицизма: ретроспективизма, художественного приема стилизации, игровой логики и художественного синтеза.

Второй концерт, выросший из кучкистских влияний, несмотря на наличие модернистских черт, вряд ли мог быть хорошо принят сторонниками музыкального новаторства. Композитор долго вынашивал идею, прежде чем реализовать ее, поэтому скорее приходится говорить о несколько запоздалом появлении концерта, нежели о некачественности или неактуальности музыки.

В заключение хотелось бы привести цитату из монографии о М.А. Балакиреве, приложимую к творчеству многих композиторов,

чьи сочинения не задержались в репертуаре исполнителей после премьеры: «Истории музыки известно немало случаев, когда те или иные аспекты творчества художника были не расслышаны, не поняты современниками, а потому оценивались отрицательно. При этом некоторое время спустя те же качества с иных позиций характеризовались как новаторские» (Зайцева Т., 2000, с. 325). И не повторяется ли она по отношению к произведениям Глазунова? В наше время его музыка может казаться старомодной и элитарной, мозаичной и статичной, но это не отменяет ее художественной ценности. Хочется надеяться, что появятся музыканты, которые смогут вдохнуть жизнь в замечательные недооцененные сочинения композитора, подобные Второму концерту.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.К. Глазунов // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. М.: Практика, 2001. С. 241–242.

² Еще одной причиной угасания интереса к Глазунову стал его отъезд из страны, а точнее невозвращение на родину из-за болезни после командировки в Австрию в 1928 г.

³ Первый концерт Глазунова, написанный в 1911 г., успел закрепиться в сценическом бытовании в дореволюционное время; впоследствии мы видим его и в репертуаре С. Рихтера.

⁴ Примечательно, что сейчас эти концерты исполняют блестящее поколение молодых талантов – Д. Трифонов и А. Романовский.

⁵ Здесь будет уместно вспомнить ряд выдающихся одностанных концертов: два фортепианных концерта (1856 и 1861) Ф. Листа, посвященный Листу Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 30 (1883) Н.А. Римского-Корсакова, Концерт для фортепиано, ор. 4, № 1 (1890) С.М. Ляпунова,

а также знаменитый предшественник Второго концерта Глазунова – Первый концерт (1912) С.С. Прокофьева, написанный к выпускному экзамену в консерватории.

⁶ В течение 20-минутного концерта Глазунов зафиксировал 69 изменений темпа в партитуре.

⁷ Примечательно, что Прокофьев собирався написать посвященную Глазунову Симфонию-коллаж с фрагментами его произведений, где было бы конкретно указано из какого сочинения других композиторов Глазунов «позаимствовал» то или иное «художественное решение».

⁸ Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 469 с.

⁹ Здесь очень важно отметить огромный интерес Глазунова к полифоническим жанрам. Из его последних сочинений особое место занимают диптихи прелюдий с фугами, написанные с 1918 до 1930 г.

ЛИТЕРАТУРА

Андросова Д.В., Маркова Е.Н. Об актуальной коррекции смысла Первого фортепианного концерта А. Глазунова // *European Journal of Arts*. 2020. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-aktualnoy-korreksii-smysla-pervogo-forte-piannogo-kontserta-a-glazunova> (дата обращения: 21.10.2021).

Блок А. Крушение гуманизма // Сочинения: В 1 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1946. С. 481–490. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005760153?page=345&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 12.10.2021).

Винокурова Н.В. Симфоническое творчество А.К. Глазунова: На пути к неоклассицизму. Красноярск, 2011. 216 с.

Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музиздат, 1961. 417 с.

Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Музиздат, 1958. 557 с.

Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006. 560 с.

Зайцева Т.А. М.А. Балакирев: Истоки. СПб., 2000. 434 с.

Келдыш Ю.В. Глазунов-симфонист // Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. С. 199–346.

REFERENCES

Androsova, D.V., Markova, E.N. (2020), "About actual correcting of the sense in First piano concerto of A. Glazunov", *European Journal of Arts*, no. 2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-aktualnoy-korreksii-smysla-pervogo-forte-piannogo-kontserta-a-glazunova> (Accessed 21 October 2021). (in Russ.)

Blok, A. (1946), "The collapse of humanism" // *Sochineniya v odnom tome* [Works in one volume], Goslitizdat, Moscow; Leningrad, pp. 481–490. Available at <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005760153?page=345&rotate=0&theme=white> (Accessed 12 October 2021). (in Russ.)

Ganina, M. (1961), *Aleksandr Konstantinovich Glazunov. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Konstantinovich Glazunov. Life and creation], Muzizdat, Leningrad, 417 p. (in Russ.)

Glazunov, A.K. (1958), *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Izbrannoe* [Letters, articles, memoirs. Favorites], Muzizdat, Moscow, 557 p. (in Russ.)

Dolinskaya, E.B. (2006), *Fortepiannyi kontsert v russkoi muzyke XX stoletiya. Issledovatel'skie ocherki* [Piano Concerto in Russian music of the 20th century. Research essays], Moscow, 560 p. (in Russ.)

Keldysh, Yu.V. (1978), "Glazunov Symphonist", *Ocherki i issledovaniya po istorii russkoi muzyki* [Essays and studies on the history of Russian music], Moscow, pp. 199–346. (in Russ.)

Vinokurova, N.V. (2011), *Simfonicheskoe tvorchestvo A.K. Glazunova: na puti k neoklassitsizmu* [Symphonic creativity of A.K. Glazunov: on the way to neoclassicism], Krasnoyarsk, 216 p. (in Russ.)

Zaitseva, T.A. (2000), *M.A. Balakirev: Istoki* [M.A. Balakirev: Origins], Saint Petersburg, 434 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Романовская Елизавета Аркадьевна, доцент, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: lizaromanovskaja@yandex.ru

Author information

Elizaveta A. Romanovskaya, Docent, Professor of the Department of Special Piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: lizaromanovskaja@yandex.ru

Поступила в редакцию 22.01.2022

После доработки 04.02.2022

Принята к публикации 08.02.2022

Received 22.01.2022

Revised 04.02.2022

Accepted for publication 08.02.2022

© Карпычев, М.Г., 2022

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-89-94

О ПАРАДОКСЕ RUBATO В КЛАССИЦИЗМЕ И РОМАНТИЗМЕ

М.Г. Карпычев¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Tempo rubato есть исполнительское искусство воплощения неравномерного временного дыхания, то есть необходимости гибкого временного стержня, подчиняющегося душевным движениям исполнителя в противовес метрономической строгой механике. Мы всегда имеем дело с диалектическим взаимопроникновением, «диффузией» этих явлений. К этому выводу нас подтолкнул глубокий исполнительский принцип дирижера Бруно Вальтера относительно интерпретации Бетховена: «Играйте все время rubato, но так, чтобы оно было незаметно». Ясно, что это относится ко всей венской классике. Возьмем на себя смелость дополнить мысль великого дирижера. Дополнение касается романтического искусства во всем многообразии его проявлений – романтиков нужно все время играть ровно, но только так, чтобы этого никто не заметил. Прихотливый чувственный временной рисунок в романтических опусах требует по закону компенсации осторожно-сдержанного отношения ко времени, дабы не перейти за черту хорошего вкуса. Известно крылатое сравнение Листа: «Видите ветки, листья, как они покачиваются, волнуются? Корень и ствол держат крепко – вот это и есть tempo rubato». Неумеренное отступление от метра в романтике способно привести к искажению замысла композитора. И точно так же – абсолютизация идеи метрической ровности в венской классике может в итоге представить «мертвую» антихудожественную интерпретацию. Негативные полюса сходятся. Не восходит ли в принципе соотношение классицизма и романтизма к генетической корреляции аполлонического и дионисийского начал, к этим великим ПРА-ОБРАЗАМ?

Ключевые слова: tempo rubato, метр, классицизм, романтизм, «диффузия»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Карпычев, М.Г. О парадоксе rubato в классицизме и романтизме // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 89–94. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-89-94.

ABOUT RUBATO PARADOX IN CLASSICISM AND ROMANTICISM

M.G. Karpychev¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. Tempo rubato is a musician's art to play in free regime of music time following. The contrary one – the strict metronomic mechanics. These two regimes are dialectically (like in "diffusio") connected. It became absolutely clear for us after realizing the deepest principle of Bruno Walther, the great conductor. He said about Beethoven (and, we shall notice, it concerns without any doubt wiener classicism in whole): "Play always rubato, but it must be imperceptible". Now let us try to continue this idea and take a look on romanticism. We are sure, that romantic pieces must always be played evenly, but evenness must be imperceptible. Romantic pieces with their capricious time's context demand restrained time regime, because, otherwise, the player loses good art taste. Everybody knows Liszt's words: "Do you see branches, leaves – how they are staggering? The root and trunk keep strongly – that is the tempo rubato". Active breaking metre in romanticism leads to the breaking composer's idea.

And the same – of absolute evenness in classicism leads to the “dead” rendition. Negative poles become intimate. And at last we shall ask – maybe correlation between music classicism and romanticism continues genetic correlation of Apollo and Dionysus origins, of these greatest PROTOS-IMAGES?

Keywords: tempo rubato, metre, classicism, romanticism, “diffusio”

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Karpychev, M.G. (2022), “About rubato paradox in classicism and romanticism”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 89–94. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-89-94.

Природный аналог и первооснова равномерного освоения времени – пульс человека. Равномерная пульсация – один из двух полюсов фортепианного исполнительства. На другом – сложнейшее искусство воплощения *tempo rubato*, неравномерного временного дыхания. *Rubato* – от глагола *rubare* – красть, т.е. в буквальном смысле «украденный темп». Здесь – аллегорическое указание на то, что если вы где-то замедлили, то впоследствии надо ускорить в соответствии с масштабом предыдущего замедления, вернуть «кражу», – и наоборот. Это, конечно, упрощенная трактовка. На практике *rubato* – необходимость гибкого, изменчивого, пластичного временного стержня, подчиняющегося более искренним душевным движениям исполнителя в противовес метрономической временной строгой механике. В принципе все *ritardandi*, *accelerandi*, *fermati* являются по своей сущности выражением временного режима *rubato*: они требуют от исполнителя отступления от равномерной метричной игры. Помимо пульса спокойного человека, она может быть уподоблена следованию секундной стрелки, колебаниям маятника, сигналам телефонного зуммера... В сущности, в таких «мертвых» условиях творчество музыкального исполнителя невозможно. В то же время в искусстве играть *rubato* проявляется сама

живая сущность музыки и, следовательно, сущность музыкального исполнительства.

Если это так, то *rubato* нужно играть всю музыку, произведения всех стилей, а не преимущественно романтического, импрессионистического, которые традиционно связываются с *rubato*. Но как же тогда как будто строгая необходимость метричности в классицистских, барочных сочинениях? Как это сочетается друг с другом, нет ли здесь противоречия?

Противоречия нет, а есть необходимость понимания важнейшего положения: «дистиллированных» метричности и *rubato* в музыкальной природе не существует. Исполнение всей музыки (в том числе Ф. Шопена, Ф. Листа...) требует ровной игры, точно так же исполнение всей музыки (в том числе И.С. Баха, В. Моцарта...) требует *rubato*, т.е. так, «чтобы игра подходила к разговору», как замечала А.Н. Есипова (Гаккель Л., 1988, с. 13). «Вообще мыслимо ли какое-либо хорошее музыкальное исполнение без агогических отступлений?» (Мильштейн Я., 2003, с. 53).

Мы всегда имеем дело с диалектическим взаимопроникновением этих явлений, с проявлениями одного в другом. К этим выводам нас подтолкнул глубокий и по сути абсолютно верный исполнительский принцип дирижера Бруно Вальте-

ра, сформулированный Львом Обориным после его репетиции Первой симфонии Бетховена с выдающимся маэстро: «Все у Бетховена нужно играть *rubato*, но так, чтобы *rubato* это не обращало на себя внимания, было по существу незаметно» (Оборин Л., 1977, с. 58). Это, на наш взгляд, ценнейшее наблюдение, дающее нам ключ к интерпретации всей венской классики. Вот пример: начала двух сонат Моцарта – *c-moll*, К. 457 и *D-dur*, К. 311. Исполнителю должно быть совершенно ясно, что в первых двух тактах обеих сонат присутствует неуловимое «наступление» на время, агогический сдвиг вперед и некоторая «усталость», чуть менее заметная скорость в третьем (с конца второго) и четвертом тактах. Эти сжатия-разжатия времени существуют только в едва заметных размерах и даже, пожалуй, более как желание, нежели его полнокровное осуществление. Здесь мы имеем дело с примером того, что мы называем **МЕНТАЛЬНЫМ RITENUTO**.

Поясним этот тезис. Речь идет о том, что пианист чуть-чуть тормозит свою внутреннюю скорость в работе сознания в самых различных целях – как художественных, так и технических. В принципе на восприятии собственно скорости, темпа, метра это замедление не сказывается, слушатель в зале его не ощущает, не замечает. Но это «виртуальное» торможение все же совершается в голове у исполнителя. Немало случаев, когда необходимо «замедлить» именно в этом смысле, а замедление как таковое невозможно, например, в стремительном беге шестнадцатых, или как излишество, «перебор» «чувствитель-

ности»... Здесь, пожалуй, уместно применение трудноуловимой, но распространенной сейчас категории «энергетика» – происходит торможение не реальной скорости, а энергетического потока или энергии, напряжения скорости. Замедление в этом случае актуализируется, повторяем, не как ясно ощущаемый временной процесс, а как намерение, желание, неосуществляемое в реальности желание замедлить. В этом явлении – подтверждение колоссальной роли сознания в фортепианном исполнительстве.

Микроизмерения текущего времени существуют только в масштабе «чуть-чуть» – масштаб этот и составляет сердцевину любого вида искусства. Это и будет такое *rubato*, которого «никто не заметит». Здесь же отметим, что разработки классицистских сонат тоже требуют некоторой «атаки» на время. В разработках сонатных *allegri*, где идея развития получает особенно рельефное воплощение, необходимо бесцезурное исполнение, особенно стремительное (не в смысле темпа в данном случае) освоение материала-времени, если можно так сказать. В этих разработках исполнитель должен как бы «наступать себе на пятки». Но квалифицировать это явление как *accelerando* было бы абсолютной ошибкой, явной вулгаризацией необходимого временно-го решения. Это – именно скрытое, тщательно замаскированное *rubato*, тончайший агогический мелизм.

Далее, возьмем на себя смелость дополнить мысль великого дирижера Бруно Вальтера. Дополнение касается романтического искусства во всем многообразии его проявлений и отрогов. Так вот, романтиков

нужно все время играть ровно, но только так, чтобы этого никто не заметил. Думаем, что это не просто логическое продолжение мысли Вальтера, но идея, стоящая внимания. Верным примером является, например, фортепианное творчество А.Н. Скрябина.

Уже в творчестве самого начала XX в., в 1907 г., в Пятой сонате Скрябина мы встречаем яркое свидетельство «ниспровержения» роли тактовой черты: всего за 12 тактов (с 12-го по 23-й) композитор последовательно указывает семь (!) музыкальных размеров: две четверти, пять восьмых, четыре восьмых, шесть восьмых, пять восьмых, три восьмых, шесть восьмых. Еще раньше, в 1905 г., Скрябин пишет Поэму (ор. 52, № 1), где общее количество тактов – 49, и на эти 49 тактов приходится 42 изменения размера! Понятно, что при таком количестве смен размеров – причем не связанных между собой какой-то системной закономерностью или кратностью – тактовая черта перестает ощущаться как нечто устойчивое и сколько-нибудь определенное. Музыкальное течение, которое по сути своей у Скрябина есть «поток чувств», явно выходит из тактовых «берегов». И при этом Скрябин при всей нервности, капризности, экзотичности игры интерпретировал свои сочинения весьма дисциплинированно с точки зрения среднеметрической единицы всего сочинения – это общеизвестный исторический факт, основанный на свидетельствах современников.

Прихотливый чувственный временной рисунок в романтических опусах требует по закону компенсации осторожно-сдержанного отно-

шения ко времени, дабы не перейти за черту хорошего вкуса в область музыкальной пошлости. Что, разумеется, никоим образом не отменяет необходимости в гибком *rubato*. Хорошо по этому поводу писал Лист, который сравнивал *tempo rubato* у Шопена с ветром, который колышет листья и ветви, оставляя неподвижным ствол дерева. «Лист подводит ученика к окну и говорит: “Видите ветки, как они покачиваются? Листья, как они колышутся? Корень и ствол держат крепко: вот это и есть *tempo rubato*”» (Баренбойм Л., 1969, с. 43).

Чрезмерные, «жестokie» отступления от метра (например, замедления) при исполнении музыки, так сказать, «чувствительных» композиторов, каким, в частности, может показаться П. Чайковский дилетанствующим, безвкусным пианистам, особенно недопустимы. Неумеренное отступление от метра в провоцирующей на это романтике способно в результате привести не только к искажению замысла композитора, но и беспорядку, т.е. внехудожественному эффекту. И точно так же абсолютизация, доведение до абсурда идеи метрической ровности в венской классике могут в итоге представить «мертвую», лишенную живого дыхания и поэтому антихудожественную интерпретацию.

Как видим, негативные полюса сходятся. Завершая разговор о парадоксе *rubato*, о временных аспектах интерпретации классицизма и романтизма, об их «антагонизме» и «сходстве», зададимся обобщающим, общеэстетическим вопросом: не восходит ли в принципе их соотношение к генетической корреляции аполлонического и дионисийско-

го начал, к этим великим ПРА-ОБРАЗАМ?

В заключение считаем необходимым вернуться к ранее упомянутому термину «агогический мелизм», который мы вводим в обиход фортепианной методики.

Под агогикой (от греч. – увод, унесение) понимают небольшие отклонения от метра, не обозначенные в нотах. В принципе *tempo rubato* и агогика – категории чрезвычайно близкие. Попытаемся все же определить их взаимное соотношение, которое аналогично соотношению какого-либо явления и когнитивного исследования этого явления, Земли и географии, например. Здесь важно, что слова *tempo rubato* мы встречаем в нотах, слово «агогика» – никогда. *Tempo rubato* – это практическое исполнительское явление, агогика – обозначение, наименование, раскрытие конкретных частных проявлений общей стратегии *rubato*. Термин «агогика» был введен Г. Риманом только в конце XIX в., «украденный темп» практиковался задолго до этого времени. Итак, небольшие отклонения

от равномерной временной поступи, в совокупности составляющие явление *tempo rubato* на протяжении более или менее длительного отрезка произведения, всего произведения (и даже в принципе – стиля), именуются в музыкальной теории агогическими.

Итак, мы считаем здесь уместным ввести в обиход фортепианной методики новое, на взгляд автора, терминологическое определение: **АГОГИЧЕСКАЯ МЕЛИЗМАТИКА**, включающее в себя временные микроизменения, как украшения (что соответствует основному содержанию термина «мелизм» (см.: (Вахромеев В., 1976)), так и технический прием достижения сценической уверенности. Слово «агогика» применимо к общему типу, комплексу явлений, «АГОГИЧЕСКИЙ МЕЛИЗМ» может быть употребим к одному отдельному случаю микропрогиба основного темпа. Разумеется, что агогические мелизмы могут существовать и вне общего режима *rubato* в качестве редких, эпизодических отступлений от строгого метра.

ЛИТЕРАТУРА

- Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969. 288 с.
- Вахромеев В.А. Мелизмы // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1976. Т. 3, ст. 507.
- Гаккель Л.Е. Исполнителю, педагогу, слушателю. Л.: Сов. композитор, 1988. 168 с.
- Мильштейн Я.И. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна // Как исполнять Гайдна. М.: Классика–XXI, 2003. С. 41–54.
- Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1977. 222 с.

REFERENCES

- Barenboim, L.A. (1969), *Voprosy fortepiannoi pedagogiki i ispolnitel'stva* [Questions of piano pedagogy and performance], Muzyka, Leningrad, 288 p. (in Russ.)
- Gakkel', L.E. (1988), *Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu* [Performer, teacher, listener], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 168 p. (in Russ.)
- Mil'shtein, Ya.I. (2003), "Stylistic features of the performance of Haydn's works", *Kak ispolnyat' Gaidna* [How to perform Haydn], Klassika–XXI, Moscow, pp. 41–54. (in Russ.)
- Oborin, L.N. (1977), *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories], Muzyka, Moscow, 222 p. (in Russ.)
- Vahromeev, V.A. (1976), "Melisms", *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music

Сведения об авторе

Карпычев Михаил Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Author information

Mikhail G. Karpychev, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Поступила в редакцию 13.11.2021

После доработки 28.01.2022

Принята к публикации 01.02.2022

Received 13.11.2021

Revised 28.01.2022

Accepted for publication 01.02.2022

© Зенина, Л.Л., 2022

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-95-106

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО М.Г. КАРПЫЧЕВА

Л.Л. Зенина¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена памяти доктора искусствоведения профессора Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки Михаила Георгиевича Карпычева, проработавшего на кафедре общего фортепиано НГК более 30 лет. Масштаб творческой деятельности М.Г. Карпычева был поистине значителен: он сочетал в себе талант поэта (им издано девять поэтических сборников, две книги в прозе, философское эссе и рассказы), композитора (около 20 произведений), педагога, пианиста-исполнителя. Его научные книги и статьи были посвящены раскрытию проблем содержания музыки, особенностям речи на фортепиано, специфическим вопросам течения музыкального времени. Работы, касающиеся методических проблем преподавания фортепиано, были направлены на практические задачи обучения фортепианной игре, на изучение опыта выдающихся педагогов-пианистов, совершенствование техники обучаемых. Разнообразно композиторское творчество М.Г. Карпычева, в котором он передал свои впечатления от многочисленных путешествий по странам и городам Европы. В результате его поездок появились сочинения, опирающиеся на особенности стилистики разных исторических эпох, отражающие национальные традиции, своеобразие музыкального менталитета, передаваемого яркими красками и динамическими контрастами. Музыкальные сочинения М.Г. Карпычева тесно переплелись с его литературным творчеством.

Ключевые слова: М.Г. Карпычев, фортепианная педагогика, творчество, композитор, педагог, пианист-исполнитель

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Зенина, Л.Л. Фортепианное творчество М.Г. Карпычева // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 95–106. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-95-106.

PIANO CREATIVITY OF M.G. KARPICHEV

L.L. Zenina¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The article is dedicated to the memory of Mikhail Georgievich Karpichev, Doctor of Art Criticism, Professor of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, who worked at the Department of General Piano of the NSC for more than 30 years. The scale of M.G. Karpichev's creative activity was truly significant: he combined the talent of a poet (he published nine poetry collections, two books in prose, a philosophical essay and short stories), a composer (about 20 works), a teacher, a pianist-performer. His scientific books and articles were devoted to the disclosure of the problems of the content of music, the peculiarities of speech on the piano, specific issues of the flow of musical time. The works concerning methodological problems of piano teaching were aimed at practical tasks of teaching piano playing, studying the experience of outstanding piano teachers, improving the technique of students. M.G. Karpichev's compositional work is diverse, in which he conveyed his impressions of numerous trips to countries and cities of Europe. As a result of his trips, compositions based on the peculiarities of the stylistics of different historical eras, reflecting national traditions, the originality of the musical mentality, conveyed by bright colors and dynamic contrasts, appeared. The musical compositions of M.G. Karpichev are closely intertwined with his literary work.

Keywords: M.G. Karpychev, piano pedagogy, creativity, composer, teacher, pianist-performer

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Zenina, L.L. (2022), "Piano creativity of M.G. Karpychev", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 95–106. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-95-106.

Масштабность личности доктора искусствоведения профессора Михаила Георгиевича Карпычева, отдавшего более 30 лет работе в Новосибирской государственной консерватории, нельзя оценить однозначно. Его творческая деятельность широко простиралась от сферы фортепианно-исполнительского искусства до литературно-художественной, от трудов в области фортепианной педагогики до теоретического осмысления проблем современного музыкознания, от создания поэтических сборников до прозаических сочинений крупномасштабного плана. Его музыкальные композиции, от небольших фортепианных пьес до развернутых импровизаций, отличались богатым художественно-образным содержанием, яркостью красок и жанровым разнообразием.

Жизнь М.Г. Карпычева была наполнена постоянной устремленностью к поискам, к новым открытиям, творчеству. Он – автор трудов, посвященных теоретическим проблемам содержания музыки, методическим вопросам фортепианно-исполнительского искусства, педагогике, принадлежал к числу искателей новых музыкальных форм, новых художественных образов, новых способов выражения своих мыслей и идей. Не являясь подражателем ни в одном виде музыкального и литературного творчества, в своих произведениях он искренен, правдив, откровенен и убедителен. Обширная деятельность М.Г. Карпычева получила общественное признание в том,

что он был утвержден членом Союза писателей России. Основанием к получению этого почетного звания явилось издание его девяти поэтических сборников, двух книг в прозе («Правдивые рассказы» (2019б), «Когда едешь ты в Европу...» (2018а)), философского эссе («104 страницы про жизнь и смерть») и отдельных рассказов, помещенных в нескольких литературно-художественных журналах.

М.Г. Карпычев – автор оригинальных фортепианных произведений (опубликовано около 20) и более 30 музыковедческих и методических работ. Среди них основные «Проблемы художественного содержания азербайджанской музыки» (1992), «Теоретические проблемы содержания музыки» (1997), «Содержание музыки и ее сверхфункция» (1999), «Заметки педагога фортепиано» (2001), «Практика пианизма» (2007), «По следам Иосифа Гофмана» (2011), «Карл Черни. Опус 740» (2014), «Как нужно играть на рояле» (2021). Он постоянно выступал с докладами и сообщениями на научно-практических конференциях не только в Новосибирске, но и Москве, Астрахани, Алма-Ате и других городах.

Много интересных статей Карпычева опубликовано в научно-исследовательских музыковедческих журналах – «Сибирский музыкальный альманах», «Вестник музыкальной науки» и др. Не ограничиваясь защитой кандидатской диссертации, в 1996 г. он успешно защитил док-

торскую диссертацию, а с 2001 г. стал членом Совета по защите кандидатских и докторских диссертаций (Д 210.011.01) при Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Его интеллектуальная творческая деятельность с годами совершенствовалась, углублялась, набирала активность. Говоря словами одного из героев его рассказа, «мышление, то есть течение последовательных мыслей, было его обычным состоянием. Иначе он существовать не умел и не представлял, что это в принципе возможно. В своих мыслях он всегда был более или менее оригинален потому, что питал самую искреннюю неприязнь к стереотипам, как откровенному, непосредственному проявлению пошлости, которая была для его ума и души совершенно неприемлема» (Карпычев М., 2019б, с. 123).

М.Г. Карпычев родился 26 июня 1952 г. в Баку, в семье профессора-математика Бакинского университета. Закончив музыкальную школу-десятилетку и Бакинскую консерваторию по классу профессора Р.И. Атакишиева, он поступает в аспирантуру при Московской государственной консерватории в класс профессора Я.И. Мильштейна, а по ее окончании начинает свою деятельность в качестве концертмейстера при сборной команде СССР по художественной гимнастике.

Однако педагогическая работа со временем притягивает его все больше и больше, и с 1990 г. он начинает преподавать на кафедре общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Параллельно Карпычев ведет интенсивную концер-

тно-исполнительскую деятельность, выступая как солист-пианист в разных концертных залах и музыкально-образовательных учреждениях Западно-Сибирского региона, а также пробует себя как композитор.

Так, по статьям, опубликованным в местной прессе, большое впечатление на слушателей произвел его концерт, состоявшийся в октябре 2017 г. в зале Новосибирского художественного музея под названием «Музыка и поэзия Михаила Карпычева». Программа первого отделения концерта включала авторские фортепианные сочинения лирико-романтического плана – «Рондо до минор», «Венское скерцо», «Сицилиана ля минор», пьеса «La melodia», сопровождаемые стихами также в авторском исполнении. Незабываемое впечатление осталось у слушателей после второго отделения концерта, где прозвучало монументальное произведение М.Г. Карпычева «Наваждение» (2015в), в котором отразились трагедии и ужасы прошедших междоусобных войн, обрисованные с необычайной художественной силой и яркостью.

Фортепианное творчество Карпычева включает в себя три направления – это педагогика, исполнительство и композиция. Его сочинения отличаются масштабностью, яркостью красок, импровизационностью, глубиной и эмоциональностью. По жанровой принадлежности их условно можно отнести к традиционным жанрам: полифония, крупная форма, пьесы и этюды. Однако эти жанровые определения, переплетаясь между собой, образуют некий конгломерат, имеющий признаки, свойственные каждому из вышеперечис-

ленных названий. Как справедливо утверждает автор, стилистические, жанровые, национальные черты взаимодействуют, являясь характерными элементами музыкального языка многих композиторов. Однако «...East is East, and West is West, and never the twain shall meet», цитирует М.Г. Карпычев известное высказывание Р. Кипплинга, но при этом тут же опровергает его: «В контексте музыкального искусства этот прямолинейно-поверхностный постулат компрометируют многие выразительные средства...» (2014а, с. 3).

Одним из первых фортепианных сочинений М.Г. Карпычева является «Хоральная прелюдия си минор» (2010), продолжающая традиции композиторов эпохи Барокко. Как известно, жанр хоральной прелюдии возник в результате введения органного аккомпанемента в хоральное песнопение, что формирует определенные исполнительские задачи, но при этом фортепианные аранжировки хоральных прелюдий создают новые трудности: во-первых, сохранение характеристик органного звучания, во-вторых, вокальной специфики хоральных песнопений, в-третьих, использование особенностей инструмента фортепиано. Этим обусловлены поиски фортепианного звука и звукоизвлечения.

Тема хорала, традиционно сдержанно-аскетичная, изложена в Прелюдии в аккордовой фактуре и сопровождается оstinatным басом. Через многократные повторения она развивается, обрастая подголосками, новыми ритмическими вариантами, приводящими к яркой кульминации, за которой следует кода, возвращающая слушателя к теме

хорала. Это произведение, написанное композитором, являющимся в то же время высокопрофессиональным исполнителем, учитывает особенности игрового аппарата пианистов и достойно занять свое видное место в их концертном репертуаре.

Обращение к жанрам старинной музыки прослушивается в «Сицилиане» М.Г. Карпычева (2014а). Типичная для этого танцевального жанра ритмическая формула пронизывает всю эту красивую, изящную пьесу (6/8). Тема повторяется в «Сицилиане» неоднократно, перемежаясь с контрастными эпизодами, в которых спокойное движение восьмых трансформируется благодаря внесению элементов пунктирного ритма, расширению диапазона звучания и фактурному уплотнению. Таким образом весь используемый комплекс музыкально-выразительных средств приводит к ярким кульминационным «взрывам», о чем говорят авторские указания – от «moderato misterioso, p, pp» к «con passione», «furioso», «con fuoco», «fff» и др. Музыкальный язык этой пьесы настолько разнообразен и колоритен, что ее можно представить в интересном оркестровом изложении. При предполагаемой аранжировке этого произведения для оркестра возможно поручить оstinатные басовые партии какому-либо ударному инструменту, эпизоды свободных каденций, написанных вне тактового членения (1-comme ricordanza, sognando) – арфе, (2-furioso ff accelerando) – струнным, а тему сицилианы – деревянным духовым инструментам (гобой, кларнет). Подобные аналогии помогут исполнителю передать красочно-тембровую палитру этого яркого необычного

произведения и сыграть его с наибольшей отдачей и полнотой.

Отнесение М.Г. Карпычевым своих музыкальных изданий к разряду учебно-методических работ (пособий) несколько сужает масштабы эмоциональных впечатлений, оказываемых самой музыкой. В данном случае речь идет о произведении «В подражание Зилоти» (Карпычев М., 2015а). Вступительная часть «От автора», раскрывая отдельные смысловые моменты сочинения и определяя некоторые задачи, стоящие перед исполнителем, не всегда может с достаточной полнотой показать содержательную сторону этой замечательной композиции, хотя, возможно, М.Г. Карпычев и не имел в виду подобной цели. Оригинальность самого произведения ощущается в том, что в нем обнаруживается тесная взаимосвязь трех поколений музыкантов, соединивших в единое целое эпохальность Баха, блестящий пианизм А.И. Зилоти – ученика А.Г. Рубинштейна и современную трансформацию музыкального языка М.Г. Карпычевым через мировосприятие музыканта XX–XXI в. как основы создания этого интересного сочинения.

Стилистика композиции определяется его полифоничностью, сближающей этих музыкантов. «Исходной точкой» послужила Прелюдия ми минор И.С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира». Обработка этой Прелюдии А.И. Зилоти сохранила фактурные особенности баховской музыки, ее философскую сдержанность и созерцательность, но тональность перенесена из ми минора в си минор и функции правой и левой рук, ведущих мелодическую линию и аккомпанемент,

поменялись местами. Как и у Баха, непрерывность сопровождающего мелодию аккомпанемента представляет значительную трудность, поэтому исполнительское решение Прелюдии Зилоти достаточно сложно и доступно высокопрофессиональным музыкантам, которые могут сохранить на протяжении всей Прелюдии неуклонное единство темпоритма, звука и динамики, выдерживая аккомпанирующий голос на непрерывном *p* и *pp*.

Пьеса М.Г. Карпычева имеет более развернутый характер, она трехчастна, с яркой и технически сложной средней частью, предваряемой хоральным эпизодом. «Драматургия произведения, – отмечает автор, – ...требует от исполнителя неторопливой и, я бы сказал, мудрой простоты в начале, постепенного, неудержимого нагнетания до уровня апофеозного *grandioso* в середине и обретенного (и обреченного) покоя в “невыразительной” (то есть лишенной внешней страстности) концовке» (Карпычев М., 2015а, с. 3). Возможно, на масштабность этого сочинения оказало влияние полифоническое творчество Д.Д. Шостаковича. Однако стилистически оно обладает той романтической страстью, которая определяется характером самого автора.

Первая часть Прелюдии строится на повторении в правой руке одного и того же мотива, исполняемого с внешне аскетическим однообразием, в левой руке звучит длинная мелодическая линия мерных шагов, пульсация которых определяется половинными нотами (ММ=60). Далее, в хорале, темп определяется такой же цифрой, но на каждую четвертную ноту (*Lento*). Здесь це-

почка вертикальных нисходящих аккордовых сочетаний требует точной выверенности каждого голоса. Когда аккорды начинают идти вверх, учащается ритм, появляются октавные унисоны, форма динамизируется и приходит к кульминации (*ff*). Звучат аккорды, охватывая все клавиатурное пространство (*appassionato maestoso*), переходя в бурные арпеджированные пассажи, на фоне которых в нижнем регистре слышна суровая октавная поступь басов. Реприза повторяет материал первой части, образуя замкнутый круг, трехчастность. «Эта в общем традиционная эмоциональная схема вместе с тем нуждается в искренних и максимально щедрых душевных затратах исполнителя. С равнодушным сердцем играть эту пьесу вряд ли имеет смысл» (Карпычев М., 2015а, с. 3).

Многие произведения М.Г. Карпычева написаны под впечатлением от его туристических поездок. Будучи заядлым путешественником, он объездил множество европейских стран, среди которых Франция, Австрия, Испания, Италия, Скандинавия и др. В предисловии к своему сочинению «Парижский этюд» композитор пишет: «Автору очень хотелось написать произведение, проникнутое образами Парижа, его воздухом, улицами, деревьями, площадями, мостами...» (Карпычев М., 2018в, с. 3). Он буквально влюблен в этот город, в неповторимость Люксембургского сада, красоты Сен-Жермен-де-Пре, величие Монмартра... Жанр этюда пришел в название пьесы скорее из живописи, нежели из традиций пианистов-виртуозов, хотя в ней эпизодов, содержащих элементы мелкой,

крупной, пассажной, арпеджированной, октавной, аккордовой техники, предостаточно. Форма этого этюда – зарисовки трехчастна.

Звукоподражательные элементы, изображающие тембр популярного «уличного» инструмента – аккордеона, вводятся в среднюю часть произведения, что также подчеркивает своеобразный колорит великого города. В предисловии автор подробно говорит о художественной содержательности частей, дает исчерпывающие методические советы по исполнению отдельных мест, поэтому какой-либо дополнительный анализ представляется излишним. М.Г. Карпычев отмечает, что «пьеса не очень трудна в узкотехническом отношении, но требует вместе с тем профессионального мастерства и душевной отзывчивости на разные по выразительности музыкальные образы» (2018в, с. 4).

Многие страны, посещенные М.Г. Карпычевым, явились побудительным источником создания не только замечательных музыкальных, но и литературно-художественных творений, в которых читатель вместе с автором «смог посетить» как крупнейшие столицы с их великолепными музеями, богатейшими картинными галереями, уникальными архитектурными памятниками, так и пройтись по улочкам небольших городков, посидеть в уютных кафе и ресторанах, насладиться местными винами и национальной кухней. Об этом он повествует в книге «Когда едешь ты в Европу...» (Карпычев М., 2018а), описывая все с такой достоверной яркостью, что будто воочию видишь и переживаешь все сюжеты, связанные с объектами его восторга и восхищения.

Среди них «Джоконда» в Парижском Лувре, «Тайная вечеря» Л. да Винчи в Милане, коррида в Испании, Лондон с его знаменитой королевской резиденцией, кладбище Фридрихсфельд в Вене, где покоятся Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, И. Брамс, а также Венеция – «восьмое чудо света», Альпы в Австрии, Мыс Рока в Португалии, «Древо памяти» жертвам Холокоста в Будапеште, «Сердце Шопена» в Варшаве (Карпычев М., 2018а, с. 186). Именно здесь возник у М.Г. Карпычева замысел «Вариаций на тему Шопена» (2019а), где автор свободно варьирует тему Прелюдии № 4 ми минор, цитирует фрагменты Первой баллады, Баркаролы, Первого концерта для фортепиано с оркестром, расширяя таким образом «семантическое поле сочинения без ущерба для семантики и выразительности самой темы и ее вариантов» (Карпычев М., 2019а, с. 3).

Все 15 вариаций с кодой автор предлагает скомпоновать таким образом: первая часть – тема и 7 вариаций, вторая часть – 8–11 вариации, третья – 12–14 и предыкт к финалу, четвертая часть – 15 вариация с кодой. Она представляет собой апофеоз, трагический финал, приводящий к светлому умиротворению. Драматургия Вариаций вызывает аналогии с человеческой жизнью – с ее взлетами и падениями, страстями и переживаниями. Так складывалась судьба самого Ф. Шопена: как истинный романтик, он завещал похоронить свое сердце не там, где он найдет свое последнее упокоение, т.е. не в Париже, а на своей Родине, в Польше. Теперь оно находится в костеле Святого Креста с надписью: «Here rests

the heart of Frederick Chopin». Слово *rests*, отмечает М.Г. Карпычев, имеет три перевода: покоится, лежит, отдыхает. «Как мне кажется, наиболее верным по образной силе своей, по своему внутреннему содержанию смыслу, правдиво отражающему сияние мятежной жизни Шопена, является слово “отдыхает”» (2018а, с. 187): «Здесь отдыхает сердце Фредерика Шопена».

Путешествие М.Г. Карпычева по Австрии нашло отражение в пьесе «Венское скерцо» (2016а). Оно навеяно впечатлениями, связанными с Веной, музыкальной столицей мира, а также с именами великих музыкантов, творивших в этом городе. Включая приемы стилизации, цитатный материал, используя опору на танцевальные жанры (вальс, чардаш, канкан), автор создает в крайних частях неповторимый аромат солнечности, жизнерадостности, присутствующий этому городу. Однако средняя часть явно контрастирует с первой и третьей частями, вводя ассоциации с трагическим образом императрицы Сиси (Елизаветы), убитой террористом. Фактура этой части основана на многократном повторении ноты си в басовом регистре, напоминая о ее имени. Все три части скреплены секвенцией, приобретающей различный характер в каждой из частей: «Как героический марш в первой, отзвук похоронного шествия во второй, фрагмент патетического вальса в третьей», – отмечает композитор (Карпычев М., 2016а, с. 3).

Воспоминания об удивительной Испании, ее национальных традициях, фламенко, красотах окружающей природы запечатлены в сочинении М.Г. Карпычева «Утро в Мадриде» (2016б). Автором ис-

пользованы элементы национально-го фольклора – в выборе интонационного музыкального языка, ритма, гармонических созвучий, музыкальных характеристик – ярких, красочных, контрастных. Элементы контраста присутствуют в эмоциональном сопоставлении веселья и печали, спокойного размышления и бурного взрыва страсти, звукоподражания гитаре, кастаньетам, стучащим каблучкам танцующей сеньориты, шелесту веера в ее руках... Вспоминаются живописные творения Ф. Гойи, Д. Веласкеса, С. Дали и других мастеров, а перед слушателем возникают картины из эпитафии М.Г. Карпычева к его произведению «Утро в Мадриде»:

Кровь и песок Испании моей
В пурпурно-золотом переплетенье
Зовут меня...
Где черный бык ждет красную мулету,
И где в Сангрии ледяной стакан
Стекают капли солнечного света
(2016б, с. 2).

Пьеса условно делится на три части – Вечер, Ночь, Утро. Это музыкальное приношение великому русскому классику – М.И. Глинке в память его знаменитой увертюры «Ночь в Мадриде» (отметим, что имя этого гениального композитора носит также Новосибирская консерватория, в которой М.Г. Карпычев являлся профессором). Фанфарное аккордовое вступление «Maestoso mobile» аналогично началу корриды, предваряющему основное действие. Имитация торжественного звучания труб и барабанной дроби призывает зрителей к вниманию и настраивает на погружение в это волнующее созерцание смертельного сражения. Далее одна и та же тема лириче-

ского характера, но с типичными для испанской вокальной техники легкими мордентами перед сильной долей, претерпевает фактурные и темпоритмические трансформации, сопровождаемые «гитарными переборами» и блестящими каденциями. Финал (Culminazione andante) звучит как апофеоз любви, счастья и бесконечной благодарности городу. Как советует М.Г. Карпычев, «исполнитель должен в высшей степени экспрессивно и ярко интонировать не только мелодию в правой руке... но и мелодические подголоски в левой в роли контрапункта» (2016б, с. 3).

«О Магриб, Магриб!», – восторженно восклицает автор в другой загадочной и манящей воображение композиции с одноименным названием. Для него «именно магрибский колорит имеет особенную романтическую окраску, связанную с волшебными картинами арабского мира – песками, караванами верблюдов, пальмами, оазисами, красавицами с закрытыми лицами и сверкающими «очами черными»... (Карпычев М., 2018б, с. 3). Пьеса использует лады исламской музыкальной культуры, в частности, лад «Чагрях» с двумя увеличенными секундами. Эпитафией к пьесе стал широко известный «Караван» Дюка Эллингтона, рисующий мерное движение верблюдов по арабской пустыне. Неторопливое импровизационное начало композиции М.Г. Карпычева (Capriccioso) с указанием «rubato» исполняется октавным унисоном обеих рук с зависаниями на длинных нотах и ферматах.

Следующая часть (Andante misterioso), таинственно-завораживающая благодаря включению ости-

натного баса и бесконечно однообразного опевания звука до в мелодии на начало каждой фразы (доминанта натурального f-moll), продолжает развивать образ бескрайней пустыни, мерную поступь верблюдов, звякание колокольчика (синкопированное до второй октавы). Далее за счет появления пунктирного ритма, смены размера (6/8 вместо 4/4) и указания «Fegose» формируется новый образ – это «дикая и яростная мужская пляска при свете ночного костра» (Карпычев М., 2018б, с. 3). Экстатичность танца и фактурное развитие материала приводит к грандиозной октавной кульминации. Пианист-исполнитель должен владеть крепкой крупной техникой, позволяющей воплотить на эмоциональном напоре протяженный кульминационный раздел пьесы, а также иметь достаточно широкое фантазийное мышление для ее целостного художественного прочтения.

Следующие несколько пьес носят лирико-повествовательный, ностальгический характер. Они мелодичны, спокойны, легко запоминаются и пропеваются – «Рондо до минор» (2013), «Сказка» (2014б), «La Melodia» (2015б), «Элегия» (2017б). Автор подчеркивает необходимость соблюдения штрихов, темповых указаний, педализации, а главное ощущения всей формы, являющейся главным компонентом осмысления драматургии произведения. В каждой из пьес имеется яркий кульминационный центр (иногда не один), однако чувства меры у исполнителя должно коррелироваться логикой развития образа (без пережелеза). М.Г. Карпычев пишет, что достаточно выразительный мелодизм этих произведений

требует «исполнительской глубины, высокой простоты и абсолютной прозрачности в передаче намеренно несложной фактуры» (2014б, с. 3).

Особняком стоит «Концертная фантазия на темы Андерссона и Ульвеуса» (2013). Эти имена широко известны любителям группы ABBA, темы песен которых использованы М.Г. Карпычевым в фантазии. Заметим, что жанр фантазии расцвел в XIX в. в творчестве пианистов-виртуозов, сочинявших парافразы на оперные темы. Фактура этих произведений отличалась обилием разных пианистических приемов, техническими сложностями, масштабностью форм. «Автор старался разнообразить содержательный спектр сочинения жанровым “ассорти”, которое бы способствовало созданию праздничного, радостного настроения у исполнителей и слушателей: здесь “игра воды фонтанов”, имитация диско, вальс, хабанера (соответствующая испанскому колориту Fernando), регтайм» (Карпычев М., 2013, с. 3). В Фантазии М.Г. Карпычева есть значительные виртуозные трудности – пассажи, аккорды, октавная техника, но они, как считает автор, преодолимы, поскольку фактура удобная и рассчитана на естественные моторно-двигательные импульсы. Основное при исполнении пьесы – раскованный артистизм, техническая свобода и – добрая улыбка (Карпычев М., 2013, с. 3).

Использование материала песни группы BEATLES «Hey Jude» имеется также в сюите М.Г. Карпычева «Музыка для кино о любви» (2017а). Жанр киномузыки, как известно, предполагает самую широкую доступность для зрителя, способного

легко воспринимать достаточно простые музыкально-выразительные средства – мелодию, гармонию, метроритм и другие компоненты музыкального языка. При этом демократизация жанра и «намеренная простота», как отмечает автор, «не может квалифицироваться как вульгарная тривиальность», необходимо сохранение чувства художественной меры и такта (Карпычев М., 2017а, с. 3). Сюжеты пьесы о любви особенно новы: встречи, расставания, радость, счастье, отчаяние... Однако как много необычного и интересного можно сказать этой замечательной музыкой, которая ждет своего режиссера и полного ее воплощения на киноэкране!

Последнее произведение М.Г. Карпычева – пьеса «Отзвуки» (2021) является ностальгическим воспоминанием о той далекой детской жизни, которая превратилась в «неправдоподобную легенду», по выражению автора, которому снятся «картины моего детства, нашего большого двора, в котором я вырос, всей его атмосферы» (2021, с. 3). Это замечательно трогательный рассказ о ребятах-сверстниках, с которыми он «научился общаться, понимать и употреблять непарламентские выражения», помогать взрослым людям, играть в футбол на асфальтовом поле, называемом «полянка», и о верной и неподкупной мальчишеской дружбе:

Я возвращаюсь в детский край,
В наш двор с «полянкой» под балконом,
С раскатистым оконным звоном –
Мальчишеский футбольный рай
(Карпычев М., 2019б, с. 31–41).

Фортепианное творчество М.Г. Карпычева до сего времени нигде не под-

вергалось серьезным исследованиям и изучению. Настоящий очерк представляет собой первую попытку описать в общих чертах основные художественно-содержательные направления его инструментальных сочинений, которыми являются:

1. Обращение к разным стилистическим эпохам истории клавирной музыки, от творчества И.С. Баха до сочинений представителей направления группы АВВА – Б. Андерссона и Б. Ульвеуса;

2. Использование жанрового разнообразия полифонических форм старинной музыки эпохи Барокко (хорал, прелюдия, жига, сицилиана и др.), сонатно-вариационных принципов развития музыки венских классиков, типичных особенностей формообразования сочинений композиторов-романтиков (романс, элегия, этюд, экспромт, скерцо и др.), современной музыки (диско, регтайм);

3. Отражение национальных признаков фольклора русской музыки (сказка), азербайджанской (лады), испанской (танцевальная ритмика хабанеры), австро-венгерской (венский вальс, канкан, чардаш);

4. Яркость и образность музыкального языка, интонационная мелодичность и выразительность, контрастность динамики;

5. Взаимосвязь с авторским литературно-художественным творчеством.

Однако, чтобы полностью представить творческий портрет М.Г. Карпычева, необходимо в дальнейшем проанализировать его концертно-исполнительскую деятельность (по оставшимся звукозаписям), научную и методическую работу (по опубликованным книгам и статьям).

ЛИТЕРАТУРА

Карпычев М.Г. Хоральная прелюдия си минор: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск, 2010. 8 с.

Карпычев М.Г. Рондо до минор. Концертная фантазия на темы Андерссона и Ульвеуса: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2013. 30 с.

Карпычев М.Г. Сицилиана ля минор: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2014а. 12 с.

Карпычев М.Г. Сказка си бемоль мажор: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2014б. 16 с.

Карпычев М.Г. В подражание Зилоти: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015а. 20 с.

Карпычев М.Г. La melodia (Итальянский экспромт ми минор): Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015б. 18 с.

Карпычев М.Г. Наваждение: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015в. 12 с.

Карпычев М.Г. Венское скерцо: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2016а. 24 с.

Карпычев М.Г. Утро в Мадриде: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2016б. 16 с.

Карпычев М.Г. Музыка для кино о любви: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2017а. 24 с.

Карпычев М.Г. Элегия: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2017б. 12 с.

Карпычев М.Г. Когда едешь ты в Европу, солнце светит...: Путевые заметки. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2018а. 197 с.

Карпычев М.Г. О Магриб, Магриб!: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2018б. 20 с.

Карпычев М.Г. Парижский этюд: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2018в. 24 с.

Карпычев М.Г. Вариации на тему Шопена: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019а. 20 с.

REFERENCES

Karpychev, M.G. (2010), *Khoral'naya prelyudiya si minor* [Chorale prelude in b-moll], Novosibirsk, 8 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2013), *Rondo do minor. Kontsertnaya fantaziya na temy Anderssona i Ul'veusa* [Rondo in c-moll. Concert fantasy on the themes of Andersson and Ulvaeus], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiy) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 30 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2014а), *Sitsiliana lya minor* [Siciliana in a-moll], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiy) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 12 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2014b), *Skazka si bemol' mazhor* [Fairy tale in B-dur], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 16 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2015а), *V podrazhanie Ziloti* [In imitation of the Zealoti], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2015b), *La melodia (Ital'yanskii ekspromt mi minor)* [La melodia (Italian impromptu in e-moll)], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 18 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2015с), *Navazhdenie* [Obsession], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 12 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2016а), *Venskoe skertso* [Viennese Scherzo], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2016b), *Utro v Madride* [Morning in Madrid], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 16 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2017а), *Muzyka dlya kino o lyubvi* [Music for a movie about love], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2017b), *Elegiya* [Elegy], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 12 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2018а), *Kogda edesh' ty v Evropu, solntse svetit...: Putevye zametki* [When you go to Europe, the sun is shining...: Travel notes], Izdatel'stvo NGONB, Novosibirsk, 197 p. (in Russ.)

Карпычев М.Г. Правдивые рассказы. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2019б. 283 с.

Карпычев М.Г. Отзвуки: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. 14 с.

Karpychev, M.G. (2018b), *O Magrib, Magrib!* [Oh Maghreb, Maghreb!], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2018c), *Parizhskii etyud* [Paris sketch], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2019a), *Variatsii na temu Shopena* [Variations on a Chopin theme], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2019b), *Pravdivye rasskazy* [True stories], Izdatel'stvo NGONB, Novosibirsk, 283 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2021), *Otzhuki* [Echoes], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 14 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Зенина Людмила Леонидовна, заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, почетный работник культуры Новосибирской области, доцент кафедры общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: ldobrosmyslova@mail.ru

Author information

Ludmila L. Zenina, honored worker of the all-Russian music society, honorary worker of culture of the Novosibirsk region, associate professor of the Department of General Piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: ldobrosmyslova@mail.ru

Поступила в редакцию 29.11.2021

После доработки 28.01.2022

Принята к публикации 02.02.2022

Received 29.11.2021

Revised 28.01.2022

Accepted for publication 02.02.2022

© Гуренко, Е.Г., 2022

УДК 7.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-107-119

О СУЩНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Е.Г. Гуренко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу эстетического как явления ценностного характера. Исходя из теоретических представлений И. Канта о существовании *свободной красоты* (*pulchritudo vaga*) и *красоты привходящей* (*pulchritudo adhaerens*), автор вводит два неразрывно связанных между собой понятия – *эстетического свободного* и *эстетического привходящего*. Первое служит выражением сущности эстетического, второе охватывает каждую из наиболее общих его модификаций, в результате чего прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое предстают не только как явления, обладающие собственными чертами, но и как явления, имеющие единое основание. Иерархия этих модификаций дана в виде условно ранжированной системы, характер которой определяется «мерой» проявления свободного и привходящего эстетического в каждой из них, а также «удельным весом» их положительной или отрицательной значимости. В статье показано, что ценность объекта не может быть его составной частью, ценность есть модус последнего. Понятие модальности связано с возможностью смены проекций, состояний объекта, форм его реализации. Вещь может одновременно служить предметом почитания и передаваться по наследству, она может иметь большое культурно-историческое значение и может, кроме того, обладать исключительной красотой. Смена этих планов, измерений, уровней бытия становится возможной, если меняется позиция субъекта (наблюдателя данного объекта). Модусы вещи в этом случае обретают новое содержание, поскольку включаются в иную систему координат. В дефинициях прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического специально акцентируются объектные и субъектные стороны этих категорий, а также учитывается проявление в них эстетического свободного и эстетического привходящего начал.

Ключевые слова: эстетическое, эстетическое свободное, эстетическое привходящее, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, низменное, безобразное, ценность, отношение, модус

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гуренко, Е.Г. О сущности эстетического // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 107–119. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-107-119.

ABOUT THE ESSENCE OF THE AESTHETIC

E.G. Gurenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the aesthetic as a phenomenon of value character. Proceeding from the theoretical ideas of I. Kant about the existence of free beauty (*pulchritudo vaga*) and incoming beauty (*pulchritudo adhaerens*), the author introduces two inextricably linked concepts – *aesthetic free* and *aesthetic incoming*. The first concept serves as an expression of the essence of the aesthetic, the second covers each of its most general modifications, as a result of which the beautiful and the ugly, the sublime and the base,

the tragic and the comic appear not only as phenomena having their own features, but as phenomena having a single basis. The hierarchy of these modifications is given in the form of a conditionally ranked system, the nature of which is determined by the “measure” of the manifestation of the free and incoming aesthetic in each of them, as well as by the “specific weight” of their positive or negative significance. The article shows that the value of an object cannot be an integral part of this object, value is the modus of the latter. The concept of modality is associated with the possibility of changing projections, states of the object, forms of its implementation. A thing can simultaneously serve as an object of veneration and be inherited, it can have great cultural and historical significance and can, moreover, possess exceptional beauty. The change of these planes, dimensions, levels of being becomes possible if the position of the subject (observer of this object) changes. The modes of things in this case acquire a new content, since they are included in a different coordinate system. In the definitions of the beautiful and the ugly, the sublime and the base, the tragic and the comic, the object and subject sides of these categories are specially emphasized, and the manifestation of aesthetic free and aesthetic incoming principles in them is also taken into account.

Keywords: aesthetic, aesthetic free, aesthetic incoming, beautiful, sublime, tragic, comic, low, ugly, value, attitude, mode

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Gurenko, E.G. (2022), “About the essence of the aesthetic”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 107–119. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-107-119.

Начало активной разработки этой темы в отечественной эстетике было положено острой дискуссией 50–60-х гг. XX в. Решить проблему сущности эстетического и его основных модификаций ни «природникам», ни «общественникам» тогда не удалось; позднее выяснилось, что эстетическое – это явление *ценностного* характера.

Ценности могут быть *положительными*; это – истина, добро, свобода, справедливость, красота, и вообще все к чему мы стремимся, на что опираемся в своей жизни, достижение чего приносит удовлетворение. Но ценности могут быть и *отрицательными*; это – зло, заблуждение, несправедливость, безнравственный поступок, профанное, безобразное и др. Н. Лосский относил к отрицательным ценностям все, что «служит препятствием к достижению абсолютной полноты бытия» (1931, с. 102). Такие явления вызывают у обычного человека отрицательную аксиологическую реакцию, сопровождаются чувством

неудовольствия и, как утверждают психологи¹, составляют основу «*мотивации избегания*», поскольку связаны со стремлением отринуть нечто, избавиться от чего-то, освободиться, очиститься... Отрицательные ценности – это наши ограничители, и в этом смысле (именно как *своеобразные ограничители наших действий*) они тоже значимы для человека.

Автор статьи разделяет мнение тех, кто полагает, что *ценность* – это положительная или отрицательная значимость объектов окружающего мира для человека, социальной группы или общества в целом, определяемая не их свойствами самими по себе, не их экзистенциальными и качественными характеристиками, а их вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности, в сферу интересов и потребностей людей².

Вещи, процессы и реальные события могут обладать ценностью, но эти, связанные с ними, ценности, не имеют ничего общего ни

с их предметной реальностью, взятой самой по себе, ни с взятой самой по себе оценивающей деятельностью в психологии субъекта. Ценность проявляется во взаимосвязи субъекта и объекта, в их взаимодействии, в их отношении. А отношение – это отдельный признак неразрывно принадлежащий двум (или нескольким) взаимодействующим сторонам³.

И коль скоро ценность есть взаимосвязь объекта и субъекта, необходимо выделить *ценностный* и *оценочный* уровни их взаимодействия. Первый уровень и есть, строго говоря, *ценностное отношение* (или «отношение между...», взаимоотношение объекта и субъекта), поскольку ценность – это *значимость объекта для субъекта*, а второй – *отношение оценочное* (или «отношение к...», отношение субъекта к объекту), ибо оценка и есть *отнесение к ценности оцениваемого объекта*, она есть специфическое суждение о его аксиологических качествах и свойствах, субъективное выражение ценности, которое может быть *адекватным* или *неадекватным*, соответствующим самой ценности или нет.

Ценность *объективна*, оценка *субъективна*.

Однако объективность ценности весьма *специфична*, ее не следует смешивать с онтологической объективностью природного феномена и гносеологической объективностью истины.

Объективность первого рода – *онтологическая* – это объективность *материального*, которое существует независимо от человеческого сознания и – добавим – *вне* человеческого сознания; последнее указывает на важное отличие онтологической

объективности от объективности гносеологической.

Объективность второго рода – *гносеологическая* – это объективность *истины*, а истина есть знание, адекватно воспроизводящее в рамках внутреннего мира человека закономерности окружающей действительности. Истина существует в человеческом сознании. По способу своего существования она *субъективна*, однако по своему содержанию истина *объективна* и, стало быть, не зависит от того сознания, в котором она находится (ведь независимо же от нашего сознания на тело, погруженное в жидкости или газы, действует-таки выталкивающая сила, равная весу вытесненной жидкости или газа).

Что же касается объективности третьего рода – *аксиологической*, – то это объективность *ценности*, ибо выражает она отношение объекта к субъекту, «то, что объект значит для субъекта, а не то, чем он является в-себе-и-для-себя-бытия». Так характеризует ценность М.С. Каган. Ценность есть *субъективированный объект* (Каган М., 1988, с. 116). Будучи субъективированным, такой объект обретает особое «сверхприродное качество» быть вещественным по своему субстрату и социально-культурным по функциям.

Ценность вещи не тождественна самой вещи; вещь – лишь носитель ценности, необходимое условие ее объективного существования. Впрочем, столь же необходимым условием объективного существования ценности является и субъект. Ценность укоренена и в объекте, и в субъекте и от них неотчуждаема.

Отношение субъекта и объекта в аксиологической взаимосвязи

весьма специфично. Специфика эта состоит в том, что взаимосвязь субъекта и объекта в этом случае нельзя представлять *исключительно* в виде отношения идеального и материального. В качестве субъектной стороны здесь выступает не просто сознание человека, но *сам человек, обладающий сознанием*, а значит, – явление материально-идеальное, и к тому же социально-культурное по сути своей, а в качестве противоположной, объектной стороны – не просто материальный объект, но объект *субъективированный*, вовлеченный в систему жизнедеятельности субъекта, в систему его потребностей и интересов, выражающий свой смысл и свою значимость только во взаимодействии с последним.

Ценность призвана удовлетворять потребности человека, но *ценное и полезное* – не одно и то же. Полезное – значит целесообразное, нужное для чего-то, то, что способствует достижению заданной цели. Полезное – категория *праксиологическая* (от греч. *πράξις* – практика), а не *аксиологическая*. Она означает позитивное значение одного объекта для другого объекта. Если полезным предмет может быть и для растения⁴, и для животного, и для человека, то ценным – *только* для человека, причем, для человека не как *объекта-организма*, а как *субъекта* социально-культурной, политической, нравственной, религиозной, художественной деятельности или деятельности какого-либо иного рода.

Представьте себе некий изящный предмет, например, красивые металлические очки с гибкими ушными дужками, настоящими стеклянными линзами и хорошо сохранившим-

ся кожаным футляром, которые вы бережно храните в качестве семейной реликвии. Очки некогда принадлежали одному из ваших близких родственников и потому дороги вам, хотя и не подходят по своему прямому назначению: в них вы не можете читать и неотчетливо видите окружающие предметы. По точному суждению А.В. Гулыги, «Утилитарная оценка (суждение типа “Этот предмет мне полезен”) и отнесение к ценности (“Этот предмет мне дорог”) – два различных подхода к действительности, подчас связанных, а порой резко противоположных друг другу» (1987, с. 34). В этом свете становится понятным, почему в суждениях об одном и том же предмете (явлении или действии) его аксиологическая оценка и оценка утилитарная, – как отмечал М.С. Каган, – «могут совпадать по своему “знаку”, положительному или отрицательному» (ведь предмет может быть одновременно и полезным, и красивым, так же как одновременно и некрасивым, и бесполезным), «а могут и расходиться и даже противоречить друг другу», поскольку «вещь может быть полезной и некрасивой или красивой и бесполезной (или даже вредной!)» (1997, с. 81).

Если полезное – это нужное для чего-то, то ценное – это *нужное само по себе*. Именно поэтому ценность объекта нельзя трактовать как его часть, как его структурный элемент. По мнению автора настоящей работы, ценность есть *модус* этого объекта, взятый в аспекте его *значимости* для субъекта.

«Модальность и модус, – подчеркивает А.А. Мёдова, – соотносятся как онтологический принцип

и его реализация» (2016, с. 14). Модальность есть проявление «онтологической возможности явиться в образе, принять вид, обнаружить себя определенным способом» (Мёдова А., 2016, с. 241). Что же касается модуса, то это – форма бытия объекта в определенной проекции, в определенном измерении; это инобытие какой-либо сущности, это то, что существует в другом и через это другое. «Модус есть одновременно и форма бытия сущности, и сама эта сущность, вне своих форм не существующая» (Мёдова А., 2016, с. 241). Если рассматривать модусы личности как формы ее реализации, замечает А.А. Мёдова, «мать и ученый образуют совершенно разные формы существования. Человек, реализующий себя как мать, не имеет ничего общего с человеком в модусе ученого» (Мёдова А., 2016, с. 113). Вместе с тем, поскольку «маркером модальности» является относительность, «модусы выделяются и оформляются как чуждости только относительно какой-либо другой сущности или относительно самих себя. Так, женщина бытийствует в модусе матери относительно ребенка и в модусе ученого относительно профессионального сообщества» (Мёдова А., 2016, с. 155).

Существует достаточно широкий круг вещей, каждую из которых можно рассматривать и как структурный объект, и как объект модальный. Классический принцип соотношения части и целого любого структурного объекта таков: часть есть некая доля целого, а целое есть то, что состоит из частей. Следовательно, очки, например, если рассматривать их в качестве структурного объекта, включают в себя такие

части, как линзы, оправка, ушные дужки, подвижные шарниры и другие детали. Модальный же объект «отличается от структурного тем, что имеет особое качество целостности, а именно, он неразложим на составные части» (Мёдова А., 2014, с. 11). У очков как модального объекта *нет частей*, у них есть только *проекции, измерения, способы реализации, формы бытия*. Модусы очков существуют «актуально и одновременно», однако фиксируются поочередно в виде сменяющих друг друга измерений этой целостности, ее проекций или конкретных форм. Смена каждого модуса происходит в результате изменения позиции субъекта (наблюдателя), что и порождает «перспективу интерпретации этого объекта уже как нового, другого и одновременно того же самого» (Мёдова А., 2016, с. 105).

Обращенные к субъекту какой-либо из своих проекций, очки, например, взятые как (1) семейная реликвия, (2) антикварная ценность конца XIX в. или (3) эстетически выразительный предмет, никогда не наблюдаемы сразу во всех планах или формах своей реализации. Модусы суть способы, которыми предметы и явления в своей реализовавшейся возможности могут стать тем, этим или еще чем-либо. И хотя доступной для воспринимающего в каждом конкретном случае становится лишь одна из перечисленных выше форм, любая проекция модального объекта (в том числе и эстетическая) может служить своеобразным «центром, в отношении с которым определяются все остальные» (Мёдова А., 2016, с. 128). Речь, следовательно, здесь может идти поочередно о семейной, историко-куль-

турной или эстетической ценности очков для их владельца, и, стало быть, об их соотносительности с ним не как объектом-организмом, который наделен соответствующей остротой зрения, а как субъектом социально-культурной, этической или эстетической деятельности.

А.А. Мёдова, к тому же, убедительно показала: будучи проекцией модального объекта, модус не всегда «актуализирован и наблюдаем», но он все же «укоренен в бытии». Модус не присоединен к тому, что существует, и не просто присущ предмету. Он и есть этот предмет.

Итак, эстетическое – это явление ценностного характера. Однако существуют и ценности иного рода (нравственные, политические, религиозные, художественные...), которые также представляют собой положительную или отрицательную значимость объектов окружающего мира для человека (социальной группы или общества в целом). Это означает, что определить эстетическое как ценность очень важно, но все же недостаточно: необходимо выявить специфические черты эстетического, его отличие от ценностей другого рода.

Осмысление специфики эстетического составляет задачу большой сложности. В полной мере эта задача до сих пор не решена и возможные подходы к такому решению будут затронуты здесь лишь в самых общих чертах. Особый интерес в этом плане представляет соотношение эстетического и утилитарно-практического, с одной стороны, эстетического и абстрактно-логического – с другой.

Эстетическое – предмет удовлетворения духовных потребностей человека, а утилитарно-практическое –

естественно-материальных. При этом эстетическое по сути своей свободно от всякого интереса. Оно представляет собой такую проекцию вещей и процессов, которую в ее специфической особенности мы не связываем с чем бы то ни было полезным, истинным или добрым, но которая все же может нравиться или не нравиться, вызывать положительную или отрицательную оценку. Эстетическое в своей сущности покоится на незаинтересованном любовании, оно самоценно и носит бескорыстный характер. Эстетическое, таким образом, связано с опытом неутилитарных отношений, которые сопровождаются или завершаются в конце концов аксиологической реакцией воспринимающего на основе чувства удовольствия или неудовольствия.

В отличие от дискурсивно-опосредованной очевидности логического, возникающего в процессе различного рода выводов и умозаключений, эстетическое проявляется в конкретно-чувственной форме. Именно последняя, прежде всего, и вызывает эстетическое переживание – то самое переживание, которое, в свою очередь, является формообразующей чертой эстетического опыта. Конкретно-чувственная форма при этом часто связана с «наглядностью» (очевидностью), основанной на восприятии реально существующих предметов и явлений, хотя и не всегда. Эстетическое может быть не только предметом чувственного созерцания (зрительного и слухового), но и предметом воображения. Эстетическое переживание вызывают и смутные ассоциации, воспоминания, воображаемые предметы и явления, которые ранее не

воспринимались или же вообще не могут быть восприняты посредством органов чувств (сверхъестественные сказочные персонажи, например). Однако и в этом случае мы имеем дело с представлением воображения в его оптимальной *конкретно-чувственной выраженности* (будь то миф, образ в искусстве, иной продукт человеческой фантазии).

Важная особенность эстетической ценности определяется и тем, что *эстетический опыт не поддается вербализации*, этот опыт невербализуем (или трудно вербализуем). Да и в обыденном изустном общении участники диалога пользуются порой мимикой или жестом, когда стремятся передать друг другу всю полноту своих переживаний, своего отношения к жизни. Невыразим всецело словами и художественный образ, что и превратило искусство в специфическую форму невербализуемого духовного опыта. Разве не это имел в виду П.И. Чайковский, когда отмечал, что музыка является во всеоружии своем, когда слова становятся бессильными? Недаром образ в искусстве характеризуется сегодня не только как единство рационального и эмоционального, но и как единство рационального и иррационального, где иррациональное трактуется как *невыразимое в логических понятиях и суждениях*.

Вот почему ныне суть *эстетического* (речь здесь идет не об эстетическом в целом, а только о его сущности) чаще всего сводят к специфической системе духовно-материальных, неутилитарных, невербализуемых субъект-объектных отношений, сопровождающихся или завершающихся аксиологической реакцией воспринимающего

на основе чувства удовольствия или неудовольствия⁵.

Так, или примерно так, можно было бы представить и любую из наиболее общих *модификаций эстетического*, будь то прекрасное или безобразное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое. Но прежде, чем сделать это, напомним: подлинно прекрасным или *свободной красотой* (*pulchritudo vaga*) И. Кант называл то, что доставляет удовольствие и нравится всем своей чистой формой безо всякого интереса. Свободная красота (или красота орнамента, музыкальной фантазии, морских раковин, цветов, райских птиц, драгоценных камней) *автономна*, ее область изолирована от утилитарно-практических потребностей людей, науки и морали. Такая красота сущностно отличается от истинного, приятного, доброго и полезного.

Вместе с тем отдавая себе отчет в том, что избранный подход *резко суживает* представление об эстетосфере окружающего мира в целом, Кант вынужден был ввести понятие *обусловленной* или *привходящей красоты* (*pulchritudo adhaerens*). Красота здания, лошади или человека, — подчеркивал он, — «предполагает понятие о цели, которое определяет, чем должна быть вещь, стало быть, предполагает понятие ее совершенства, и, следовательно, она есть чисто привходящая красота» (Кант И., 1966, с. 233).

Что это означает? Это означает, что прекрасное, по Канту, может существовать не только *автономно*, но и в *соединении* с истинным, приятным, добрым и полезным.

Это наводит на мысль. В эстетическом (как у Канта в прекрасном) можно выделить две неразрывно

связанные и проникающие друг в друга стороны: (1) *эстетическое свободное* и (2) *эстетическое привходящее*. Первое или эстетическое свободное мы, фактически, уже охарактеризовали, когда определили суть *эстетического*. Именно эстетическое свободное составляет «ядро» прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического. Эстетическое свободное и есть то, что их объединяет. Что же касается второго или эстетического привходящего, то оно, как мне представляется, в отличие от эстетического свободного (явления *самоценного*, носящего *бескорыстный* характер), полностью покрывает и пронизывает основные модификации эстетического, каждая из которых не только содержит общее ядро, но имеет свои особенности и характеризуется собственным комплексом вербально-смысловых образований.

Эстетическое привходящее, стало быть, обязательно предполагает понятия *совершенства* или *несовершенства* предмета, и, как сказал бы, очевидно, Кант, включает в себя момент *целесообразности* и *пользы*. А это означает, что свободное эстетическое и эстетическое привходящее соотносятся как категории *общего* и *отдельного*. Таким образом, каждая из возможных модификаций эстетического, будь-то прекрасное или безобразное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое, сводится к специфической системе духовно-материальных субъект-объектных отношений, о которых, однако, уже нельзя сказать, что они, к тому же, полностью неутилитарны и невербализуемы. Правильнее будет сказать другое:

эти отношения «*трудно вербализуемы*» и лишь «*отчасти неутилитарны*»⁶.

Как же в этом случае следует определить *прекрасное*, *безобразное* и другие наиболее общие модификации эстетического?

В.В. Бычков характеризует прекрасное как одну из «главных этно-социо-исторически детерминированных категорий классической эстетики», которая выражает «одну из основных и наиболее распространенных форм неутилитарных субъект-объектных отношений, генерирующих в реципиенте эстетическое наслаждение <...> и комплекс вербально-смысловых образований в семантических полях совершенства, оптимального духовно-материального бытия, идеала и идеализации» (2003, с. 362).

Принимая теоретическую позицию В.В. Бычкова как убедительную по существу и терминологически выверенную, автор настоящей работы полагает все же возможным в дефиниции прекрасного как явлении ценностного характера несколько более рельефно представить *объектную* и *субъектную* стороны последнего, а также указать на наличие в нем двух неразрывных и взаимопроникающих начал – *эстетического свободного* и *эстетического привходящего*. Прекрасное, таким образом, сводится к специфической системе духовно-материальных, субъект-объектных отношений, где объектная сторона охватывается трудно вербализуемыми комплексами смысловых образований в семантических полях совершенства, идеализации, духовно-материального бытия в оптимальной конкретно-чувственной выраженности, а субъектная сторона

сопровождается духовным наслаждением воспринимающего, его аксиологической реакцией на основе чувства удовольствия.

Если к сфере прекрасного мы относим предметы и явления, доставляющие нам удовольствие независимо от утилитарных соображений, то к сфере безобразного – предметы и явления, созерцание которых вызывает противоположное психическое состояние и, чаще всего, не потому что способны нанести существенный вред, а потому, что производят неприятное впечатление на наши зрение и слух. Опираясь и в этом случае на результаты исследований В.В. Бычкова и принятую им терминологию⁷, отметим, что безобразное представляет собой специфическую систему духовно-материальных, субъект-объектных отношений, где объектная сторона охватывается трудно вербализуемыми комплексами смысловых образований в семантических полях деструкции формы, исчезновения жизни, проявления контрпродуктивной сферы бытия в соответствующей конкретно-чувственной выраженности, а субъектная сторона сопровождается аксиологической реакцией воспринимающего на основе чувства неудовольствия, неприязни, отвращения, омерзения.

Аналогичным образом можно определить категории *возвышенного* и *низменного*.

Возвышенное – одна из наиболее общих категорий классической эстетики, обозначающая специфическую систему духовно-материальных, субъект-объектных отношений, где объектная сторона представляет собой явления, в которых в яркой, выходящей за пределы

обыденного, форме обнаруживается стремление людей к осуществлению общественно значимых, гуманистических представлений и целей, а субъектная сторона сопровождается аксиологической реакцией воспринимающего на основе переживания им внутренней, глубинной сопричастности к этим явлениям, даже в том случае, если в сравнении с ними он ощущает себя бесконечно малой величиной⁸.

Что же касается низменного, то определение этой категории может быть таким: низменное выражается специфической системой духовно-материальных, субъект-объектных отношений, где объектная сторона представляет собой явления, в которых в особо значимой, выходящей за пределы обыденного, форме обнаруживается стремление людей к реализации ложных, чуждых обществу, нередко сугубо эгоистических, антигуманных представлений и целей, а субъектная сторона сопровождается аксиологической реакцией воспринимающего на основе чувства резкого неприятия, антипатии, безразличия и презрения (таковы, например, подлость, предательство, фашизм, шовинизм – разумеется, опять-таки, не «сами по себе», а лишь в их значимости для человека и человечества).

В трактовке трагического автор статьи исходит из выводов А.Ф. Лосева, отмечавшего в свое время: «Трагическое – философская и эстетическая категория, характеризующая неразрешимый общественно-исторический конфликт, разворачивающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческими страданиями и гибелью важ-

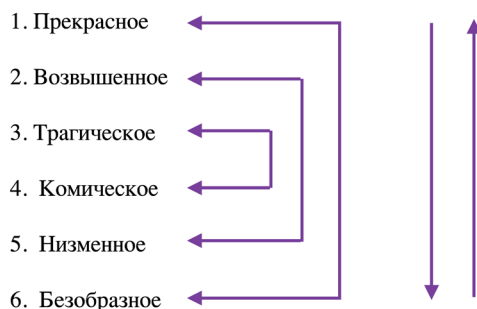
ных жизненных ценностей» (1970, с. 251). В свете же избранного здесь подхода, трагическое, кроме того, можно определить как специфическую систему духовно-материальных субъект-объектных отношений, где объектная сторона представляет собой не поддающийся разрешению социально-значимый конфликт, проявляющийся в свободном деянии человека и завершающийся утратой им жизненно важных ценностей, мучительными страданиями или смертью, а субъектная сторона сопровождается аксиологической реакцией воспринимающего на основе чувства страха и сострадания, безысходности и невосполнимости утраты, иногда – катарсиса (очищения от страстей) и порой даже – просветленности, умиротворенности и надежды.

И, наконец, определим категорию комического. Будучи явлением ценностного характера, она сводится к специфической системе духовно-материальных субъект-объектных отношений, где объектная сторона представляет собой многообразные проявления культурно значимого, социально окрашенного смешного, вызывающие ответное действие в смехе, а субъектная сторона сопровождается аксиологической реакцией воспринимающего на основе ощущения в них несоответствия содержания и формы, цели и средства, процесса и результата, а также обманутого ожидания, разрыва хода событий, разрешения противоречия в ничто и других подобных явлений⁹.

Если прекрасное (с этим согласны практически все) – эстетическая категория, характеризующая явления, обладающие *высшей эстетической ценностью*, логично предположить,

что основные модификации эстетического образуют ценностную систему, носящую *ранговый характер* и могущую быть выраженной (хотя и условно) на вполне определенной аксиологической шкале.

Представим иерархию наиболее общих модификаций эстетического следующим образом:



Ценностное сознание дифференцирует мир эстетических явлений на противоположности, которые воспринимаются не изолированно друг от друга, а в виде единой оппозиции «*верха*» и «*низа*», и образуют *вертикаль* в зависимости от тех или иных эстетических предпочтений. И коль скоро ценности бывают положительными и отрицательными, *положительными и отрицательными по своему знаку* (в том числе и в самых различных их сочетаниях) *могут быть и эстетически-свободными, и эстетически-привходящими*. Вот почему не трудно предположить, что «мера» как свободного, так и привходящего эстетического, воспринимаемая, к тому же, в аспекте положительной или отрицательной значимости каждой из них, не одинакова в различных эстетических проявлениях. Поэтому, скажем, в прекрасном свободного эстетического как положительной ценности (условно говоря, и в принципе¹⁰) больше, чем в возвышенном (если

только прекрасное и в самом деле можно считать высшей эстетической ценностью), в возвышенном – больше, чем в трагическом, в трагическом – больше чем в комическом. Ниспадая по этим ступеням к низменному и после него к безобразному, свободное эстетическое как положительная ценность постепенно истончается, и столь же постепенно увеличивается противоположная, отрицательная значимость его. В процессе же встречного движения от безобразного «вверх» – к низменному и затем к комическому – начинает убывать удельный вес отрицательной эстетической ценности. В трагическом и далее в возвышенном, а потом и в прекрасном свободное эстетическое, взятое в качестве положительной ценности, шаг за шагом обретает свою большую весомость, свою неизменно возрастающую аксиологическую значимость.

Аналогичные процессы, разумеется, характерны и для эстетического привходящего. То есть и в этой сфере эстетического опыта мы имеем дело с постепенным убыванием удельного веса положительной эстетической цен-

ности и одновременным возрастанием отрицательного значения последней при движении по принятой нами условной аксиологической шкале от прекрасного «вниз» и соответственно столь же постепенным возрастанием удельного веса положительной эстетической ценности и одновременным убыванием ее отрицательного значения при движении по той же шкале от безобразного «вверх».

И в заключение: Кант, очевидно, все же был не прав, когда допускал автономное существование «свободной красоты». Строго говоря, такой красоты нет, как нет и автономного существования свободного эстетического. Однако об *относительно автономном*, а, значит, и *относительно независимом* существовании эстетического как такового и эстетического опыта людей, говорить, пожалуй, можно. Будучи сугубо созерцательным, такой опыт все же самодостаточен; самодостаточен хотя бы отчасти. И разве не за эстетические качества, или лучше сказать – разве не за *художественность*¹¹, прежде всего, мы ценим творчество ведущих русских авангардистов начала XX в.?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Хэлворсон Х.Г., Хиггинс Т. Психология мотивации. Как глубинные установки влияют на наши желания и поступки / пер. с англ. М. Мацковской. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014.

² См., например: Дробницкий О. Ценность // *Философская энциклопедия*: В 5 т. М., 1970. Т. 5. С. 462–463.

³ См.: Левин Г.Д. *Философские категории в современном дискурсе*. М., 2007. С. 78.

⁴ Например, солнечный свет и тепло полезны для роста и развития растений; им нужен свет для образования хлорофилла, с помощью которого они осуществляют фотосинтез.

⁵ Укорененности подобной трактовки сущности эстетического в философских работах последних лет в значительной мере способствовали труды В.В. Бычкова (см., например: Бычков В.В. *Эстетическое // Лексикон* *нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*. Автор проекта, ведущий автор, руководитель авторского коллектива: В.В. Бычков. М., 2003. С. 543–544). Нельзя не отметить также и роль этого автора в исследовании *возвышенного, прекрасного, безобразного* и других модификаций эстетического.

⁶ Такие отношения соотносятся в целом со стремлением к благотворному, положи-

тельному или неблагоприятному, отрицательному влиянию чего-либо, содержат в себе момент целесообразности или нецелесообразности, но исключают, к примеру, явный позыв к таким крайностям, как узкоматериальная личная выгода, нажива, прибыль, барыш.

⁷ См.: Бычков В.В. Эстетика: Учеб. М., 2012. С. 45.

⁸ Подробнее об этом см.: Гуренко Е.Г. Возвышенное и низменное // Эстетика: Учеб. курс: В 2 ч. Ч. 2. 3-е изд. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2014. С. 84–101.

⁹ Подробнее об этом см.: Гуренко Е.Г. Комическое // Эстетика: Учеб. курс: В 2 ч. Ч. 2. С. 123–143.

¹⁰ То есть с некоторыми допущениями, не касаясь деталей; в действительности же соотношение эстетической значимости конкретно взятых предметов и явлений может быть совершенно иным.

¹¹ См.: Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства // Вестник славянских культур. 2017. № 43. С. 220–241.

ЛИТЕРАТУРА

Бычков В.В. Прекрасное // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 363–370.

Гулыга А.В. Принципы эстетики. М., 1987. 286 с.

Каган М.С. Мир общения. М., 1988. 319 с.

Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997. 205 с.

Кант И. Критика способности суждения // Сочинения: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 161–531.

Лосев А.Ф. Трагическое // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М., 1970. С. 251.

Лосский Н. Ценность и бытие. Париж: YMCA-PRESS, 1931. 136 с.

Мёдова А.А. Сознание в модусе времени. М., 2014. 218 с.

Мёдова А.А. Онтология модальности: Дис. ... д-ра филос. наук. Красноярск: СибГТУ, 2016. 303 с. URL: http://www.omgpu.ru/sites/default/files/paths/medovaaa._ontologiya_modalnosti.pdf (Дата обращения: 08.06.2017).

REFERENCES

Bychkov, V.V. (2003), "Beautiful", *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the XX century], Moscow, pp. 363–370 (in Russ.)

Gulyga, A.V. (1987), *Printsipy estetiki* [Principles of aesthetics], Moscow, 286 p. (in Russ.)

Kagan, M.S. (1988), *Mir obshcheniya* [The world of communication], Moscow, 319 p. (in Russ.)

Kagan, M.S. (1997), *Filosofskaya teoriya tsennosti* [Philosophical theory of values], Saint Petersburg, 205 p. (in Russ.)

Kant, I. (1966), "Criticism of the ability of judgment", *Sochineniya: V 6 t.* [Essays: In 6 vols.], Vol. 5, Moscow. pp. 161–531 (in Russ.)

Losev, A.F. (1970), "Tragic", *Filosofskaya entsiklopediya: V 5 t.* [Philosophical encyclopedia: In 5 vols.], Vol. 5, Moscow, p. 251. (in Russ.)

Losskii, N. (1931), *Tsennost' i bytie* [Value and being], YMCA-PRESS, Paris, 136 p. (in Russ.)

Medova, A.A. (2014), *Soznanie v moduse vremeni* [Consciousness in the mode of time], Moscow, 218 p. (in Russ.)

Medova, A.A. (2016), *Ontologiya modal'nosti* [Ontology of modality], D. Sc. Thesis, SibGTU, Krasnoyarsk, 303 p., Available at: http://www.omgpu.ru/sites/default/files/paths/medovaaa._ontologiya_modalnosti.pdf (Accessed 08 June 2017).

Сведения об авторе

Гуренко Евгений Георгиевич, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов РФ, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: e.g.gurenko@gmail.com

Author information

Evgenij G. Gurenko, Honored Artist of the Russian Federation, member of the Union of Composers of the Russian Federation, D. Sc. (Philosophy), Professor, Professor of the Department of History, Philosophy and Art Studies at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: e.g.gurenko@gmail.com

Поступила в редакцию 10.01.2022

После доработки 29.01.2022

Принята к публикации 02.02.2022

Received 10.01.2022

Revised 29.01.2022

Accepted for publication 02.02.2022

© Коляденко, Н.П., 2022

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-120-132

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Н.П. Коляденко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Музыкальность художественной литературы в большинстве случаев связывается исследователями со «слышимой» стороной слова, создающейся в вербальном языке звукописью или словесной инструментальной. В статье предлагается иной подход, опирающийся не на омузыкаливание словесного языка, ведущее происхождение от древнего синкретизма слова и музыки, а на возникшую в результате взаимодействия самостоятельных искусств «неакустическую музыкальность». Показано, что неслышимая музыкальность ведет свои истоки от ее «умопостигаемости» как выражения музыкой пифагорейски-платоновских эйдосов. В осмыслении такого подхода предлагается применение некоторых, до сих пор остающихся без внимания, положений синергетики. В синергетическом аспекте неакустическая музыкальность трактуется как аттрактор изменения структуры художественного образа, привносящий в словесное искусство черты креативного (динамического) хаоса. Признаки музыкального мышления обосновываются обращением к работе «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосева. В качестве примера синергетической трактовки неакустической музыкальности избраны фрагменты из прозаической «Повести» Б. Пастернака. Продемонстрировано, что оригинальная структура словесного образа, возникающая при инспирирующем влиянии музыки, может формироваться на основе метафорической уплотненности, по характеру смысловой наполненности, подобной музыкальным образам. Образы из надлогического столкновения различных значений и обмена энергией и информацией насыщают смысл, креативный хаос такой структуры существенно увеличивает и расширяет объем вербального образа. В сравнении с внешней музыкальностью звукописи, рассмотренный вариант «недосягаемо опережает его звуковое воплощение и создает особого рода идеальность» (Г.Г. Гадамер). Синергетический же подход, фиксирующий характер энергии взаимодействия слова и музыки, позволяет учитывать глубинные прозрения, которые возникают в вербальных текстах.

Ключевые слова: неакустическая музыкальность, синергетика, аттрактор, креативный хаос, А.Ф. Лосев, «Повесть» Б. Пастернака, «особого рода идеальность»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коляденко, Н.П. Музыкальность художественной литературы: синергетический аспект // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 120–132. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-120-132.

THE MUSICALITY OF FICTION: A SYNERGETIC ASPECT

N.P. Kolyadenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The musicality of fiction in most cases is associated by researchers with the “audible” side of the word, created in the verbal language by sound recording or verbal instrumentation. The article suggests a different approach, based not on the musicalization of verbal language, which originates from the ancient syncretism of words and music, but on the “non-acoustic musicality” that arose as a result of the interaction of independent arts. It is shown that inaudible musicality originates from its “intelligibility” as an expression of Pythagorean-

Platonic eidos by music. In understanding this approach, it is proposed to apply some of the provisions of synergetics that have been ignored so far. In the synergetic aspect, non-acoustic musicality is interpreted as an attractor of changes in the structure of an artistic image, which introduces features of creative (dynamic) chaos into verbal art. The signs of musical thinking are justified by referring to the work "Music as a subject of logic" by A.F. Losev. Fragments from Pasternak's prose "Novella" are chosen as an example of a synergetic interpretation of non-acoustic musicality. It is demonstrated that the original structure of the verbal image, arising from the inspirational influence of music, can be formed on the basis of metaphorical densification, by the nature of semantic fullness similar to musical images. Forming the saturation of meaning from the supra-logical collision of various meanings and the exchange of energy and information, the creative chaos of such a structure significantly increases and expands the volume of the verbal image. In comparison with the external musicality of sound recording, the considered variant "is unattainably ahead of its sound embodiment and creates a special kind of ideality" (G.G. Gadamer). The synergetic approach, which captures the nature of the energy of the interaction of words and music, allows us to take into account the deep insights that arise in verbal texts.

Keywords: non-acoustic musicality, synergetics, attractor, creative chaos, A.F. Losev, "The Story" by B. Pasternak, "a special kind of ideality"

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kolyadenko, N.P. (2022), "The musicality of fiction: a synergetic aspect", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 120–132. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-120-132.

Г.Г. Гадамер, ссылаясь на Платона, писал, что в художественной литературе существует «особого рода идеальность» (1991, с. 135). Сравнивая произносимый голосом и письменный литературный текст, он замечал, что чтение вслух заслоняет нечто существенное: «Произведение художественной литературы своим бытием в известной степени предназначено для "внутреннего уха", которое улавливает идеальный звуковой образ – нечто такое, что услышать невозможно». По его мнению, письменный текст «опережает любое свое звуковое воплощение, причем недостижимо» (Гадамер Г., 1991, с. 133–134).

Известно, что слово, применяемое не в обыденной речи, научных или публицистических жанрах, а в художественном языке, обладает богатыми возможностями для приближения к сфере «неизреченного». Непонятные слои вербального образа могут создавать перераспределение воздействия с по-

нятийно-логической доминанты на интуитивно-эмоциональную, открывая в слове неведомые глубины. Не требует особых доказательств и то, что в приближении слова к художественной выразительности важная роль принадлежит музыке. Об этом свидетельствует вся история взаимоотношений двух искусств, с кульминацией в романтико-символистской концепции панмузыкальности, в русле которой искусству слова, подобно всем остальным искусствам, предназначалось «занять место обертонов по отношению к основному тону – музыке» (Белый А., 1994, с. 95). А. Белый так писал о роли музыки в стихотворении А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне»: «Благодаря музыкальной организации, сквозь банальность словесно-логического высказывания, светит какой-то иной смысл, невыразимый, несказанный» (1910, с. 427).

Инспирирующая роль музыки в раскрытии глубинных смыслов вербальных текстов достаточно ак-

тивно исследуется в разных аспектах, начиная от содержательной символики «музыкальных сюжетов» вплоть до установления «музыкальных» форм и методов развития словесных образов (в отечественной науке – работы Е. Азнамеевой, Л. Гервер, Б. Каца, О. Соколова и др.)¹. При этом до сих пор остается без внимания то, что взаимодействие литературы и музыки может быть осмыслено с применением некоторых положений *синергетики*. Синергетический подход в современном постнеклассическом пространстве ощутимо проникает из естественных в социогуманитарные исследования, помогая обнаружить в социальных явлениях новое объяснение известных фактов и закономерностей и выводя их осмысление на сравнительно иной уровень. Существуют продуктивные попытки обоснования с синергетических позиций искусства в целом и музыки как одного из его видов в работах И. Евина, А. Ключева, А. Коблякова².

Полагаем, что синергетический подход особенно уместен в том случае, когда необходимо вскрыть *интеграционные процессы* в системе искусств. Синергия как понятие постнеклассической научной парадигмы означает обмен энергией, веществом, информацией между открытыми системами. Синергетика изучает нестационарные состояния систем, их развитие и взаимодействие в живой динамике разрушения и созидания. Привнося в осмысление видов искусства элементы внерационального образно-символического мышления и учитывая энергию их взаимовлияния, такой подход может раскрыть глубинные прозрения, которые возникают

в художественных текстах. Поэтому представляется актуальным привлечь некоторые его элементы для рассмотрения взаимодействия музыки и художественной литературы и попытаться установить, каким способом с помощью музыки в словесном тексте достигается указанная Гадамером «особого рода идеальность».

Наиболее часто музыкальность художественной литературы связывают со «слышимой», звуковой стороной слова. «Звучание слова» или его фонетика создается в вербально-художественном языке с помощью целого комплекса вступающих в сложную соотнесенность со значением добавочных, пронизывающих его слоев (интонационного, метроритмического, звукоизобразительного, динамического и т.п.). Различные проявления «словесной инструментальности», звукописи или мелодики стиха образуются повторностью фоном (аллитерации, ассонансы, «зияние гласных»), морфем (анафоры, эпифоры, нерегламентированные повторы), сонорными тембровыми концептами. Хотя указанные просодические эффекты не содержат звуковысотную составляющую, они косвенно связаны с музыкально-шумовыми компонентами. Ритмическая повторность элементов текста, не разрушая предметную «оболочку» отражаемых словом явлений, воздействует на нее «извне», прокладывая путь к частичному «размыванию» материальной конкретности предмета и развеществлению, дематериализации образов.

Так, стихотворение К. Бальмонта «Воспоминание о вечере в Амстердаме» пронизано постоянными повторами разного уровня: от мно-

гократного заклинания «О, тихий Амстердам!», через анафоры «Зачем я здесь, не там,/ Зачем уйти не волен?/ К твоим церковным звонам,/ К твоим как бы усталым,/ К твоим как бы затонам» – до почти музыкально воспринимаемой звукописи в окончаниях слов, подражающей звону колоколов («дам – там», «там – дам», «там – там», «дам – дам»). При этом и указание темпа («Медленные строки» в подзаголовке), и эпитеты «тихий, певучий, сонный, сумрачный», и упоминания о «каком-то призраке», который «тоскует с долгим стоном и вечным перезвоном, поет и здесь и там», – приподнимают смысл словесных строк и через образ звучащих колоколов приближают к миру недостижимой, несбыточной мечты.

Если рассмотреть такой вариант музыкальности словесного текста с синергетических позиций, на первый взгляд, можно было бы привлечь к его осмыслению понятие «креативный (динамический) хаос», позволяющее раскрыть особенности взаимодействия слова и музыки. Современная синергетика, возвращая античные представления о развитии мира (Космоса) из первозданного хаоса, трактует хаос не как бесформенное деструктивное явление, а как полную нераскрытых возможностей продуктивную среду (Аршинов В., 2002, с. 89). Динамический хаос создает расширение поля ассоциаций, «нежесткость» заданных параметров, живую творческую динамику. В словесных текстах с музыкальной звукописью синергетический креативный хаос образуется посредством «обволакивания» слова ритмическими повторами. Слово погружается в музыкальное звучание,

растворяясь в его стихии. Но одновременно сквозь динамический хаос теряющих понятийный смысл слов проступает иной, высший смысл.

Однако, говоря о просодике словесной речи, нельзя не учитывать, что вербально-художественный язык сохранил первоначальный *синкретизм* с музыкой. О. Мандельштам пишет в стихотворения «Silentium» о синкретизме как первоначальной нерасчлененной целостности: «Она еще не родилась,/ Она и музыка,/ и слово/ И потому всего живого/ Ненарушаемая связь». Такая глубинная связь, хранящая память о древнем единстве, создает органичную музыкальность языковых средств поэзии. Проза и инструментальная музыка являются крайними полюсами произошедшего в истории обособления литературы и музыки, между ними располагается ряд промежуточных форм словесно-музыкального синтеза, одной из которых является «звучание слова» в поэзии.

Поэтому «креативный хаос» звукописи, строго говоря, неправомерно классифицировать как обмен энергией между *открытыми* системами отдельных видов искусства – литературы и музыки. Динамический хаос рождается в данном случае в единой нераздельной среде – наследующем мусический комплекс нерасчлененном единстве музыки и слова. Неслучайно к такому виду «омызыкаливания» литературы неоднократно высказывалось отрицательное отношение. «Перевес фонетики над семантикой» (О. Мандельштам) в литературе создает в данном случае суггестивный эффект, ведущий, по выражению Б. Пастернака, к «задалбливанию», «анестезированию»

слова (цит. по: (Платек Я., 1989, с. 169)). Категорично выступая против словесной инструментовки, как воплощения «пресловутой музыкальности», которую «редко кто понимает», Пастернак считает ее «жертвой смысловую и графическую стороной поэзии в пользу вокальной» (1982б, с. 382).

Можно предположить, что с синергетической точки зрения музыкальность такого рода является своеобразным регрессированием к давно оставленным этапам развития системы искусств. Звучание слова как путь «развоплощения» предметного образа приближает его к музыкальной непонятности, обеспечивает его символическую «затуманенность» и загадочность. Но в данном случае звучание и фонетика уводят от определенности смысла вербального образа, который гораздо шире и объемнее эмоционального эффекта, создаваемого звучанием.

Как полагаем, в синергетическом аспекте более правомерно говорить о реализации с помощью музыки особой идеальности литературы в том случае, когда идет речь о взаимодействии уже состоявшихся и самостоятельных искусств. На первый план в данном случае выступает не внешняя музыкальность звучания слова как «реанимация» элементов первоначального синкретизма, а акцент на *внутренней структуре образа*. Роль музыки может проявляться в апелляции художественной литературы к *способам мышления*, которые полнее всего выражает музыка.

В сравнении со смежными искусствами музыка специфическим образом реализует энергию синергетического «творящего хаоса». С по-

явлением эпохи романтизма непредсказуемые свойства музыки стали фиксироваться особенно отчетливо. Известно, что романтики считали свой стиль «тайным тяготением к хаосу». Новалис называл музыку образцом «волшебного романтического порядка», для которого характерны не логические, а мелодические акценты, а А. Махов перефразировал его выражение в «волшебный беспорядок» (2007, с. 35). Однако, если трактовать хаос как полную скрытых потенций продуктивную среду, правомерно отнести эту мысль в целом к музыкальному мышлению. Подтвердить это положение может краткое обращение к осмыслению музыкальной логики А.Ф. Лосевым.

А.Ф. Лосев, сопоставляя музыку с искусствами, отображающими предметность, постоянно указывал, что «если пространственный мир – стройность и законченность, то музыка – хаос и противоречие» (1995, с. 425). Подчеркивая, что музыка – беспредметное и непространственное искусство, он особо акцентировал присущее ей качество *нераздельной органической слитости* многих противоречий.

Так, считая «сентиментально-интеллигентскими» и лишенными диалектичности «рассуждения о том, что музыка – это только язык чувств» (Лосев А., 1995, с. 490), ученый раскрыл единство в музыкальном мышлении *логосного* и *эйдосного* начал. Если эйдос – это чувственная материя музыкального образа, «наглядное изваяние смысла», то неразрывно связанный с ним логос – сущность эйдоса, его абстрактный, «отвлеченный план» (Лосев А, 1995, с. 428), т.е. число-

вое, структурно-рациональное начало. Поэтому известное выражение Л. Выготского, считающего, что эмоции искусства – это «умные эмоции», безусловно, правомерно в отношении музыки.

Одновременно с единством логического и чувственно-эмоционального в музыке А.Ф. Лосев отмечает неразрывную слитость *времени* и *пространства*. Не подвергая сомнению восприятие музыкального произведения во времени, т.е. посредством воссоединения последовательных частей, ученый констатирует, что «музыкальное время есть то же, что и музыкальное пространство. Там и здесь слитость внеположенностей... разьединенных в физическом пространственно-временном плане» (Лосев А., 1995, с. 450). Поэтому «в музыкальном времени нет прошлого... всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов <...> это есть сплошное *теперь* <...> Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные... существенности с единством и цельностью их времени и бытия», – считает Лосев (1995, с. 451).

Кроме того, ученый подчеркивает «полную неоправданность... разделения субъекта и объекта», поскольку «музыкальное бытие есть план глубинного слияния субъективного и объективного начал <...> Музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытию, ему чуждому. Его

“я” вдруг перестает быть отъединенным, его жизнь оказывается одновременно и жизнью предметов, а предметы вдруг вошли в его “я” и зажили единой с ним жизнью», – пишет Лосев (1995, с. 456).

Такая слитость противоположностей в музыке приводит, по Лосеву, к особому качеству музыкального образа – его отношению к *предметности*. Заметим, что, констатируя беспредметность музыкального образа, ученый не претендует на оригинальность, отмечая, вслед за многими мыслителями, недопустимость поиска в музыке аналогий с конкретными жизненными событиями и физическими явлениями. Важнее другое: Лосев констатирует, что «музыка изображает не предметность, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ни зла, оскорбляющего добро, ни добра, преобразующего зло, где нет ни горести, вызванной большими потерями, ни счастья, данного добрым гением, ибо добро в музыке слито со злом, горесть – с причиной горести, счастье – с причиной счастья, и даже сама горечь и счастье слиты до полной нераздельности и нерасчленимости, хотя и присутствуют в музыке всею своей существенностью» (1995, с. 443–444). Такая слитость и взаимопроникнутость противоположных состояний создает, по Лосеву, «символичность музыкальных образов, указывающих на какую-то несказанную тайну, которая под этими образами кроется. Эта тайна и есть предмет музыки. Она нерасчленима и невыявляема, она мучительно-сладко чувствуется сердцем и кипит в душе. Тайна же музыки, – как считает ученый, – вечный хаос всех вещей,

их истонная, отвечающая сущность» (Лосев А., 1995, с. 446).

Соответственно в восприятии музыки, по Лосеву, такой изначально и извечный хаос, содержащийся в музыкальной образности, создает слитость между прямо противоположными сущностями: «Так, в особенности разительна слитость в музыке страдания и наслаждения... люди и плачут и радуются от музыки одновременно». При изображении чувства, вызываемого музыкой, как пишет ученый, «в большинстве случаев всегда можно заметить какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое, идеальное их единство» (Лосев А., 1995, с. 444).

Идеальное единство, создаваемое в музыкальном образе слитостью всех указанных противоположностей и, как можно утверждать, содержащее креативный динамический хаос, безусловно, реализуется посредством физического плана музыкального звучания. Но возвращаясь к проблеме взаимодействия музыки и литературы, отметим, что в данном случае значимость приобретает еще одно свойство музыки.

Всю историю взаимодействия музыки со смежными искусствами пронизывает идея неслышимой, *неакустической музыкальности*. Так же как, по цитированному выражению Гадамера, идеальный образ в литературе недостижимо опережает свое звуковое воплощение, являясь, как можно понять из мысли ученого, его платоновским эйдосом, в музыке ее суть, согласно концепции неакустической музыкальности, наиболее полно выражает не само внешнее звучание. Высшим мерилом худо-

жественной выразительности становится *незвучащее* в музыке, иначе, ее пифагорейски-платоновский образ или эйдос.

«Умопостигаемость» музыки как постижение внутренней космической гармонии, связывающей макро- и микрокосмос, в концепции «музыки сфер» Пифагора оценивалась выше преходящих земных звуков. «Musica mundana» Боэция, гармония сфер И. Кеплера, музыкальность как воплощение Абсолютной красоты С. Малларме, музыкальная логика как универсальная основа интеллектуальной Игры в бисер Г. Гессе – лишь отдельные, кратко упомянутые нами этапы развития концепции неакустической музыкальности. Ее, на первый взгляд, парадоксальный смысл отчетливо выражает Т. Манн устами Кречмара в «Докторе Фаустусе»: «Возможно... таково сокровенное желание музыки: быть вовсе не слышимой, даже не видимой, даже не чувствуемой, а, если бы то было мыслимо, воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной» (1993, с. 60). Соответственно и Э. Курт, сравнивая звучание музыки с поверхностью воды по отношению к силам тяготения, управляющим водной массой, указывает, что «все звучащее в музыке представляет собой лишь взмывающие ввысь излучения гораздо более мощных процессов, силы которых кружат в области неслышимого» (1931, с. 22). Можно полагать, что глубинное континуальное течение в музыке протягивает нити связи с умопостигаемыми платоновскими эйдосами³.

Поскольку для искусства «неизреченное» как креативная бездна

смыслов важнее изреченного, не удивительно, что проникательные художники и мыслители, признавая приоритет музыки в этой сфере, считали, что музыка является «идеальным образцом искусства вообще» (Манн Т., 1975, с. 50). Поэтому неакустическая музыкальность реализуется в различных искусствах, воплощаясь в модификациях под ее воздействием принципов художественной логики. Разумеется, во многих художественных процессах имеет место и синхронная детерминация, приводящая к сходным результатам в смежных искусствах. Музыка же, трактуемая с синергетических позиций, предстает как оттиск матрицы чистой художественности, она служит на пути к ее достижению синергетическим аттрактором-магнитом⁴.

Как уже было подчеркнуто, если вести речь о синергетическом аспекте музыкальности художественной литературы, необходимо принимать во внимание взаимодействие освободившихся от древнего синкретизма самостоятельных искусств. В данном случае инспирирующая роль музыкальной логики может проявляться в разных аспектах – в моделировании музыкальных форм, полифонических принципов, мотивно-тематического развития. Объем статьи позволяет остановиться лишь на одном варианте, на наш взгляд, наиболее синергетичном. Этот вариант связан с модификацией под воздействием музыки структуры вербального образа.

При обращении к роли «неакустической музыкальности» как аттрактора в реализации «невывразимого» начала словесной речи важно учитывать сформировавшиеся в ре-

зультате самостоятельного развития свойства вербального языка. На первый взгляд, кажется, что «особая идеальность» или пифагорейски-платоновский эйдос эффективнее всего должны присутствовать в упоминаемой Гадамером «чистой поэзии». Неслучайно философ ссылается на строки французских поэтов С. Малларме, Ш. Бодлера, П. Верлена, принадлежащих к этому направлению. Но не менее важно и то, что обособившееся от синкретизма с музыкой вербальное искусство может не превращаться в словесную инструментовку и не лишаться своего своеобразия – выражения сложнейшей понятийной семантики. Поэтому Б. Пастернак, отрицая звукопись в поэзии как жертву смысловой стороне слова, подчеркивает в эссе «Поль Мария Верлен», что «идеальная и бесконечная простота» поэзии должна содержать «орлиную трезвость, исторический такт, чувство земной уместности» (1982б, с. 382–383). «Разложив ощущение до желаемой границы и приведя мысли в высшую ясность», поэт «дает языку беспредельную свободу <...> для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него» (Пастернак Б., 1982б, с. 383).

Полагаем, что, говоря о Верлене, Пастернак одновременно манифестирует собственное отношение к смыслу вербально-художественной речи. Известно, что, в отличие от мистической туманности символизма, для поэтических образов Пастернака была характерна «орлиная трезвость», насыщенность ярко-вещественными, живыми деталями, фиксирующими ощущения цвета, запаха, вкуса, прикосновения к реальным предметам. В то же время

стилю поэта свойственна «беспредельная свобода языка» (синергетический креативный хаос), выражаемая особой, часто парадоксальной ассоциативностью и сгущенной метафоричностью. Посредством реализуемой в структуре вербального образа «метафорической скорописи» (Синявский А., 1965, с. 19) он достигает предельной насыщенности, сгущенности, уплотненности смысла. Действительность передается у него во взаимодействии, слиянии, пересечении ее различных обликов, природа и человек сливаются воедино в поэтических метафорах и олицетворениях: «Там сосны враскачку воздух саднят/ Смолой; там по маете/ Очки по траве потерял палисадник,/ Там книгу читает Тень» («Зеркало»); «Весна, я с улицы, где тополь удивлен,/ Где даль пугается, где дом упасть боится...» («Весна»). В результате создается полнокровная, яркая выразительность, приподнимающая изображение до тесной связи макро- и микрокосмоса.

И в описаниях поэтическими средствами музыки у Пастернака присутствует метафорическая скоропись, передающая отмеченную Лосевым «нераздельную органичную слитость противоречий» музыкального образа. Сын пианистки, с детства учившийся музыке, бравший уроки у А.Н. Скрябина, поэт так изображает игру на рояле: «Я клавишей стаю кормил с руки/ Под хлопанье крыльев, плеск и клеткот...» («Импровизация»); «И тянется, как за походною флягой,/ Военную карту грозы расстелив,/ К роялю, обычно обильному влагой/ Огромного душного лета столиц» («Пианисту понятно шнырянье ве-тошниц»).

Однако говорить о наиболее синергетичном варианте, реализуемом в структуре вербального образа под влиянием музыки, как полагаем, следует по отношению не к поэзии, а к прозе Пастернака. В ранней «Повести» он представил оригинальный образец неакустической музыкальности, созданной на основе характерной для его поэзии и перенесенной в прозу метафорической уплотненности и креативного хаоса беспредельной свободы языка, ведущих, в то же время, к музыкальной органичной слитости и нераздельности противоположностей.

Знаменательно, что автор «Повести» предпринимает попытку теоретически осмыслить сущность образности в музыке и литературе, описывая игру на рояле и чтение стихов персонажем, которому дает отсылающее к обобщенности музыкальных образов имя Игрек: «Темой своей Игрек выбирает ночное небо в том виде, в каком оно выйдет из бани, в кашемировом пуху облаков... с сильным проступом звезд, промытых до последних скважинок и будто ставших крупнее. Блеск этих капель, которым никак не расстаться с пространством... им уже развешан над инструментальной чашей... И замечательно, всякий раз, когда кто-нибудь пробует усомниться в честности ее [музыки] слова, играющий обдаёт маловера каким-то неожиданным, упорно возвращающимся чудом в звуках... что рассыпается скороговоркой и звучит тем тише, чем чаще... возвращается. Так же точно он читает. Он выражается так: я прочту вам столько-то полос белого стиха, столько-то колонок рифмованного. И опять всякий раз... появляются описанья и упо-

добленье невиданной магниточувствительности. Это – образы, то есть чудеса в слове, то есть примеры полного и стрелоподобного подчинения земле. И значит – это направленья, по которым пойдет их завтрашня... устремленность к правде» (Пастернак Б., 1982а, с. 178–179).

Как можно понять из приведенной цитаты, «чудеса в слове», «описанья и уподобленья невиданной магниточувствительности» по своей энергии сравниваются с «чудом в звуках» – неожиданно появляющейся музыкальной фразой. Такую энергию содержит «сгущенная метафоричность», рисующая образ возлюбленной героя повести Сережи – Анны Арильд. Образ Анны настолько заполняет воображение и расширяет до беспредельности его ощущения, что он олицетворяет ее со всеми реалиями сумрачного переулка, в котором, ожидая ее, стоит. «Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром, т.е. во что ей обходится сверхчеловеческое достоинство природы. Она молча красовалась в его присутствии и не звала его на помощь. И, помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обложенная тополями, словно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни...» (Пастернак Б., 1982а, с. 184).

Если сопоставить этот образ с признаками музыкального мышления, установленными А.Ф. Лосевым, налицо неразрывная слитость «разделенных во времени» и «разбросанных в пространстве кусков

бытия»; интимное касание чуждой человеку жизни объективных предметов и субъективность эмоции; нераздельность присущей слову конкретности, «логосной» точности и эйдосной чувственной наполненности. При этом расширяющая ощущения «буквальность страсти» героя, как и музыкальный образ, передает через креативный хаос «уподоблений невиданной магниточувствительности» не предметность, а ту их глубинную сущность, где слиты и нераздельны боль, тоска и наслаждение красотой и великолепьем природы, указывая на «драгоценную тайну» чувства, которое за ними скрыто.

Однако еще более отчетливо проявляется присутствие в «Повести» неакустической музыкальности в приеме воплощения описанного Игреком «чуда в звуках» – присущего музыкальному мышлению постоянного возвращения музыкальной фразы, закрепляющей семантику образа. Разумеется, в данном случае роль музыкальной фразы выполняет словесный образ, подобно неслышимым континуальным силам тяготения, управляющим музыкальным смыслом. Но, по аналогии с беспредметностью музыки, он наделяется предельной обобщенностью и вместимостью смыслов.

В музыке повторяющиеся мотивы, скрепляющие процесс образных переосмыслений, с синергетической точки зрения можно считать своеобразными точечными аттракторами развития. Как информативные точки, они «стягивают» воедино и ассимилируют все дальнейшие изменения. Они становятся «аккумуляторами» и проводниками процесса мотивно-тематического

преобразования, трансформируя различные энергии, увеличивая силу их интеграции. Таким же образом обобщенные словесные образы, как относительно устойчивые участки процесса развития событийного плана, притягивают к себе дальнейшие траектории движения.

Подобным точечным аттрактором развития, преобразующимся в различные образы, становится в «Повести» Пастернака словесная формула «предвкушаемая новизна». Приехавший в родной дом, в гости к сестре Сережа, отдыхающий в сумерках с дороги, предчувствует, как все в доме будет выглядеть, когда зажгут вечерний огонь: «А предвкушаемая новизна... копошилась и погрохатывала, переходя от воплощенья к воплощенью. Она детскими голосками спрашивала, где дядя и когда он опять уедет... Она стает материнских увещаний носилась в суповом пару, шлепая крыльями по передникам и тарелкам. Никакие препирательства ей не помогли, когда ее снова укутали... и стали выпроваживать на новую прогулку. И не скоро, многим позднее, воплотилась она в басистое вторжение Калязина, и его палки, и его глубоких... калош» (Пастернак Б., 1982а, с. 142).

Словесная формула «предвкушаемая новизна», став аккумулятором предощущения перехода в доме из сумерек в вечер, не только поочередно олицетворяется образами детей, их матери, Калязина, собирая и стягивая воедино «разбросанные куски бытия». Как музыкальный образ, она создает слитость пространства и времени (тождества словесного выражения формулы и контраста меняющихся

образов), объективных воплощений обитателей дома и их восприятия субъектом, логосной упорядоченности процесса трансформаций темы и эйдосной чувственной материи, образуемой метафорической скорописью. Ее спецификой является отношение к предметности, создающее особую неразрывную связь сконцентрированных ощущений и в результате – некое новое, идеальное глубинное единство ностальгии Сережи по покинутому отчому дому и удовольствия от предвкушения утерянной им теплоты семейного вечернего уюта.

Таким образом, оригинальная структура словесного образа, появляющаяся при инспирирующем влиянии музыки, может возникать, как показано на примере Пастернака, на основе метафорической уплотненности, близкой по характеру смысловой наполненности музыкальным образам. При этом в данном случае сохраняется необходимая словесному образу «земная уместность», вещественная точность, не заглушающая «голос реальной жизни».

В синергетическом же аспекте музыка в данном случае выполняет двойную роль: аттрактора процесса взаимодействия искусств и точечного аттрактора процесса музыкально-тематического развития. Образуя из надлогического столкновения различных значений и обмена энергией и информацией насыщенность смысла, близкий музыке креативный динамический хаос такой структуры существенно увеличивает объем образа и формирует его непрогнозируемое расширение. Как полагаем, в сравнении с внешней музыкальностью звукописи, рассмотренный вариант, созданный на

основе неакустической музыкальности словесного образа, «недосягаемо опережает его звуковое воплощение». Формируя «взаимопроникнутость противоположных состояний», словесный образ указывает на

«нерасчленимую и невыявляемую тайну», «вечный хаос всех вещей, их исконную, ответную сущность», которую можно считать достижением указанной Гадамером «особо рода идеальности».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор статьи обращался к указанной проблеме в синестетическом аспекте (Коляденко Н., 2005).

² См. также работы: (Коляденко Н., 2018; Лысенко С., 2013). Кроме того, синергетичности музыкального мышления посвящены некоторые разделы упомянутой монографии автора (Коляденко Н., 2005, с. 74–204).

³ Поскольку только малая, поверхностная часть духовного плана музыки передается собственно физическим звучанием, неудивительно, что воплощением идеального смысла музыки считается фигура дирижера.

⁴ Аттрактором системно-эволюционного движения искусств предлагает считать музыку А. Клюев (2010, с. 128).

ЛИТЕРАТУРА

Аршинов В.И., Буданов В.Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс–Традиция, 2002. С. 67–108.

Белый А. «Не пой, красавица, при мне» А. Пушкина (Опыт описания) // Символизм. М.: Мусaget, 1910. С. 421–443.

Белый А. Формы искусства // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 90–106.

Гадамер Г.Г. Философия и литература // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 128–145.

Клюев А.С. Что такое музыка с точки зрения синергетики // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). СПб., 2010. С. 125–129.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2005. 392 с.

Коляденко Н.П. Синергетический подход в интерпретации музыкальных текстов // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 12–19.

Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 302 с.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–603.

Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода // Вестник КГУКИ. 2013. № 25. С. 153–166.

REFERENCES

Arshinov, V.I., Budanov, V.G. (2002), "Cognitive foundations of synergetics", *Sinergeticheskaya paradigma. Nelineinoe myshlenie v nauke i iskusstve* [The synergetic paradigm. Nonlinear thinking in science and art], Progress – Traditsiya, Moscow, pp. 67–108. (in Russ.)

Belyi, A. (1910), "«Don't sing, beauty, with me» by A. Pushkin (experience of description)", *Simvolizm* [Symbolism], Musaget, Moscow, pp. 421–443. (in Russ.)

Belyi, A. (1994), "Art forms", *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a world-view], Respublika, Moscow, pp. 90–106. (in Russ.)

Gadamer, G.G. (1991), "Philosophy and literature", *Aktual'nost' prekrasnogo* [Relevance of the beautiful], Iskusstvo, Moscow, pp. 128–145. (in Russ.)

Kluev, A.S. (2010), "What is music from the point of view of synergetics", *Obshchestvo. Sreda. Razvitie. (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development. (Terra Humana)], Saint Petersburg, pp. 125–129. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetics of musical and artistic consciousness: On the material of the art of the XX century], M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2018), "Synergetic approach in the interpretation of musical texts", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 12–19. (in Russ.)

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya*

- Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. 463 с.
- Манн Т. Доктор Фаустус. М.: Республика, 1993. 431 с.
- Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 49 с.
- Пастернак Б.Л. Повесть // Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Сов. писатель, 1982а. С. 136–191.
- Пастернак Б.Л. Поль Мария Верлен // Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Сов. писатель, 1982б. С. 379–384.
- Платек Я. Непобедимые ритмы: (Марина Цветаева) // Верьте музыке. М.: Сов. композитор, 1989. С. 131–189.
- Синявский А.Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 9–62.
- Bakha* [The basics of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], Muzgiz, Moscow, 302 p. (in Russ.)
- Losev, A.F. (1995), "Music as a subject of logic", *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression], Mysl', Moscow, pp. 405–603. (in Russ.)
- Lysenko, S.Yu. (2013), "The problem of artistic interpretation in modern musical theater from the perspective of a synergetic approach", *Vestnik KGUKI* [Bulletin of the KSUKI], no. 25, pp. 153–166. (in Russ.)
- Makhov, A.E. (2007), *Sistema ponyatii i terminov muzykovedeniya v istorii evropeiskoi poetiki* [The system of concepts and terms of musicology in the history of European poetics], Abstract D. Sc. Thesis, Moscow, 49 p. (in Russ.)
- Mann, T. (1975), *Pis'ma* [Letters], Nauka, Moscow, 463 p. (in Russ.)
- Mann, T. (1993), *Doktor Faustus* [Doctor Faustus], Respublika, Moscow, 431 p. (in Russ.)
- Pasternak, B.L. (1982a), "The story", *Vozdushnye puti. Proza raznykh let* [Airways. Prose of different years], Sovetskii pisatel', Moscow, pp. 136–191. (in Russ.)
- Pasternak, B.L. (1982b), "Paul Mauriat Verlaine", *Vozdushnye puti. Proza raznykh let* [Airways. Prose of different years], Sovetskii pisatel', Moscow, pp. 379–384. (in Russ.)
- Platek, Ya. (1989), "Invincible rhythms: (Marina Tsvetaeva)", *Ver'te muzyke* [Believe the music], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 131–189. (in Russ.)
- Sinyavskii, A.D. (1965), "Pasternak 's poetry", *Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemny* [Pasternak B. Verses and poems], Moscow, Leningrad, pp. 9–62. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: nk42-68@mail.ru

Author information

Nina P. Kolyadenko, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor, Head of the Department of History, Philosophy and Art Studies at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: nk42-68@mail.ru

Поступила в редакцию 11.01.2022
После доработки 29.01.2022
Принята к публикации 05.02.2022

Received 11.01.2022
Revised 29.01.2022
Accepted for publication 05.02.2022

ЭМОТИВНОСТЬ В ФОРМИРОВАНИИ ВОКАЛЬНОГО ТЕКСТА: ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ К ВОСПРИЯТИЮ

В.В. Клименко¹, Е.А. Приходовская¹

¹ Томский государственный университет, Томск, 634050, Российская Федерация

Аннотация. Рассматриваются различные фазы функционирования вокального звука в пространстве текста, посредством которого звук передается от своего источника адресату (слушателю). Вводится понятие аудиомодели, которая является единственным связующим звеном между композитором и слушателем. Композитор создает только хронологически ограниченный нотно-вербальный текст. За аудиомодель, непосредственно вступающую в контакт с психикой носителя воспринимающего сознания, «отвечает» певец-исполнитель данного произведения. Предметом его творчества (и) является эмотивность вокального звука, выступающая центральной проблемой в нашей статье. В работе анализируется целостный путь вокального звука от возникновения до восприятия. Выделяются шесть фаз последовательного преобразования звука в пространстве. «Пронизывающим» свойством вокального звука является эмотивный «заряд», преобразующийся в воспринимающем сознании в эмоциональную характеристику. Утверждается интегративная функция эмотивности в отношении всех задействуемых средств выразительности. Приводятся фазы функционирования эмотивности: 1) эмотивного импульса (в дальнейшем – эмотивного процесса); 2) образования звуковой волны; 3) акустического преобразования; 4) перцептивного взаимодействия вокального звука со слуховыми мембранами адресата; 5) апперцепции как передачи эмотивного импульса; 6) превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании адресата (слушателя). Данные вопросы раскрыты на примере ряда образцов из вокальной литературы.

Ключевые слова: эмотивность, эмотивный импульс, эмотивный процесс, аудиомодель, вокальный звук, апперцепция, фаза

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Клименко, В.В., Приходовская, Е.А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146.

EMOTIVITY IN THE FORMATION OF VOCAL TEXT: FROM OCCURRENCE TO PERCEPTION

V.V. Klimenko¹, E.A. Prikhodovskaya¹

¹ Tomsk State University, Tomsk, 634050, Russian Federation

Abstract. The article discusses the various phases of the functioning of vocal sound in the text space, through which the sound is transmitted from its source to the addressee (listener). The concept of an audio model is introduced, which is the only link between the composer and the listener. The composer creates only chronologically limited musical-verbal text. For the creation of an audio model that directly comes into contact with the psyche of the bearer of the perceiving consciousness, the singer-performer of this work is “responsible”. The subject of his work (s) is the emotiveness of vocal sound, which is the central problem in our article. The article discusses the holistic path of vocal sound, from its origin to its perception. There are six phases of sequential transformation of sound in space. The “penetrating” property of vocal sound is an emotive “charge”, which is transformed in the perceiving consciousness into an

emotional characteristic. The integrative function of emotiveness is affirmed in relation to all involved means of expressiveness. The phases of the functioning of emotivity are given: 1) of the emotive impulse (hereinafter – the emotive process); 2) of sound wave formation; 3) acoustic transformation; 4) of perceptual interaction of vocal sound with auditory membranes of the addressee; 5) of apperception as the transmission of an emotive impulse; 6) of transformation of an emotive impulse into an emotional "charge" in the perceiving consciousness of the addressee (listener). These issues are considered on the example of a number of samples from vocal literature.

Keywords: emotivity, emotive impulse, emotive process, audio model, vocal sound, apperception, phase

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Klimenko, V.V., Prihodovskaya, E.A. (2022), "Emotivity in the formation of vocal text: from occurrence to perception", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146.

Вокальная музыка представляет собой специфическую отрасль музыкального искусства; изначально и а priori она является синтезом, прежде всего, что общеизвестно – синтезом слова и музыки (см.: (Васина-Гроссман В., 1972; Вагнер Р., 1906; Алексеева В., 2010; Барсова И., 2007)). Обобщив эту распространенную характеристику вокальной музыки, можем утверждать – вокальная музыка является сферой пересечения вербального и невербального. Вопреки очевидным терминологическим ассоциациям, слово в вокальной музыке не всегда соответствует области вербального, а музыкальная интонация – области невербального (первые, «лежащие на поверхности» примеры – вокализ (полное отсутствие вербальной нагрузки) и лейтмотивная система или приемы звукоизобразительности, придающие невербализованному музыкально-интонационному целому уровень почти словесной конкретики).

В качестве способа взаимосвязи вербального и невербального в вокальной музыке предлагаем рассматривать *эмотивность*, понимаемую, вслед за В. Шаховским, как «имманентно присущее языку семан-

тическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» (2008). Если таким свойством, согласно множеству лингвистических исследований, обладает язык вербальный, нельзя не увидеть такое свойство у языка синтетического (как минимум, нотно-вербального), присущего вокальной музыке. Подчеркнем *интегративную функцию* эмотивности в вокальном произведении: «Эмотивность... предстает как интегративный фактор соединения [в вокальных произведениях] слова, музыки и вокальной техники...» (Приходовская Е., 2011, с. 6). Функционирование эмотивности в вокальной музыке, прежде всего вокально-сценической, раскрывается подробно в работах П. Волковой (см.: 1997)).

В вокальной музыке регулярно изучаются средства выразительности и способы их организации; эмотивность обычно отсутствует, но, как заметим, не противоречит указанным исследованиям. Эмотивные характеристики вокального произведения составляют как с нейрорхонаксической теорией (Р. Юссон), так и с резонансной теорией (В.П. Морозов) единую, целостную панораму. Наиболее близким к эмо-

тивности оказывается исследование В. Юшманова, фигурирующее как «психотехника пения» (2004). Однако и психотехника рассматривается как внутренний процесс психики певца, безотносительно адресата (слушателя).

Эмотивность традиционно связывают с вербальным началом, в том числе и в вокальной музыке. В вокальной музыке, как неоднократно утверждалось (см. (Ионова С., 2005) музыкальная интонация умножает эмотивный «заряд» слова, однако этого наблюдения мало. Вокальная фраза – это не просто вербальная конструкция, наделенная музыкальной интонацией. Эмотивность функционирует в различных формах на всех стадиях разворачивания вокального произведения от звукообразования до формирования целостного синтетического образа. Таким образом, **эмотивность возникает в вокальной музыке до появления в ней вербального текста.**

Эмотивность как кардинальное свойство вокального произведения «пронизывает» все его составляющие, выступая интегративным фактором всех присутствующих средств выразительности¹. Слушателю, как правило, непонятна фиксируемая композитором нотно-вербальная структура. Доступна адресату (слушателю) для восприятия и формирования соответствующего эмотивного «заряда» исключительно аудиомодель текста. Аудиомодель является фактом внутреннего слуха и психики певца, ее наличие инициирует подразделение средств, задействованных в вокальном произведении, на *предзаданные* автором (композитором) и *вариативные* (создаваемые исполнителем-певцом). Певец изна-

чально «работает» с фиксированным текстом, располагающим стабильно предзаданными характеристиками. Первичный эмотивный «заряд» присутствует уже в тексте и во внутреннем слухе певца, основная задача которого – создание убедительной аудиомодели произведения.

Поскольку речь идет о сквозном, «пронизывающем» все произведение действии эмотивности как кардинального свойства текста (а значит, и аудиомодели), имеет смысл подразделить это действие на характерные фазы.

В первую очередь – в качестве первой фазы – фиксируем **эмотивный импульс**, с которого «все начинается» и которым «закладываются» многие параметры текста (в дальнейшем эмотивный импульс «разворачивается» как эмотивный процесс, который можно подразделить на ряд различных этапов: переходя от аудиомодели к воспринимаемому сознанию (в данном случае, сознанию слушателя), оба эти понятия объединяются в эмотивный «заряд»).

В связи с приведенными наблюдениями можно утверждать функциональную синонимичность эмотивного импульса и эмотивного процесса: эмотивный процесс является множеством рядоположенных эмотивных импульсов. Поэтому эмотивный импульс и эмотивный процесс следует считать единой формой действия эмотивности в вокальном тексте. Эмотивный импульс «задается» композитором в синтетическом тексте вокального произведения с помощью тесситурных средств вокальной партии или фактурных средств сопровождения – фортепианного или оркестрового. Вокальное

произведение зачастую предваряется инструментальным вступлением, содержащим основные эмотивные и ритмические ориентиры текста. И те, и другие параметры текста выявляются и формулируются до начала вербального текста; значит, можно констатировать независимость эмотивного «заряда» вокального произведения от вербального текста, являющегося его составляющей.

В музыкальной литературе существуют образцы противоречия эмотивного «заряда» между вербальным и интонационным компонентами синтетического текста: ария Лауретты «*O mio babbino caro*» из оперы Дж. Пуччини «Джанни Скикки» и ария Орфея «*Je perdu mon Euridice*» из одноименной оперы К.В. Глюка, например. В первом случае вербальный текст арии раскрывает готовность героини к самоубийству (даже при незначительном уровне знания итальянского языка слова «*vorrei morir*»² говорят о многом), во втором случае – утрату любимой женщины. Перед певицей в первом случае и певцом во втором – возникает сложная задача приведения к единству противоречивых эмотивных «зарядов» вербального и музыкального элементов синтетического текста. Это противоречие подчеркивается различием эмотивных импульсов, содержащихся в инструментальной и вокальной партиях. Остановимся на указанных примерах подробнее.

При анализе вокального произведения сложно разграничить эмотивный импульс и эмотивный процесс. Эмотивный процесс в данном случае предстает последовательностью ряда эмотивных импульсов.

Ария Лауретты сама по себе очень сложна и неопределенна с точки зрения эмоций, выраженных через музыку. Эмотивный «заряд» арии противоречив и имеет в себе внутренний конфликт: Лауретта в ней просит своего отца согласиться на мошенническую авантюру с подделкой завещания на своего отца Джанни Скикки, чтобы получить наследство Буозо Донати – богатого господина, который скончался и завещал все имущество монастырю. Семья ее возлюбленного не позволит, чтобы их сын женился на девушке без приданого. Понимая все шаткость положения, все риски и неопределенность будущей авантюры, Лауретта впадает в чувство отчаяния от страха, что отцу может не повезти и авантюра с наследством будет сорвана, т.е. главным образом в арии противопоставляются два эмоциональных тезиса: 1) чувство счастья от любви («*O mio babbino caro... Mi piace, e bello, bello...*»)³ и 2) чувство отчаяния и страха, что свадьба с возлюбленным не состоится («*e se l'amassi indamo,... ma per buttarmi in Arno... Mi struggo e mi tornento!.. vorrei morir!*»)⁴.

В данном произведении хорошо иллюстрируется дополнение и даже, можно сказать, переплетение между вокалистом и аккомпанементом, а также между разными партиями инструментов, сплетенными в единую ткань оркестрового сопровождения.

В первом случае яркое проявление эмотивного противоречия между вокальной и оркестровой партией возникает уже в начале произведения. Яркие аккорды медных духовых с твердой атакой, волнуемое

tutti – тремоло струнной секции и через несколько тактов после короткой паузы – мягкое вступление вокалиста с белькантовой партией. Таким образом выражается яркий контраст между тревожным предчувствием беды и безмятежным счастьем. Одновременно с этим тревожное предчувствие предвосхищает то, что будет во второй части вокальной партии, когда девушка начнет смотреть на вещи реально, «без иллюзий».

В качестве примера противоречия эмотивных импульсов между разными партиями оркестра можно привести взаимосвязь звучания партии скрипок и арфы, особенно в кульминации произведения на словах «vorrei morir!». Эмотивный «заряд» партии скрипок усиливает трагизм и отчаяние героини, а легкое пиццикато арфы противопоставляется данному трагизму и несет позитивный эмотивный «заряд». То, что выражено арфой, как бы успокаивает Лауретту и убеждает ее не решаться на отчаянный поступок со столь безвозвратными последствиями.

В арии Орфея противопоставление эмотивных импульсов оркестра и вокалиста реализуется главным образом тем, что на протяжении почти всей арии (кроме одного эпизода) звучит мажорный лад. Это очень необычный ход.

Однако, если рассмотреть другие музыкальные средства выразительности, то можно заметить и элементы, которые усиливают выражение эмотивного импульса персонажа. Трагический характер предваряется во вступлении партии скрипок. Сам по себе выбор скрипок в качестве инструмента для оркестровой партии позволяет лучше изобразить

тонкие волнения в душе персонажа. Ведь именно струнные инструменты способны менять динамику звука после атаки инструмента (в отличие, например, от ударных), а также в отличие от духовых они могут звучать на одном дыхании, так как музыканту, играющему на духовом инструменте, нужно иногда делать вдох. Этот выбор инструмента позволяет передать ощущение не прекращающихся ни на мгновение душевных мук Орфея.

Но периодически усиливающаяся и уменьшающаяся динамика аккомпанирующей партии струнных передает характер «мятущейся души» персонажа, который испытывает массу разнообразных чувств, в основном между чувством любви к утраченной супруге и чувством вины, что не смог уберечь любимую от смерти (еще больнее от того, что умерла она таким банальным и легко предотвратимым способом (укусил змея во время романтической прогулки)). Орфея, который был известным музыкантом, его воле повиновались души людей, имел признание и был знаменит, самодостаточен и обладал хорошей самооценкой, момент смерти любимой ввел в состояние прострации и беспомощности.

В целом и чувство вины, и горечь утраты, входя в резонанс и усиливая друг друга, приводят Орфея к эмоции отчаяния от страха никогда уже больше в жизни не встретиться с любимой. Ритмически это выражается таким образом: в самом начале арии присутствует фраза из-за такта – тем самым передается ощущение неуверенности и внезапно наступившего неожиданного несчастья. Структура ритма с акцентом

на сильную долю, короткая длительность, и снова сильная, потом две короткие длительности на сильную долю, далее форшлаг к сильной первой доле – все это передает ощущение некоторой растерянности, волнения и опустошения.

С точки зрения формы арии как средства передачи эмотивного процесса – это длинные ферматы на пустых паузах между разными частями, но каждый последующий повтор основной мелодии должен приобретать еще больший накал. Ферматные паузы дают время на осмысление персонажем произошедшего и на принятие решений для тех или иных активных действий – ведь нашему персонажу предстоит долгий неопределенный путь в царство мертвых, что известно из легенды. Мелодически мятущиеся чувства души Орфея передаются через многократное повторение похожих по структуре мотивов. Есть очень длинные – размером с такт – кульминационные высокие ноты, выражающие уровень эмоционального напряжения.

Сама мелодическая линия вокальной партии состоит из разных по характеру фрагментов. Вначале это поступенное движение с одним скачком на кварту, далее почти зеркальное инвертированное движение назад – этим передается воспоминание Орфея о былом времени до трагедии, когда все было хорошо. Одновременно с этим – факт нежелания Орфея принять то, что его возлюбленной больше нет среди живых, выражение нежного отношения и любви к своей возлюбленной.

Во второй части вокальная партия движется в основном по терциям, квартам. Диапазон нот при этом

расширяется в верхнем регистре. И это усиливает передачу семантики слов «*Sort cruel! Quelle rigueur!*» («Суровый рок! Как жестоко!»). При этом есть ощущение активного сопротивления персонажа такой судьбе, приобретает характер воинственности и мужественности. Мелодия, присутствующая в партии солиста, дублируется в партии струнных, что усиливает эмотивный «заряд» высказываний Орфея, а также придает ощущение нереальности происходящего, что согласуется с мифом об Орфее и Эвридике, предвосхищая то, что будет дальше: Орфей пойдет в царство Аида и Персефоны.

Эмотивный импульс присутствует в художественном целом вокального произведения как тембральная краска. Либо это тембры оркестровых групп вступления, либо голосовая краска у певца. Человеческий голос является самым тонким инструментом с самыми большими выразительными способностями в сравнении со всеми другими музыкальными инструментами. В целом это свойство голоса вполне объяснимо тем, что «особый энергетический ток, тонкое чувственное воздействие на психофизиологическую структуру» (Коляденко Н., 2005, с. 63) является свойством вокальной музыки.

Вкратце можно выделить несколько базовых средств – тип дыхания и соотношение ВПЧ и НПФ⁵ (Морозов В., 2008, с. 89). С точки зрения дыхания, его интенсивность на протяжении времени звучания. Но более точно под определение краски, которую можно менять, подходит понятие тембра. Стоит разграничить это от классического определения тембра – как уникаль-

ной характеристики разницы в интенсивности отдельных обертонов, присущих голосу изначально и уникальных у каждого певца. При помощи вокальной техники певец может менять «точку», куда посылает звук. Ближе к зубам, или же ближе к нёбу, петь более «светлым» звуком (с преобладанием ВПФ) или же более «темным» звуком (с большим преобладанием НПФ), причем процесс изменения точки посылы звука динамичен и непрерывен, выражая субъективные эмоции исполнителя (см.: (Клименко В., 2017)).

В дальнейшем эмотивный импульс разворачивается как эмотивный процесс (выше уже отмечалась взаимосвязь и сложность точного разделения эмотивного импульса и эмотивного процесса), зоны которого так или иначе фиксируются певцом при исполнении произведения, чаще всего выступая также формообразующим механизмом произведения. Наиболее ясно такая формообразующая функция зон эмотивного процесса прослеживается, например, в ариях Да саро.

Стадии пути вокального звука в вокальном произведении обозначим как фазы. Согласно общеизвестному определению, фа́за (от др.-греч. φάσις, φάσεως – высказывание, утверждение, появление) – период, ступень, этап в развитии какого-либо явления. Учитывая, что музыкальное произведение может рассматриваться как самоорганизующаяся система (Евин И., 2004, с. 30–33), вспомним понятие фазы в рамках самоорганизующихся систем. Термодинамическая фа́за – термодинамически равновесное состояние вещества, качественно отличное по своим свойствам от других рав-

новесных состояний того же вещества. Подразумевается способность вещества переходить из одной фазы в другую. В данном случае как «вещество» трактуем вокальный звук.

Таким образом, эмотивный импульс представляется, как было сказано, первой фазой вокального звукообразования. Уточним, что «процесс певческого звукообразования – это контроль над исходящим потоком воздуха, контактирующим со связками и резонаторами» (Клименко В., 2017, с. 47). Мы сосредоточены на «вертикальном срезе», что требует внимания к движению вокального звука от певца к слушателю.

На всех уровнях предлагаемой иерархии констатируем функционирование *комплексных единиц*, каждая из которых представляет собой некоторую межъязыковую целостность. Параметрами формирования межъязыкового единства комплексных единиц служат *интенсивность* (вертикальный параметр) и *интонационность* (горизонтальный параметр) каждого из элементов, включенных в синтетическую целостность комплексной единицы. Фиксируем комплексную единицу, определяемую как трехкоординатный минимум. Она охватывает минимальные значения всех составляющих синтетического единства. Такой *трехкоординатный минимум* – средство выражения в синтетическом языковом пространстве эмотивного импульса, выступающего как первая фаза функционирования вокального звука.

Назовем компоненты внутреннего синтетического единства трехкоординатного минимума в соотнесении с параметрами интенсивности звука и интонационности.

Координаты системы академического вокала:

вокальная атака – интенсивность одномоментного взятия и подачи дыхания, коррелирует с понятием артикуляции;

тесситура – минимальный «строительный» элемент интонационного рельефа вокальной партии.

Координаты системы симфонического оркестра:

штрих – показатель интенсивности одномоментного взятия звука, коррелирует с понятием артикуляции;

нота – звуковысотность, фиксируемая в принятой системе нотации и являющаяся минимальным «строительным» элементом интонационно-мелодической линии.

Координаты системы вербальных средств выразительности:

слог – комбинация согласных вокруг гласной, определяющая фонетическую интенсивность одномоментной подачи звукового комплекса вокалистом, коррелирует с понятием артикуляции⁶;

фонема – длящаяся гласная, составляющая интонационную основу вокального проведения мелодической линии⁷.

Тембр голоса, бесспорно являющийся элементом системы академического вокала, функционирует в синтетическом целом минимальной комплексной единицы иначе, чем рядоположенные элементы. Справедливы слова Е. Назайкинского о том, что «тембр... есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений... Тембр – генеральное свойство звучащего источника... В широком смысле

тембр оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Его отношение к ним является не координационным, а субординационным – тембр вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом» (2007, с. 12–13). Таким образом, тембр голоса, являясь элементом системы академического вокала, охватывает не только уровень минимальной единицы, но и все более сложные уровни, «вбирая» все прочие свойства и иерархические отношения единиц системы.

В сцене смерти Родриго из оперы Дж. Верди «Дон Карлос» «O Carlo, ascolta» отчетливо выделяются два типа организации дыхания, соответствующие двум эмотивным характеристикам, сосуществующим в сцене (два эмотивных «ракурса», присутствующих одновременно). Первый эмотивный раздел отражает физическое состояние умирающего героя, стремящегося сообщить Карлосу ту информацию, которую он должен передать. Этот раздел охватывает обрамляющие (начальный и финальный) эпизоды: «O Carlo, ascolta...» и «La terra mi manca...», а также среднюю часть («Di me non ti scordar⁸...»). В этих эпизодах дыхание короткое, «импульсное», неглубокое, передающее состояние уходящего из жизни, теряющего сознание Родриго. Второй эмотивный раздел (первая и третья основные части арии – «Io morirò⁹...») представлен глубоким и длинным дыханием, рассчитанным на «бесконечную кантилену». Она выражает последнюю радость Родриго – сознание выполненного долга, исполненной на Земле миссии: спасения

Фландрии. Итак, тип дыхания показывает тот или иной смысловой «пласт»: реалистический или символично-патриотический.

В арии Риголетто из одноименной оперы Дж. Верди («*Cortigiani vil razza dannata*») наблюдается последовательная смена эмотивов: 1) гнев, ярость («*Cortigiani...*»); 2) мольба («*Marullo... Signore...*»); 3) «уговаривание» – попытка «примирения» («*Miei signori*¹⁰...»). Соответственно происходит последовательная смена типов дыхания: 1) импульсивное, частое, глубокое (сильное), отвечающее задаче «разорванности» реплик; 2) неравномерное, более легкое и рассчитанное на *diminuendo* (нисходящие интонации *lamento*); 3) неглубокое, но длинное и ровное («по типу» кантилены *bel canto*).

Вкупе с параметрами длины и плотности певческого дыхания, каждый эмотивный раздел характеризуется специфическим тесситурным рельефом вокальной партии. Тесситура как специфическое средство выразительности, существующее в рамках музыкальной языковой семьи, фиксировалась исследователями уже неоднократно: «в той стороне звукового ощущения, которая изменяется с изменением частоты колебаний и обычно называется высотой звука, следует на самом деле различать два момента: 1) высоту звука в собственном смысле этого слова и 2) тембровую характеристику, включающую светлоту и объемность звука... высокие звуки всегда более светлые, более острые, более легкие, менее массивные, они имеют как бы меньший объем, тогда как низкие звуки более темные, тупые, тяжелые, более массивные,

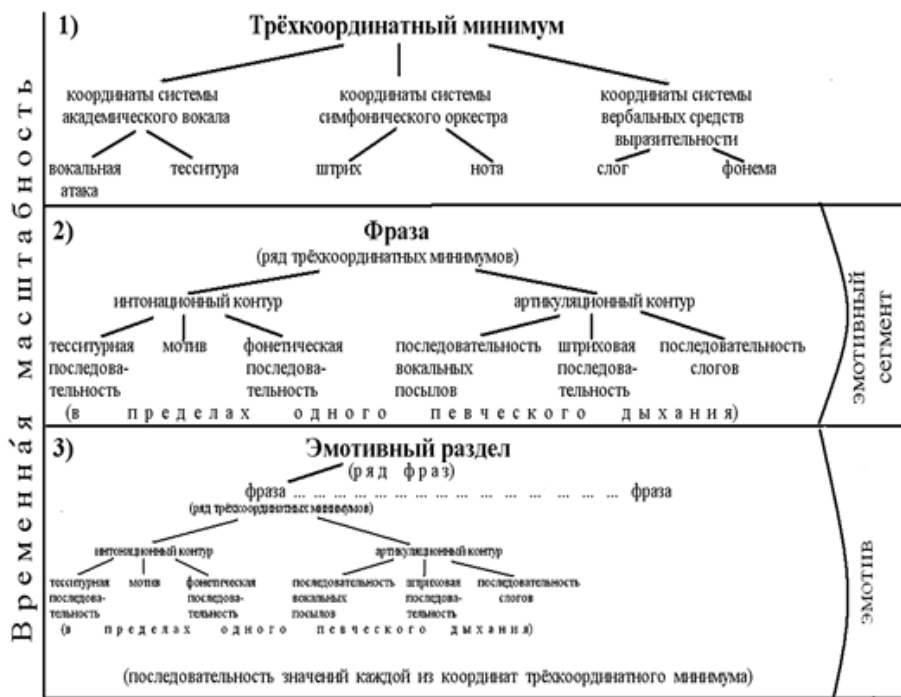
им как бы присущ больший объем. Это имеет совершенно всеобщий характер» (Теплов В., 1985, с. 77–78).

Если рассматривать тесситуру как равноправное другим выразительное средство, то «музыкальная интонация предстает как органичное единство звуковысотности, ритма, динамики, тембра и тесситуры» (Бородавкин С., 2005, с. 37). Бесспорно, для инструментальной музыки тесситура имеет достаточно весомое значение, однако преимущество в вопросах значимости тесситуры принадлежит музыке вокальной. Обусловлено это тем, что эмотивная нагрузка тесситуры в вокальной и инструментальной музыке различается принципиально: «воспринимаемая звуки той или иной высоты и их соотношение, человек подсознательно соотносит их с напряжением голосовых связок» (Бородавкин С., 2005, с. 25). Кроме напряжения голосовых связок тесситурная составляющая вокальной партии включает факторы, относящиеся к «области психотехники певческой фонации – особенностям волевого и подсознательного управления певцами певческим процессом» (Юшманов В., 2004, с. 4). Данные факторы говорят о первичности тесситуры для восприятия слушателем того или иного эмотивного раздела.

Для определения понятия тесситурного рельефа считаем необходимым обратиться к понятию тесситурного показателя, введенному С. Бородавкиным: «Тесситурный показатель звука, исполняемого на определенном инструменте, есть отношение номера ступени хроматического звукоряда инструмента, считая от нижней, к общему количеству ступеней по его диапазону» (2005,

с. 27). Вводим другое понятие – *тесситурный рельеф* вокальной партии данного эмотивного раздела. В сознании композитора в течение творческого процесса моделируются еще не конкретные звуковысотные значения, а только приблизительные контуры рельефа. Адресатом

«читаются» в процессе восприятия аудиомодели тоже не точные показатели, а целостный рельеф¹¹. Приведем схему, предложенную одним из авторов статьи впервые в диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения (Приходовская Е., 2017).



Первая фаза – эмотивный импульс «задает» многие параметры средств выразительности всего произведения.

Вторая фаза – образование соответствующей звуковой волны. Высота звука определяется частотой горизонтальных колебаний звуковой волны. Плотность дыхания представлена интенсивностью вертикальных колебаний звуковой волны. Таким образом, комплекс горизонтальных и вертикальных колебаний звуковой волны является непосредственным выражением эмотивного импульса. В каждом конкретном случае, в различных фрагментах произведения этот комплекс может быть разным,

что требует специального анализа с точки зрения певца (см.: (Бурцева А., 2022)). Тембр и его динамика – врожденный характер звука, а также «разная точка звука» изменение характера звука (высокая или низкая певческая форманта).

Прежде чем достичь слуховых мембран адресата, вокальный звук проходит еще одну фазу. Это третья фаза – акустического преобразования звука. От пространства, в котором существовал вокальный звук, зависело появление новых методов вокального звукоизвлечения, новых (для того времени) вокальных и композиторских школ. Яркий пример

этого – творчество К. Монтеверди. Именно Монтеверди стал тем, кто развил и усилил технику Belcanto, которая сама по себе помогала голосу быть «полным», чтобы его было слышно в любой точке зрительного зала, в любых акустических условиях. Он обогатил вокальные номера большим арсеналом новых средств выразительности, раскрыв потенциал профессионального голоса.

Четвертая фаза движения этой звуковой волны – ее контакт со слуховыми мембранами адресата (слушателя). Сначала звуковая волна фигурирует как ощущение, «читаемое» на перцептивном уровне. Потом, переходя на уровень апперцепции, эта звуковая волна передает эмотивный импульс от певца к слушателю. Становясь фактом восприятия, эмотивный импульс перевоплощается в эмоциональный. Происходит «расшифровка» музыкального сообщения, заложенного в аудиомодели произведения.

Пятая фаза – апперцепция как передача эмотивного импульса – фаза, на которой звуковая информация, полученная мембраной барабанной перепонки, воспринимается клетками внутреннего уха человека (Алдошина И., 2014, с. 105) и прошедшая путь по слуховому каналу первичной слуховой коры, изначально анализируется, сопоставляется с предыдущими по времени звуками и памятью (слуховыми впечатлениями, полученными ранее). Именно на этом этапе происходит преобразование звукового сигнала в эмотивный импульс.

Следующая фаза – это уже одновременно работа коры – анализ вербальной логической информации, – и сложная работа лимбической си-

стемы, фаза превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании (с выделением соответствующих гормонов и нейромедиаторов). В целом тут уже формируется финальная часть восприятия эмотивного импульса, заложенного автором.

Важно отметить, что слуховое восприятие эмотивного импульса – субъективно, так как барабанная перепонка у каждого своя, у каждого свой уникальный мозг и уникальный опыт. Более того, влияют факторы ожидания и факторы самочувствия и настроения человека (см.: (Савельев С., 2011)).

Итак, подводя итоги работы, сформулируем ее основные тезисы.

Феномен эмотивности является важнейшей для певца категорией его взаимодействия с синтетическим текстом вокального произведения. Именно эмоциональный «заряд» получает адресат (слушатель) в процессе акта восприятия. Речь идет о действии эмотивности как свойства текста, так как певец, как и композитор, является участником создания текста – такой его формы, как аудиомодель. **Действие эмотивности «пронизывает» весь процесс создания текста как объекта восприятия адресата.** Певческий звук предстает как динамическая самоорганизующаяся система. Перечислим фазы модификации данной системы, показанные в статье:

- 1) эмотивного импульса (+ эмотивного процесса), в восприятии слушателя фигурирующая в целом как эмотивный «заряд»;
- 2) образования звуковой волны;
- 3) акустического преобразования;
- 4) перцептивного взаимодействия вокального звука со слуховыми мембранами адресата;

5) апперцепции как передачи эмотивного импульса;

6) превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании адресата (слушателя).

Таким образом очерчиваются основные вехи пути вокального звука от возникновения к восприятию. Новым и принципиально важным выступает тезис об участии эмотивности (смыслового параметра текста) в формировании певческого звука.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Вокальное произведение во всей синтетической целостности востребованных в нем средств выразительности в дальнейшем называем текстом, при обращении к тем или иным элементам синтеза уточняем формулировку – вербальный текст, музыкальный текст и др.

² Хочу умереть.

³ О, мой любимый папа, он мне нравится, он такой красивый.

⁴ И если бы я любила его... но что-бы бросить меня в Арно... я бы тосковала и возвращалась!.. Я хочу умереть!

⁵ ВПЧ – это высокая певческая форманта (Морозов В., 2008, с. 57), НПФ – это низкая певческая форманта (Морозов В., 2008, с. 69).

⁶ Как уже утверждалось, «строение слова подразумевает две наиболее очевидные сферы: 1) идейная сторона, заключаю-

щая в себе “необходимый результат мысли” и 2) физическое воплощение – комбинация конкретных звуков, соответствующих определенным буквам алфавита, наделенная неким значением» (Васина-Гроссман В., 1972, с. 14).

⁷ В качестве иллюстрации приведем произвольный пример характеристики звука как комплексной языковой единицы: сопрано (тембр) «ра» (слог + фонема) b2 (нота + тесситура) staccato (штрих + вокальная атака) или баритон (тембр) «вы» (слог + фонема) f1 (нота + тесситура) legatissimo (штрих + вокальная атака).

⁸ Не забывай меня...

⁹ Я умираю...

¹⁰ Господа мои...

¹¹ Высокая тесситура неизбежно создает более напряженную эмотивную характеристику того или иного события.

ЛИТЕРАТУРА

Алдошина И., Притс Р. Музыкальная акустика: Учеб. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2014. 720 с.

Алексеева В.А. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 164 с.

Барсова И.А. Музыка. Слово. Безмолвие // Контур столетия. Из истории русской музыки XX века: Сб. ст. СПб.: Композитор, 2007. 240 с.

Бородавкин С.А. Тесситура как средство вокальной выразительности. Одесса: ВМВ, 2005. 134 с.

Бурцева А.И., Клименко В.В. Динамика воздушных потоков как процесс музыкального звукообразования // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2022. № 12.

Вагнер Р. Опера и драма / пер. с нем. А. Шепелевского, А. Винтера. М.: Юргенсон, 1906. 262 с.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика. М.: Музыка, 1972. 150 с.

REFERENCES

Aldoshina, I., Prits, R. (2014), *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics], Composer. St. Petersburg, Saint Petersburg, 720 p. (in Russ.)

Alekseeva, V.A. (2010), *Muzyka i slovo: problema sinteza v esteticheskoi teorii i hudozhestvennoi praktike* [Music and word: the problem of synthesis in aesthetic theory and artistic practice], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 164 p. (in Russ.)

Barsova, I.A. (2007), “Music. Word. Silence”, *Kontury stoletiya. Iz istorii russkoj muzyki XX veka* [Contours of the century. From the history Russian music of the XX century], Kompozitor, Saint Petersburg, 240 p. (in Russ.)

Borodavkin, S.A. (2005), *Tessitura kak sredstvo vokal'noi vyrazitel'nosti* [Tessitura as a means of vocal expression], VMV, Odessa, 134 p. (in Russ.)

Burtseva, A.I., Klimenko, V.V. (2022), “Air flow dynamics as a process musical sound formation”, *Muzykal'nyi al'manah Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk

- Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.
- Евин И.А. Искусство и синергетика. М.: Едиториал УРСС, 2004. 164 с.
- Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 205 с.
- Клименко В.В. Аэродинамическая природа вокального звука // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2017. № 4. С. 47–52.
- Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2005. 392 с.
- Морозов В.П. Искусство резонансного пения. М., 2008. 592 с.
- Назайкинский Е.В. Чистые тембры: (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура: Сб. ст. Вып. 2 / отв. ред. Е.В. Назайкинский. М., 2007. С. 5–17. (Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского).
- Приходовская Е.А. Слово – музыка – вокальная техника: Законы создания вокальных сочинений. Дюссельдорф: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
- Приходовская Е.А. Смысловый и выразительный потенциал монооперы. Томск: Изд. дом Том. гос. ун-та, 2017. 422 с.
- Савельев С.В. Изменчивость и гениальность. М.: ВЕДИ, 2011. 100 с.
- Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: В 2 т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. 385 с.
- Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
- Юшманов В.И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: Дис ... д-ра искусствоведения. СПб., 2004. 262 с.
- musical almanac State University], no. 12. (in Russ.)
- Evin, I.A. (2004), *Iskusstvo i sinergetika* [Art and synergy], Editorial URSS, Moscow, 164 p. (in Russ.)
- Ionova, S.V. (2005), *Emotivnost' teksta kak lingvisticheskaya problema* [Emotivity of the text as a linguistic problem], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 205 p. (in Russ.)
- Klimenko, V.V. (2017), "Aerodynamic nature of vocal sound", *Muzykal'nyi al'manah Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical almanac of Tomsk State University], no. 4, pp. 47–52. (in Russ.)
- Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthesia of musical and artistic consciousness: Based on the art of the 20th century], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)
- Morozov, V.P. (2008), *Iskusstvo rezonansnogo peniya* [The art of resonant singing], Moscow, 592 p. (in Russ.)
- Nazaikinskii, E.V. (2007), "Pure timbres: (Instead of a preface)", *Orkestr. Instrumenty. Partitura* [Orchestra. Tools. Score], Iss. 2, in E.V. Nazaikinskii (ed.), Moscow, p. 5–17. (in Russ.)
- Prikhodovskaya, E.A. (2011), *Slovo – muzyka – vokal'naya tekhnika: zakony sozdaniya vokal'nykh sochinenii* [Word – music – vocal technique: laws of creation vocal compositions], LAP LAMBERT Academic Publishing, Dusseldorf. (in Russ.)
- Prikhodovskaya, E.A. (2017), *Smyslovoi i vyrazitel'nyi potencial monooper* [The semantic and expressive potential of the mono-opera], Izdatel'skii dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Tomsk, 422 p. (in Russ.)
- Savelyev, S.V. (2011), *Izmenchivost' i genial'nost'* [Variability and genius], VEDI, Moscow, 100 p. (in Russ.)
- Shakhovskii, V.I. (2008), *Lingvisticheskaya teoriya emotsii* [Linguistic theory of emotions], Gnosis, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- Teplov, B.M. (1985), "Psychology of musical abilities", *Izbrannye trudy: V 2 t.* [Selected works in 2 vols.], Vol. 1, Pedagogika, Moscow, 385 p. (in Russ.)
- Vasina-Grossman, V.A. (1972), *Muzyka i poeticheskoe slovo. Ch. 1: Ritmika* [Music and poetry. Part 1: Rhythmika], Muzyka, Moscow, 150 p. (in Russ.)
- Volkova, P.S. (1997), *Emotivnost' kak sredstvo interpretatsii smysla hudo-*

zhestvennogo teksta (na materiale prozy N.V. Gogolya i muzyki Yu. Bucko, A. Holminova, R. Shchedrina) [Emotivity as a means of interpreting the meaning of a literary text (based on the prose of N.V. Gogol and music by Yu. Butsko, A. Kholminov, R. Shchedrin)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Volgograd, 22 p. (in Russ.)

Wagner, R. (1906), *Opera i drama* [Opera and drama], in A. Shepelevsky, A. Winter (trans.), Yurgenson, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Yushmanov, V.I. (2004), *Pevcheskii instrument i vokal'naya tekhnika opernyh pevtsov* [Singing instrument and vocal technique of opera singers], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 262 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Клименко Вячеслав Валерьевич, солист Томской филармонии, солист Хоровой капеллы Томского государственного университета, ответственный секретарь Музыкального альманаха Томского государственного университета

Приходовская Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент Томского государственного университета

E-mail: prihkatja@mail.ru

Authors information

Vyacheslav V. Klimenko, soloist of the Tomsk Philharmonic Society, soloist of the Tomsk State University Choir Capella, executive secretary of the Musical Almanac of Tomsk State University

Ekaterina A. Prikhodovskaya, D. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Tomsk State University

E-mail: prihkatja@mail.ru

Поступила в редакцию 19.01.2022

После доработки 02.02.2022

Принята к публикации 05.02.2022

Received 19.01.2022

Revised 02.02.2022

Accepted for publication 05.02.2022

© Тосин, С.Г., 2022

УДК 781.91

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-147-156

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ЗВОННИЦ КАЛИНИНГРАДСКОЙ МИТРОПОЛИИ

С.Г. Тосин¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Звонницы в Калининградской области стали появляться только в последние 25–30 лет с приходом сюда русского православия. Музыкантами-кампанологами они еще не изучались, поэтому целью статьи стало выявление музыкальных особенностей колокольной культуры региона. В исследовании решаются следующие задачи: а) определение музыкально-акустических показателей колокольного инструментария Калининградской митрополии, б) анализ музыкальных и культово-обрядовых возможностей ее звонниц. В основу статьи положены результаты авторского обследования местных храмовых инструментов в 2019 г. Музыкальное качество звонницы зависит от комплектации колоколами и структуры звукоряда. Анализ образцов указывает на отсутствие стандарта при их формировании. Количество и качество колоколов в инструменте может быть любым. Интервальный состав представлен двумя типами звонничных звукорядов: а) гармоническим, который основан на классической гармонии; б) произвольным, структурно неорганизованным. Исследование музыкальных и культово-обрядовых параметров проводилось на базе конкретных образцов, которые включают нотный материал и православные жанровые установки. Оценивая колокольно-звонную культуру Калининградской митрополии, можно сделать вывод, что она движется в русле общероссийских тенденций. Но есть одна особенность, нетипичная для других регионов России: в калининградских звонницах отсутствуют русские старинные колокола.

Ключевые слова: звонница, колокол, колокольный звон, звонарь, Калининградская митрополия

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тосин, С.Г. Музыкальные свойства звонниц Калининградской митрополии // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 147–156. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-147-156.

MUSICAL PROPERTIES OF THE ZVONNITSAS OF THE KALININGRAD METROPOLITANATE

S.G. Tosin¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Zvonmitsas in this region began to appear only in the lastest 25–30 years, when the Russian Orthodoxy came here. They have not been studied by campanologist musicians yet, so the purpose of the article was to identify the musical features of the bell culture of the region. The following tasks are being solved: a) determining of the musical and acoustic indicators of the bell instrumentation of the Kaliningrad Metropolitanate, b) analysis of the musical and cult-ritual possibilities of its zvonmitsas. The article is based on the results of the author's survey of zvonmitsas of the Kaliningrad Metropolitanate in 2019. The musical quality of the

zvonnitsa depends on a complete set of bells and the structure of the scale. The analysis of the samples indicates an absence of a standard in their formation. The number and quality of bells in the instrument can be free. The interval composition is represented by two types of zvonnitsa's scales: a) harmonic, which is based on classical harmony; b) arbitrary, structurally unorganized. The study of musical and cult-ritual parameters was carried out on the basis of specific samples, which include musical material and Orthodox genre rules. Assessing the bell-ringing culture of the Kaliningrad Metropolitanate, we can conclude that it is moving in line with all-Russian trends. But there is one feature that is not typical for other regions of Russia: there are no Russian ancient bells in the Kaliningrad zvonnitsas.

Keywords: zvonnitsa, bell, chime, bell ringer, Kaliningrad Metropolitanate

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Tosin, S.G. (2022), "Musical properties of the zvonnitsas of the Kaliningrad Metropolitanate", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 147–156. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-147-156.

Калининградская область – самая западная географическая точка Российской Федерации. Будучи отделенной от основной части государства, она характеризуется как полуэксклав, так как не имеет с его территорией общей сухопутной границы, но соединена с ним морем. Область расположена в Центральной Европе, граничит с Польшей и Литвой, на западе омывается Балтийским морем и его заливами. Данный регион развивался в русле общеевропейских политических, экономических и религиозных процессов. В XVI столетии на его территории возникло Прусское герцогство, официальной религией которого стал протестантизм лютеранского толка. Начиная с 1871 г. Восточная Пруссия входила в состав Германии. После Второй мировой войны, в 1945 г., ее северные земли отошли к СССР, с распадом которого на правах преемственности они стали субъектом Российской Федерации (Гуров И., 2006).

Лютеранство в качестве государственной религии сохранялось в Восточной Пруссии вплоть до момента ее присоединения к Советскому Союзу. Согласно переписи 1925 г., состав населения Кенигсберга, са-

мого крупного города региона, по религиозному признаку был следующим: протестанты – 89,3, католики – 4,7, православные – 0,3 %. Ни одного ортодоксального храма здесь не было. В советское время решение о регистрации православного общества в Калининграде было принято только в 1985 г.¹ Таким образом, на территории бывшей Восточной Пруссии, именуемой ныне Калининградской областью, русское православие по-настоящему стало пускать свои корни лишь в конце XX в.

Отразилась ли данная специфика этого региона на колокольно-звонном инструментарии Русской православной церкви, постараемся выяснить в ходе настоящего исследования. В этом, собственно, и заключается его цель. Основные задачи, вытекающие из нее, связаны с музыкальной проблематикой и формулируются следующим образом:

- определение музыкально-акустических показателей (количественных и качественных параметров колокольных звукорядов) колокольно-звонного инструментария Калининградской митрополии;

- анализ музыкальных и культово-обрядовых возможностей местных епархиальных звонниц-инструментов.

Калининградские звонницы не подвергались ранее изучению в указанном направлении. В этом представляется новизна исследования. Принимая во внимание активность восстановления в нашей стране православной колокольно-звонной традиции, восстановления, развернувшегося в постсоветский период, можно говорить об актуальности работы. В ее основу положены результаты полевых изысканий, проведенных автором в ряде приходов Калининградской митрополии (2019 г.). Речь идет, конечно же, только о традиционных православно-церковных звонницах. Такое маркирование необходимо в связи с неоднозначной ситуацией в современной колокольно-звонной культуре, где кроме ортодоксального культово-обрядового звукоинструмента стали конструироваться и эксплуатироваться звонницы светского назначения, а также новодельные бильницы и электронно-механические установки, не имеющие ничего общего с истинной традицией².

Музыкальное качество звонницы-инструмента зависит от ряда факторов. Это не только его конструкция, но и комплектация колоколами. Понятно, чем большим количеством колоколов обладает инструмент, тем шире его музыкально-выразительный диапазон. Однако это еще и финансовый вопрос: колокола – крайне дорогой товар. Поэтому в разных приходах данную проблему решают по мере своих возможностей. У одних церквей в колокольном наборе представлен предельный минимум – всего лишь 3 кампана³ (Богоявленская в г. Мамоново под Калининградом); у других – до полутора десятков. Везде по-разному.

В исследуемой митрополии зафиксировано: кафедральный Собор Христа Спасителя в областном центре – 13 колоколов, церковь Иверской иконы Божией Матери (пос. Храброво) – 4, храмы Сергия Радонежского (пос. Рыбачий) и иконы Божией Матери «Неупиваемая чаша» (пос. Нивенское) – по 6, Сергия Радонежского (пос. Славянское) и Андрея Первозванного (г. Зеленоградск) – по 7, калининградские церкви св. кн. Владимира и Архангела Гавриила – по 8 колоколов. Таким образом, при храмах Калининградской митрополии количественный колокольный стандарт традиционно отсутствует.

Также, традиционно, число колоколов в звоннице-инструменте может меняться и меняется. Например, в звонничном подборе Богоявленской церкви в Мамоново поначалу было только 3 кампана; позднее их количество выросло до 10. Не требуется специальных пояснений, что с изменением числа колоколов в подборе трансформируется звуковой облик инструмента, а значит и его технико-исполнительские возможности и даже «репертуар». Так, на примере отдельных звонниц мы можем наблюдать за процессом перехода количества в новое колокольно-звонное качество.

Последнее напрямую зависит от включенных в звонничный подбор колоколов. Звонницы-инструменты мы делим на традиционные и нетрадиционные. Первые содержат лишь колокола (не обязательно только церковные и русские⁴), управляемые звонарем. В нетрадиционных используются какие-либо суррогаты или эксплуатируются механические способы воспроизведения звона без человеческого участия.

Традиционные звонницы в качественном отношении неоднородны. Здесь могут быть инструменты только со старинными или, наоборот, с современными церковными колоколами от одного или разных производителей; могут быть инструменты, где висят и церковные, и нецерковные колокола; бывают и такие, в которых перемешаны колокола различных эпох и заводов. Звонничный подбор, отлитый на одном производстве, сегодня не такая уж редкость, особенно на территориях, где православное храмовое строительство развернулось только в последние десятилетия.

В Калининградской области подобные современные «цельнолитые звоны» имеют многие церкви, в том числе Иверской иконы Божией Матери (пос. Храброво), Константина и Елены, а также Архангела Гавриила в областном центре. Инструменты смешанного состава, где, как было сказано, размещены колокола разных эпох, ожидаемо обнаружить на территориях, традиционно окормляемых Русской православной церковью. Поэтому вполне объяснимо отсутствие подобных звонниц в бывшей Восточной Пруссии, тогда как в «соседней» Ленинградской области их можно встретить⁵. По понятным причинам не найти в Калининградской области звонниц, состоящих исключительно из дореволюционных колоколов.

Акустический показатель еще один крайне важный аспект, который не следует игнорировать при разговоре о качестве православного колокольно-звонного инструмента. 1990-е гг., в сфере колокольного производства наполненные духом поиска (и, что греха таить, часто

авантюризма и жаждой наживы), конечно же, не могли предложить церкви акустически достойные образцы бронзового литья, которым было бы под силу соперничество со «старорежимными» колоколами. Пожалуй, лишь в начале XXI в. стал намечаться некоторый прогресс в данном направлении.

Как бы то ни было, традиционные колокольно-звонные инструменты, т.е. звонницы, состоящие только из колоколов, управляемых звонарем, обладают ценнейшим свойством – единообразием звукового облика. В каноническом сочетании со звонарским молитвенным континуумом он (этот облик), даже при повторях одного и того же звона, каждый раз преобразуется, наделяется новыми красками и человеческими, по-настоящему христианскими, эмоциями.

Таковыми качествами не обладают те звонницы, которые мы относим к нетрадиционным. Они, напомним, либо содержат звонные суррогаты, либо на их колоколах воспроизводят звоны автоматически, без участия человека (звонаря). Последние лет 25 прочие заменители колоколов (обрезанные рельсы, газовые баллоны и т.п.) активно вытесняются металлическими досками, именуемыми их изготовителем билами или плоскими колоколами⁶. Вполне можно допустить, что в звонницах отдельных храмов Калининградской митрополии висят подобные «колокола»⁷, но нами такие факты зафиксированы не были.

В то же время замечены электро-механические звоны, идея которых в начале 2000-х гг. была заимствована некоторыми предприимчивыми дельцами у христианского Запада. Теперь это настоящий бич для

православной колокольно-звонной традиции. Сегодня такие звоны распространяются по различным епархиям с неимоверной быстротой и пользуются у духовенства оглушительным успехом. Основные составляющие так называемого «электронного звонаря» – это набор колоколов (иногда даже московских «бил»), трансмиссионная система и система программного обеспечения (с пультом управления). Нажал на кнопку пульта – и с колокольни раздался соответствующий образец звона.

Тут уже не нужен звонарь, его мастерство и вдохновение; тут все безукоризненно воспроизведет техника. «Электронный звонарь» принципиально не отличается от старинных курантов, где главное – механистичность, неизменность и автоматическая беспристрастность звона. Это как раз те самые качества, которые идут вразрез с православной традицией. Недаром наши предки, ощущая разницу между традиционным церковным звоном и игрой западных курантов, называли последние «немецкой машиной».

Сегодня простые люди тоже улавливают разницу между электромеханическим и традиционным звонами. «Вот что значит “человеческая” музыка! – сказали все как один. – Электронный звонарь звучит здорово, но слушать нашего диакона (звонаря Григория Борисова. – С.Т.) все-таки приятнее»⁸. Не вдаваясь в многочисленные причины популярности «электронного звонаря», укажем, что мода на его установку не обошла и храмы Калининградской митрополии. Здесь нами обнаружены «электронные звонари» в кафедральном соборе Христа Спасителя (Калининград) и церкви Всех Святых (г. Гусев).

В дальнейшем, на наш взгляд, нет смысла продолжать обсуждение нетрадиционных звонниц. Они нас интересовали только как объективная реальность, часть общей колокольно-звонной картины региона, не более того. Сконцентрируем внимание на традиции.

Обсуждение качества звонницы-инструмента немыслимо без анализа его звукоряда. Частично, несколько выше, когда шла речь о количественном показателе в колокольных наборах церковей Калининградской митрополии, мы коснулись данного вопроса. Продолжая его разработку, остановимся на структурных особенностях звонничных звукорядов региона. Новая колоколотейная волна, возникшая на гребне повышенного спроса на колокола в начале 1990-х гг., развернула их производителей в сторону так называемых гармонических звонов. Это значит, что звонничные звукоряды многими из них вопреки традиции стали выстраиваться по трезвучиям.

Ориентиром для новоиспеченных изготовителей колоколов стала единственная в своем роде дореволюционная монография ярославского инженера и промышленника Н. Оловянишникова – большого поклонника таких звукорядов. В своей книге «История колоколов и колоколотейное искусство» (Оловянишников Н., 1912) он достаточно подробно описал технологию их производства, и нынешнее поколение «колокольщиков», не имея ничего другого под рукой, стало, особенно на первых порах, подражать именитому «колокольным дел мастеру». Такие современные звукоряды, отлитые по гармоническим

мажоро-минорным стандартам, нередко встречаются на русских колокольных заводах. До сих пор некоторые колоколотейные заводы активно практикуют формирование «цельнолитых звонов» по оловянишниковскому образцу.

В Калининградской области аналогичные шаблонные модели тоже можно обнаружить. В частности, подобным подбором колоколов обладает звонница храма Андрея Первозванного в Зеленоградске. В ней семь колоколов воронежского завода «Вера», отлитых в 1991–1992 гг. Звукоряд следующий⁹: $e - gis - h - e^1 - g^1 - h^1 - e^2$ (пониженное). Тенденция выстраивания данного колокольного звукоряда по тонам трезвучия здесь очевидна. Правда, производственная погрешность не позволила выдержать до конца мажорный лад (g^1 вместо gis^1); кстати, последний, пониженный, тон подбора также является отклонением от запланированного. Это действительно погрешности, которые, как правило, оговаривают производители в своих прайс-листах и рекламных буклетах.

Другой подход к формированию звонничного звукоряда исключает плановую установку производителя на конкретную интервалику между его тонами. Причины тут могут быть разные. В случае со звонницей храма Сергия Радонежского в пос. Рыбачий скорее всего колокола были отлиты вразнобой, по отдельности, и вряд ли мыслились изготовителем как «цельнолитой звон». К слову, весь подбор, судя по декору, изготовлен на одном предприятии, где и когда именно – в надписях на колоколах это, к сожалению, не отражено. Его полный

звукоряд состоит из следующих тонов: $es - c^1 - es^1 - a^1 - h^1 - e^2$ (где a^1 и h^1 несколько занижены). Можно по-разному оценивать и трактовать последовательность указанных звуков, но если взглянуть на нее с позиций описанных гармонических звонов, то кроме единственной октавы, возникающей между звучанием 1-го и 3-го колоколов ($es - es^1$), здесь с ними нет ничего общего. Более того, между некоторыми соседними тонами возникают явно «негармоничные» интервальные сопряжения в виде «изуродованных» пониженными a^1 и h^1 тритона, секунды и чистой кварты.

Аналогичными, условно говоря, гармоническим и негармоническим, подходами в формировании колокольных звукорядов, как показывает наш многолетний опыт, руководствуются и на «большой земле». Таким образом, звукоряды храмовых звонниц Калининградской митрополии мало чем отличаются от колокольных наборов церквей других регионов России.

Анализировать музыкальные и культурно-обрядовые стороны колокольно-звонного инструментария рассматриваемого полуэксклава имеет смысл на отдельно взятом, вполне самостоятельном и во многом благополучном, образце. Таковым является звонница храма Андрея Первозванного в Зеленоградске. Ее колокольный подбор размещен в невысокой, квадратной в плане, отдельно стоящей кирпичной колоколенке. Конструктивные особенности данного звукоинструмента достаточно подробно описаны нами в предыдущей статье (Тосин С., 2021); вместе с информацией, размещенной ниже, можно получить о нем полное органологическое представление.

Репертуар, характерный для каждого, отличного от других, музыкального инструмента, – один из важнейших жанрово-инструментальных показателей. В нашем случае он имеет свою, культово-обрядовую, специфику, выраженную в особых традиционных музыкальных формах. Не вникая в тонкости канонических православных звонов, констатируем, что в «репертуаре» андреевской звонницы представлены все виды русского колокольного звона¹⁰. Это благовест¹¹, перезвон¹² и собственно звон¹³.

На колоколах церкви Андрея Первозванного исполняются и некоторые их разновидности, хотя не во всем соответствующие уставным уложениям. Возьмем, к примеру, **благовест**. Согласно Типикону, положено сигнализировать по разным дням (в праздники, воскресенья, будни...) в различные колокола. Здесь же благовестят в один и тот же, самый большой, кампан; исключение составляет лишь великопостный благовест (бьют в колокол поменьше). Справедливости ради заметим, что так часто делается во многих регионах страны.

Перезвон. На андреевской колокольне при водосвятии перебираются все колокола по порядку от большого к малому, по семь равномерных ударов в каждый. Такой тип водосвятного звона нам не встречался ранее нигде. Традиционно в переборе при водосвятии имеются зоны перехода от одного колокола к другому, где возникают своеобразные качели, состоящие из учащенного (в 2 раза быстрее) чередования ударов в каждый из сопредельных инструментов. В итоге «качели» как бы зависают на следующей, более

высокой, ступени звукоряда. Далее движение продолжается в виде очередного звена секвенции.

Андреевские же звонари пропускают эти переходные зоны, на наш взгляд, обезличивая таким образом водосвятный звон. Остальные разновидности перезвона не нарушают установленного церковного порядка. Для полноты описания уточним: на Воздвижение при выносе креста делают в каждый кампан по три удара; на отпевании простолюдина производят по одному удару, начиная с малого и заканчивая большим. В андреевских перезвонах заключительный аккорд делается не во всех случаях. Так, им тут принято заканчивать перебор, приуроченный к погребению человека, а также при крестном ходе с плащаницей. На освящение воды аккорда нет, но перезвон переходит в заключительный раздел колокольно-звонной композиции, основанный на трезвоне, разновидности собственно звона. Заметим, что и другие типы перезвонов, как правило, завершаются трезвонном.

Собственно звон является самым структурно и исполнительски сложным, а также художественно полноценным видом звона. Полагаем, нижеприведенный фрагмент партитуры собственно звона Андреевской церкви, исполненного звонарями С. Изотенковым и А. Барбак, станет иллюстрацией того, как звонят в храмах Калининградской митрополии (пример 1).

Отметим, из семи колоколов набора в звоне задействуются только шесть. Формально, согласно нотной записи, в нем представлена трехголосная фактура: второй звонарь «шагает» двумя басовыми колоколами, первый же правой рукой озвучивает

Пример 1. Звон церкви Андрея Первозванного в Зеленоградске
(фрагмент партитуры). Запись С. Тосина
The ringing of the Church of St. Andrew the First-Called in Zelenogradsk
(fragment of the score)

Пример 2. Партия первого звонаря
Party of the first bell ringer

ровными восьмыми партию средних, а левой – рваным пунктирным ритмом партию малых. Но так это выглядит в партитуре. На деле, в реальном звучании, обе партии первого звонаря сливаются в единый ритмический поток, состоящий из последовательностей восьмых и шестнадцатых длительностей, ритмический поток, характерный для трелей зазвонных колоколов (пример 2).

Таким образом, трехголосный стандарт, чаще других используемый звонарями, уступает место колокольному двухголосию (которое тоже трудно отнести к исключениям)¹⁴.

Собственно звон бывает односложным и многосоставным. Андреевский звон исполняется без особых

изменений и применяется в любых случаях, предписанных православным уставом. В многосоставной разновидности этого вида звона, трезвоне, например, он воспроизводится местными звонарями трижды, повторяясь практически одинаково. Такие повторы совсем необязательны (в Типиконе на сей счет нет конкретных указаний), и нам в других российских регионах приходилось слышать как трезвоны повторной структуры, так и разную музыку в каждой из их частей.

Любопытно сравнить собственно звон церкви Андрея Первозванного и калининградского кафедрального собора Христа Спасителя. Звон последнего звучит разнообразнее и по-

тому интереснее. В нем и ритмика богаче, и музыкальная фактура реально воспринимается как трехголосная. С чем это связано, не беремся судить. И тут, и там звонари нигде не стажировались. «Специально ни у кого не обучался, – признавался андреевец С. Изотенков. – До меня были ребята, кто звонил, они мне передали...». Соборный звонарь Б. Иванов рассказывал: «...мне показали колокола, объяснили как трезвонить. Вот и начал осваивать, что-то добавлял от себя».

Оценивая музыкально-инструментальную составляющую колокольно-звонной культуры Калининградской митрополии, можно сделать вывод, что она движется в русле

общероссийских тенденций. Во-первых, здесь практикуется изустная форма бытования искусства звона. Во-вторых, звонничные звукоряды формируются из любого количества колоколов. В-третьих, структуры звукорядов, их интервальный состав индивидуальны. В-четвертых, колокольный «репертуар» православных храмов не отличается жесткой привязкой к уставным правилам. В-пятых, имеют место как традиционные, так и нетрадиционные формы колокольного инструментария. Пожалуй, единственной отличительной особенностью от звонниц других регионов России является в калининградских подборах отсутствие старинных колоколов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История епархии // Калининградская епархия Русской Православной Церкви. Официальный сайт. URL: <http://kdeparh.ru/main-page/> (дата обращения: 7.07.2020).

² Об этом см.: (Тосин С., 2013; 2015).

³ Кампан (от лат. *campana*) – колокол (церк.).

⁴ Колокола делятся на церковные и нецерковные (пожарные, судовые и др.), по «национальной принадлежности» – на русские, немецкие, французские, китайские...

⁵ На колокольные собора Казанской иконы Божией Матери в г. Луга Ленинградской области висят и новые, и дореволюционные колокола, отлитые более ста лет назад на заводе Оловянных изделий в Ярославле. При Казанском соборе в Санкт-Петербурге помимо новодельных местного производства звучат два старых кампана: один ярославский оловянных изделий, второй завода В. Орлова в Гатчине.

⁶ Эти названия даны самим производителем (Московским колокольным центром) исключительно в рекламных целях, чтобы дезориентировать потенциального потребителя, т.е. церковь. К традиционным православным билам и уж тем более колоколам данный товар не имеет отношения.

⁷ Судя по агрессивности рекламы и сбыта указанной продукции, которая встречалась

нам в самых разных регионах страны (на Кавказе, под Петербургом, даже в Сибири), вряд ли стоит в этом сомневаться.

⁸ Концерт колокольного звона состоялся в Благовещенской церкви // Официальный сайт Санкт-Петербургской митрополии. ИА «Вода живая». 2016. URL: <http://mitropolia.spb.ru/news/parishes/?id=103785> (дата обращения: 17.12.2020).

⁹ Акустические замеры колоколов в этом и других случаях проводились автором статьи с помощью механического камертона.

¹⁰ Информация, публикуемая автором в данном разделе статьи, предоставлена местным звонарем-послушником Серафимом Изотенковым.

¹¹ Благовест – мерные (равными длительностями) удары в один из самых крупных колоколов звонницы; производится с целью призыва христиан в храм, для оповещения о предстоящем богослужении.

¹² Перезвон – поочередный перебор всех колоколов звонницы в установленном порядке, как правило, с заключительным аккордом.

¹³ Собственно звон – звон в несколько колоколов одновременно, где каждая из групп колоколов (больших, средних, малых) исполняет свою относительно самостоятельную партию.

¹⁴ Об этом см.: (Тосин С.Г., 2017).

ЛИТЕРАТУРА

Гуров И.Д. Конфессии в Калининграде // Балтийский альманах. Вып. 5. 2006. Калининград: Официальный сайт городской администрации. URL: https://www.klgd.ru/city/history/almanac/a5_43.php (дата обращения: 23.01.2021).

Оловянишников Н.И. История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е изд., М., 1912. 435 с.

Тосин С.Г. Употребление бил в современных храмах России: К вопросу о традиции православного звона // У каждой колокольни свой звон. Региональные и местные традиции звонильной России: Кампанол. науч.-практ. симпоз. в рамках X Междунар. фестиваля колокол. искусства «Хрустальные звоны». Каргополь, 17–19 янв. 2014 г. СПб.; Каргополь, 2013. С. 46–50.

Тосин С.Г. «Смесь французского с нижегородским», или немецкие куранты вместо русских православных звонов // Колокола: История и современность: Материалы науч. конф. 22–23 авг. 2014 г. Ростов, 2015. С. 173–181.

Тосин С.Г. Функциональные особенности музыкальной фактуры современных трезвонов // Вестник музыкальной науки. 2017. № 4. С. 90–100.

Тосин С.Г. Конструктивные особенности звонниц Калининградской митрополии Русской православной церкви // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 208–217.

REFERENCES

Gurov, I.D. (2006), “Confessions in Kaliningrad”, *Baltiiskii al'manakh. Vyp. 5. Kaliningrad: Ofitsial'nyi sait gorodskoi administratsii* [Baltiyskiy almanakh, no. 5. 2006. Kaliningrad. Official website of the city administration], Available at: https://www.klgd.ru/city/history/almanac/a5_43.php (Accessed 23 January 2021). (in Russ.)

Olovyanishnikov, N.I. (1912), *Istoriya kolokolov i kolokololiteinoe iskusstvo* [The history of bells and the art of bell casting], 2 ed., Moscow, 435 p. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2013), “The use of beals in modern churches in Russia: On the question of the Tradition of Orthodox ringing”, *U kazhdoi kolokol'ni svoi zvon. Regional'nye i mestnye traditsii zvonil'noi Rossii* [Each bell tower has its own ringing. Regional and local traditions of ringing Russia], Saint Petersburg, Kargopol', pp. 46–50. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2015), “A mixture of French with Nizhny Novgorod», or German chimes instead of Russian Orthodox bells”, *Kolokola: Istoriya i sovremennost'* [Bells: history and modernity], Rostov, pp. 173–181. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2017), “Functional features of the musical texture of modern bells”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 90–100. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2021), “Constructional features of the zvonitsas of the Kaliningrad Metropolitanate of the Russian Orthodox Church”, *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 2, pp. 208–217. (in Russ.)

Сведения об авторе

Тосин Сергей Геннадьевич, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: lyre@ngs.ru

Author information

Sergey G. Tosin, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: lyre@ngs.ru

Поступила в редакцию 26.11.2021
После доработки 30.01.2022
Принята к публикации 06.02.2022

Received 26.11.2021
Revised 30.01.2022
Accepted for publication 06.02.2022

© Петрова, А.М., 2022

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-157-167

ЖАНРОВАЯ ПАНОРАМА СКРИПИЧНОГО ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

А.М. Петрова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов XX в. Выявляются ведущие жанры и стилистические ориентиры, определившие характер скрипичного искусства страны на протяжении четырех этапов развития – с начала XX в. до настоящего времени. Установлено, что обращение к древним пластам национальной художественной культуры и поиск индивидуальных решений синтеза с западноевропейской жанровой системой становится одним из ведущих способов сохранения национальной самобытности в контексте нового музыкально-эстетического пространства, сформировавшегося после окончания Культурной революции. Определена роль программности в скрипичных сочинениях, созданных после 1976 г., – формирование новых звуко-идеалов в области скрипичной музыки посредством популяризации авангардных сочинений китайских композиторов. Жанр скрипичного концерта выступает как наиболее репрезентативный в системе творчества национальных китайских композиторов. Установлена особая роль жанра струнного квартета, трио и квинтета, выполняющих функцию творческой лаборатории для отработки актуальных в XX в. композиторских приемов и техник, а также способов работы с разнородными тембрами. Выявлено, что жанры программной миниатюры, сонаты и сюиты являются ведущими в области камерной скрипичной музыки и остаются востребованными на современном этапе.

Ключевые слова: Культурная революция, жанры скрипичной музыки, концерт, квартет, европейский музыкальный романтизм, программность, музыкальный авангард

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петрова, А.М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после Культурной революции // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 157–167. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-157-167.

GENRE PANORAMA OF THE VIOLIN WORKS BY CHINESE COMPOSERS AFTER THE CULTURAL REVOLUTION

A.M. Petrova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article examines the genre panorama of the violin works Chinese composers in the 20th century. The author identifies the leading genres and stylistic landmarks that have determined the character of the country's violin art throughout four stages of development – from the beginning of the 20th century to the present. It has been established that the appeal to the ancient layers of the national artistic culture and the search for individual solutions

of synthesis with the Western European genre system is becoming one of the leading ways to preserve national identity in the context of the new musical and aesthetic space that emerged after the end of the Cultural Revolution. The role of programmaticity in violin compositions created after 1976 is determined – the formation of new sound ideals in the field of violin music through the popularization of the avant-garde compositions of Chinese composers. The violin concerto genre is defined as the most representative in the system of creativity national Chinese composers. The special role of the genre of the string quartet, trio and quintet, which serves as a creative laboratory for working out the composer's techniques and techniques that are relevant in the twentieth century, as well as methods of working with heterogeneous timbres, has been established. It was revealed that the genres of programmed miniature, sonatas and suites are the leading genres in the field of chamber violin music and remain in demand at the present stage.

Keywords: Cultural revolution, genres of violin music, concert, quartet, European musical romanticism, programmatic, musical avant-garde

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Petrova, A.M. (2022), "Genre panorama of the violin works by Chinese composers after the Cultural revolution", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 157–167. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-157-167.

В настоящее время история становления и развития скрипичного искусства в Китае является одной из актуальных проблем китайского и российского музыкознания. Подтверждением тому служит ряд диссертаций и статей, посвященных различным аспектам скрипичного творчества национальных композиторов и педагогике скрипичного образования в Китае. В последние десятилетия одним из центральных становится вопрос о состоянии скрипичного искусства страны на современном этапе. Причиной тому послужили успехи китайских скрипачей на международных конкурсах и выход китайской композиторской школы на международную арену. Результатом явилось стремление к научному осмыслению процессов развития скрипичного искусства и подведению предварительных итогов.

К проблемам истории формирования и развития скрипичного искусства обращались многие китайские исследователи. Однако жанровые вопросы, как правило, оставались вне поля специального рассмотре-

ния и ограничивались исключительно перечислением сочинений китайских авторов в данной области творчества. Впервые в российском музыкознании к проблеме формирования национального скрипичного репертуара обратился китайский исследователь Лю Цзюньли (2009). Он предложил собственную периодизацию этапов развития скрипичного искусства в Китае, выявил главные стилевые ориентиры и ведущие жанровые модели. Му Цюаньчжи в своей диссертации, посвященной проблемам китайского скрипичного образования, отводит отдельную главу рассмотрению истории формирования репертуара для скрипки (20186). Важное замечание по поводу особенностей взаимопроникновения жанровых моделей сделал Шэнь Вэй в статье «Жанры скрипичной музыки современного Китая» (2020). Автор подчеркнул ведущее значение жанра концерта в творчестве китайских композиторов XX в. и оригинальность подхода к программности.

Между тем выявление особенностей современной панорамы жанров

является ключевым для понимания путей развития скрипичной музыки в Китае XX в., что и стало целью настоящей статьи. В связи с этим необходимым представляется рассмотрение истории развития жанров скрипичной музыки, выявление среди них ведущих и определение магистральных направлений стилистических поисков китайских композиторов в данной области творчества. Методология данного исследования базируется на принципах, сформированных в трудах российских и китайских музыковедов в рамках комплексного подхода.

Обратимся к истории развития скрипичного искусства в Китае в XX в. Лю Цзюньли в целом выделяет четыре культурно-исторических этапа. На первом¹ – с 1919 г. до образования КНР в 1949 г. – начинают свою работу первые молодые китайские композиторы, обучавшиеся в странах Европы; следующий этап – с 1949 по 1965 гг. – исследователь связывает с созданием национальной китайской скрипичной школы; третий этап охватывает временные рамки Культурной революции – с 1965 по 1976 гг.; с 1977 г. и по настоящее время – современный этап развития скрипичного искусства. Выявленные автором этапы совпадают с ключевыми веками истории страны в XX в., что обусловлено непосредственной зависимостью музыкального искусства Китая от социально-политической ситуации.

В опоре на периодизацию Лю Цзюньли Му Цюаньчжи представляет собственный взгляд на историю развития скрипичного искусства в Китае. В его трактовке начало данного процесса следует искать в XVI в.,

когда в Китай прибывают первые европейские миссионеры и знакомят жителей страны со скрипкой. Данный период исследователь назвал «прологом к истории». Собственно, первый этап развития скрипичного академического искусства европейского типа длится с середины XIX в. по 1949 г. (образование КНР), второй – с 1949 г. до 1966 г., третий этап связан с десятилетием Культурной революции – с 1966 по 1976 гг., четвертый этап – с 1977 г. по настоящее время². Содержание обозначенных этапов обусловлено у Му Цюаньчжи «общими для всех национальных школ Востока закономерностями: освоение европейской музыкальной традиции и поиск путей ее взаимодействия с традицией национальной» (2018а, с. 9).

Изучение жанровой картины творчества первых китайских композиторов в области скрипичной музыки показало, что уже на первом этапе – с 1919 г. по Лю Цзюньли, с середины XIX в. по Му Цюаньчжи и до 1949 г. – прослеживается стремление к освоению ключевых жанровых моделей западноевропейской музыки³. В связи с этим китайскими исследователями единогласно выделяется фигура одного из ведущих китайских композиторов XX в. – Ма Сыцуна, творчество которого охватывает жанры крупной формы и камерные сочинения для скрипки и фортепиано. Ма Сыцун был первым китайским композитором, кто обратился к жанру скрипичного концерта – в 1943 г. им был создан Концерт для скрипки с оркестром F-dur.

В области камерной музыки востребованными оказались жанры скрипичной миниатюры, со-

наты, квартета и сюиты, наиболее выдающиеся образцы которых представлены в творчестве Ма Сыцуна, Сан Туна, Ли Сыгуна, Сяо Юмэй, Сянь Синхая, Не Эр, Чжан Вэньган, Дин Шандэ. Знаковым сочинением данного периода является «Колыбельная» (1935) Ма Сыцуна для скрипки и фортепиано, которая признана в китайском музыкознании сочинением, ознаменовавшим рождение китайской композиторской школы.

Магистральным стилистическим направлением в области скрипичной музыки стал европейский музыкальный романтизм, чьи эстетические установки отвечали почвенным устремлениям молодых национальных китайских композиторов⁴. Выявлено, что стремление к национальной самобытности стало одной из приоритетных задач и выразилось в попытках объединения элементов традиционной китайской музыкальной культуры – народных мелодий, ритмов, ладов, а также национальных тем и сюжетов с западноевропейской тонально-гармонической системой и формой. Наиболее отчетливо это проявилось в таких сочинениях, как сюита Ма Сыцуна «Внутренняя Монголия» (1937), его же «Тибетской поэме» (1942), пьесе для скрипки и фортепиано «Красный колос» Сянь Синхая (1944)⁵ и др.

Второй этап развития скрипичного искусства в Китае – с 1949 по 1965 гг. – ознаменован расцветом творчества национальных композиторов. Му Цюаньчжи отмечает, что «За 17 лет, прошедшие до начала Культурной революции, китайские композиторы опубликовали около ста скрипичных сочинений, многие из которых основаны на народных мелодиях» (2018б, с. 47). Стиму-

лом к этому явилось образование Китайской Народной Республики 1 октября 1949 г. Новый политический курс потребовал и новых форм выражения, отразившихся в обращении к современным сюжетам социальной направленности и в целом эстетике реализма⁶. Круг жанров скрипичной музыки пополняется обработками народных китайских песен и пьесами программного содержания⁷. Как отмечает Му Цюаньчжи, данные жанры становятся ведущими в творчестве композиторов Китая. Расширяется жанровый репертуар произведений педагогической направленности – создаются сборники упражнений, этюдов и каприсов для развития скрипичной техники игры.

Продолжают свое развитие жанры, освоенные еще на первом этапе, – сонаты и концерты. Однако под влиянием актуальных тенденций композиторы все чаще обращаются к программности. В этот период Чэнь Ганом и Хэ Чжаньхао создано одно из самых известных произведений для скрипки – Концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1959) – сочинение, ставшее репрезентантом китайской академической скрипичной музыки и композиторской школы страны в целом. Резюмируя изложенное, отметим, что обозначенный период характеризуется значительным увеличением числа произведений для скрипки и расширением круга жанров.

В течение следующего десятилетия – периода Культурной революции – композиторская музыка в Китае рассматривалась как важный инструмент политической пропаганды и средство воспитания нового идеологически верного ми-

ровоззрения среди граждан страны. «В этот период запрещалось исполнение всех произведений зарубежных авторов, а также сочинений, созданных в стране до 1966 г. Единственной формой работы, обеспечивавшей композиторам возможность практики, стало участие в коллективных творческих проектах, жестко контролируемых коммунистической партией Китая» (Цюй Ва, 2015, с. 13). Все это напрямую отразилось на развитии скрипичной китайской школы периода Культурной революции⁸. Сам инструмент подвергся гонениям⁹, практически весь скрипичный репертуар оказался под запретом, в том числе сочинения китайских композиторов.

Между тем, как отмечает Лю Цзюньли, «обучение игре на скрипке не прекращалось <...> Было опубликовано много пособий, созданных учителями различных музыкальных училищ. Пособия включали в основном упражнения» (2009, с. 97). Расширение скрипичного репертуара пошло по пути создания аранжировок, переложений и транскрипций революционных песен, фольклорного материала, а также отдельных арий из «идеологически правильных» опер, созданных в десятилетие Культурной революции. Ведущим композитором данного периода становится Чэнь Ган, которому принадлежит значительный массив переложений революционных песен для скрипки. К числу наиболее известных относят такие, как «Солнце озаряет Ташбурган», «Наш вождь Мао Цзэдун», «Цветные плиты», «Красное солнце над горой Цзинганшань», «Цветущее утро», «Утро Мяолина» (или «рассвет над горой Маолин»).

Представляется, что скрипичные сочинения китайских композиторов, созданные в обозначенном культурно-политическом контексте, решили важнейшую задачу сохранения традиций скрипичного композиторского творчества и исполнительства в системе музыкального искусства страны. Именно поэтому созданным в период Культурной революции сочинениям Лю Цзюньли отводит важное место, отмечая их направленность на «распространение, развитие и популяризацию скрипки в Китае» (2009, с. 99), несмотря на крайне неблагоприятную ситуацию для искусства в стране в целом.

Мнения китайских исследователей сходятся на том, что год окончания Культурной революции является началом нового этапа развития музыкальной культуры Китая во всех ее областях. После 1977 г. китайская академическая музыкальная культура выходит из состояния стагнации. Область скрипичной музыки знаменуется ростом творческой активности китайских композиторов и активным процессом освоения новых художественных приемов и техник, ранее находившихся под запретом. Дай Юй в диссертации связывает данный этап «с политикой реформ и открытости Китая и активным усвоением от Запада новаторского опыта» (2017, с. 3).

Расширяется круг жанров, содержание скрипичных сочинений становится более разнообразным. Меняется само понимание и трактовка национального – отныне китайские композиторы стремятся воплотить черты национального мироощущения и миропонимания, что способствовало отходу от сложившегося

шаблона – использования национального музыкального материала в качестве тематической основы. Все чаще композиторы обращаются к внутреннему миру человека, образам природы, философским категориям. Апробируются новые стили – пуантилизм, минимализм. Создаются сочинения с использованием серийной, додекафонной, политональной и атональной техник. Одновременно с этим наблюдается рост интереса к древним пластам китайской художественной культуры и особенностям исполнительства на традиционных китайских инструментах. Это позволило значительно расширить круг тем и образов и определить стратегию поисков в области национального характера. Данные тенденции в музыке Китая после Культурной революции получили название: искусство «Новой волны»¹⁰.

Снятие запретов способствовало возрождению ранее освоенных жанров западноевропейской музыки¹¹. Новую жизнь получил скрипичный концерт – начиная с 1978 г. интерес к данному жанру среди китайских композиторов растет. Характерной чертой концерта становится его программность, как необходимое условие приобщения к современному музыкальному искусству слушательской аудитории и формирования новых звукоидеологов¹² в области инструментальной, в частности, скрипичной музыки. Данную мысль подтверждает создание ряда авангардных сочинений, высокохудожественное значение которых общепризнано в китайском музыкознании. В качестве примера приведем концерты для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы»

(1987) Тань Дуня и «Туюнь» (1990) Го Вэньцзина¹³.

Программность большинства скрипичных концертов опирается на общеизвестные в Китае образы и темы традиционной культуры. Как пример, концерты «Родной город национальности Донг» (1980) Ху Хайлиня, «Дочь горы» (1982) Чжай Сяосуна, «Седая девушка» (1982) Лю Юйси, концерт для скрипки и камерного оркестра «В ожидании осени» (1985) Сюй Шуя, «Жертва Таншаня» (1986), Чен Цянбиня, «Лю Хулань» (1999) Ян Юнцзе, «Огненное небо» (2004) Чжао Си, «Вечная река» (2007) Ян Баочжи, «Чуаньцзян Вон» (2008) Сон Минчжу и мн. др.

Лишь с 1982 г. появляются первые непрограммные скрипичные концерты, что, как представляется, может быть результатом достижения определенных успехов в формировании нового музыкально-эстетического пространства и новых запросов слушательской аудитории (1982 год – концерты для скрипки Сюй Шуя, Е Сяогана, У Шаосюна; 1983 – Концерт для двух скрипок Ма Сыцуна; 1987 – Концерт для скрипки и камерного оркестра C-dur Чжао Гуана; 1993 – концерты Ду Миньсиня, Лу Пейя; 1994 – Концерт для скрипки C-dur Фан Найси; 1995 – концерты Го Цзужуна, Ван Силяня, Цзинь Цзайцина; 1996 – Концерт Чжао Вэя, 1997 – Концерт Хуан Аньлуна, 1999 – Концерт для скрипки № 2 D-dur Чжан Лида; 2008 – Концерт для скрипки и виолончели с оркестром Лу Хуанга).

Наряду с концертом активно развиваются жанры камерной скрипичной музыки. Лю Цзюньли указывает, что для многих китайских

композиторов «периода открытости» жанр струнного квартета стал своеобразной творческой лабораторией, где оттачивался собственный стиль, осваивались современные композиторские техники и вырабатывались индивидуальные способы воплощения национального. В данном контексте важным является замечание Фань Юй о том, что процесс адаптации серийной техники к национальной почвенной культуре наиболее наглядно прослеживается на примере камерных жанров, в том числе квартета (2019). Неудивительно, что данный жанр приобрел большую популярность среди китайских композиторов – со времени окончания Культурной революции в Китае было создано более 80 квартетов. Среди наиболее выдающихся работ следует назвать Второй струнный квартет (1985) и Третий струнный квартет (1998) Ло Чжунжуна, квартеты «Фэн Я Сун» (1982) и «Восемь цветов» (1986) Тань Дуня, «Песня Цинь» (1982) Чжоу Луна, «Песня народа Мяо» (1988) Сюй Шуя, «Деревенская тризна» (1988) Мо Упина.

Аналогичную функцию «творческой лаборатории» выполняли жанры трио и квинтета, также широко представленные в творчестве китайских композиторов. В поисках новых тембровых решений, наряду со сложившимися в европейской, и в том числе русской традиции классическими составами – фортепиано, скрипка и виолончель в трио (сочинения Хуан Аньлуня (1981), Дин Шандэ (1984), Шэн Цзунляна (1990) и др.) и фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели в квинтете («Полет на ветру» (1985) Чжоу Цзиньминя, «Адажио» (1991) У Юэбэй, «Песня народа» (1999)

Чэн Шулю и др.), появляются смешанные формы ансамблей. Наиболее ярко данная тенденция проявилась в жанре квинтета, где с начала 1980-х гг. китайские композиторы начинают активно экспериментировать с тембрами западноевропейских инструментов. Как пример, Квинтет для флейты, гобоя, скрипки, альты и виолончели (1980) Чен Юнхуа, «Дзен для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано» (1990) Чжоу Луна и др.

После окончания Культурной революции вновь возрождается жанр скрипичной сонаты, практически полностью забытый на целое десятилетие. С конца 1970-х гг. было создано несколько десятков произведений в обозначенном жанре. Это скрипичные сонаты Чэнь Юйаньлинь, Ао Чанцюнь, Сюй Сунжэнь, Ма Сыцуна, Дин Шандэ, Ван Цзяньчжун, Лу Пей, У Юаньсюн и др. Тяготение к программности¹⁴, свойственное представителям китайской композиторской школы, отразилось и в данном жанре – наряду с непрограммными сочинениями появляются сонаты Ли Чжунъёна «Красная шумная река» (1992), Лу Пея «Ман Цзянхун – Легенда о героях» (1999) и др.

Как показали наши исследования, область камерной скрипичной музыки становится довольно привлекательной для китайских композиторов. Это объясняет жанровое разнообразие сочинений для скрипки, созданных после 1977 г. Композиторы вновь обратились к жанрам фантазии, сюиты и вариациям, нашедшим свое воплощение в творчестве таких композиторов, как Ся Лян, Чжоу Лун, Пэн Чжи-минь. Осваиваются новые жанры, ранее не попадавшие в поле зрения

китайских композиторов – к примеру, Вэнь Дэцин сочинял в жанре баллады. Ему принадлежит одноименное сочинение для скрипки и фортепиано, написанное в 1998 г.

В рамках магистральной направленности поисков в области почвенно-национального звучания с начала 1990-х гг. наблюдается расширение трактовки ансамблевого состава – в различных жанрах появляются сочинения для неклассических инструментальных ансамблей. Китайские композиторы экспериментируют с тембрами, объединяя западноевропейские и китайские национальные инструменты в одном ансамбле. Яркими примером являются Интродукция и фуга (1984) Ян Баочжи для скрипки и саньсяня¹⁵, «Сюань» для флейты, пипы, ударных, скрипки, виолончели и «Сичжу» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и ударных (1993) Чжоу Луна, вариации «Маленькая капуста» (1997) Вэнь Дэцина для эрху, двух скрипок, альты и виолончели, «Синюнь Люшуй» (1998) Чжан Вэйлян, Гао Вэйцзе для бамбуковой флейты, струнных и фортепиано и др.

Китайский исследователь Шэнь Вэй называет данную тенденцию в области скрипичной музыки жанровой диффузией, явившейся результатом «поиска новых жанровых и языковых моделей» (2020, с. 176). Как следствие, такой классический жанр западноевропейской музыки как квартет приобретает черты камерного концерта в результате присоединения солиста. Таковыми, к примеру, являются Квартет

№ 3, ор. 32 для струнного квартета и бамбуковой флейты (1999) Го Вэньцзина, квартет Вэнь Дэцина «Ветер и снег в ночи» (2002), где в качестве солиста выступает китайский национальный инструмент пипа.

Подведем итоги рассмотрения жанровой панорамы скрипичного творчества китайских композиторов после завершения Культурной революции. Конец 1970-х гг. отмечен возрождением ранее освоенных жанров западноевропейской музыки – концерта, сонаты, квартета, и включением новых жанровых моделей и форм – баллады, фуги, трио и квинтета. Ведущее значение приобрел жанр скрипичного концерта, ставший своеобразным репрезентантом китайской скрипичной школы. Особое место занял жанр квартета, в рамках которого отрабатывались актуальные композиторские приемы и стили.

Магистральными стилевыми ориентирами в академической музыке «периода открытости» выступили актуальные в XX в. западноевропейские авангардные течения. Важным фактором сохранения национальной самобытности в условиях формирования нового музыкально-эстетического пространства стало обращение к древним пластам национальной художественной культуры и поиск индивидуальных решений синтеза с западноевропейской музыкальной системой. Характерное качество музыки «новой волны» – ее программность, позволившая сделать авангардные сочинения китайских композиторов доступными современной слушательской аудитории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У Лю Цзюньли он обозначен как «начальный».

² В своей диссертации Дай Юй выделяет три крупных этапа развития академического музыкального искусства Китая: первый – 1840–1949, второй – 1949–1976, третий – с 1976 г. по настоящее время (2017). Данный взгляд на историю музыкальной культуры Китая нового типа поддерживается Янь Цзянань. Между тем большинство китайских исследователей склоняются выделять десятилетие Культурной революции в самостоятельный историко-культурный этап. Ранжиром является повсеместное признание губительного влияния культурной политики тех лет на музыкальное искусство страны.

³ Данный этап также характеризуется активной концертно-просветительской и организаторской деятельностью иностранных музыкантов – Р. Харта, Ф. Крейсlera, С. Хансена, Я. Хейфица, Ф. Адлера, А. Виттенберга, В.Д. Трахтенберга и многих других, созданием первых инструментальных ансамблей, оркестров и музыкальных вузов (подробнее см.: (Му Цюаньчжи, 20186).

⁴ «Если сначала это было подражание европейскому раннеклассическому стилю (квартет Сяо Юмэя), то в дальнейшем все большее влияние на творчество китайских композиторов стал оказывать европейский романтизм» (Му Цюаньчжи, 20186, с. 115).

⁵ Подобные тенденции также обнаруживаются в области камерно-вокальной музыки – обозначенный период ознаменован созданием большого числа обработок народных китайских песен (школьные песни Шэнь Синьгуна). Жанр оперы также становится «полигоном» для выработки методов синтеза западноевропейской формы с национальным содержанием и тематизмом посредством обращения к народным мелодиям – оперы «Буря на реке Янцзы» Не Эр, Тянь Хань (1934), «Песня земли» Цянь Жэнькан (1940), детские оперы-балеты Ли Цзиньхуэй и др. Особняком стоит коллективно сочиненная опера «Седая девушка», которая, по мнению Дай Юй, символизирует рождение «зрелой китайской оперы» (2017, с. 11). Исследователь Лю Цзинь в статье «Китайская национальная опера: 1920–1980 годы» (2009), называет это произведение этапным в истории китайской музыкальной культуры. «Седая девушка» определила на несколько десятилетий вперед содержание,

образный строй и драматургию будущих оперных полотен китайских композиторов.

⁶ В этом отношении показательно появление специфической для китайской музыкальной культуры разновидности оперного жанра – «образцовой революционной оперы» (термин Жэнь Шуай), как «результат санкционированной властью модернизации Пекинской оперы» (2019, с. 5). Лю Цзинь 1940–1960-е гг. связывает с рождением национальной китайской оперы.

⁷ «Весенний танец» Ма Сыцуна, «Новогоднее веселье» Мао Юаня, «Летняя ночь» Тун Юнляна и мн. др.

⁸ Несомненно, губительный для скрипичной музыки период Культурной революции совпал с временем расцвета в области других жанров инструментальной музыки. Согласно изысканиям китайского исследователя Го Хао, период с 1969 по 1987 гг. явился кульминационным в истории развития жанра концерта для фортепиано с оркестром (2018). В области музыки со словом ведущее положение занимает «образцовая революционная опера», революционная песня и хоровые жанры.

⁹ Инструменты уничтожались, обучение игре на скрипке в Китае практически прекратилось.

¹⁰ См. об этом подробнее: (Янь Цзянань, 2021).

¹¹ Му Цюаньчжи отмечает: «Особая роль жанра скрипичного концерта как наиболее сложного, многомерного и концентрирующего в себе наиболее характерные тенденции каждого периода» (20186, с. 121). Шэнь Вэй пишет, что «основными жанрами скрипичной музыки конца XX века стали масштабные концерты Е Сяогана, Ван Лигуана, Гуань Найчжуна, Чжан Наня, Чжан Лида, Го Вэньцзина, Тань Дуня» (2020, с. 175).

¹² Под звукоидеалом понимается «совокупное представление о качестве звучания, т.е. тембральных, технико-исполнительских, артикуляционно-интонационных, ладогармонических и музыкально-стилистических характеристиках» (Шулин В., 2011, с. 155).

¹³ Проблема дальнейшего пути развития современного музыкального искусства в Китае после Культурной революции стала предметом дискуссии в среде молодых китайских композиторов. Ее результаты были опубликованы в 1986 г. на страницах в 6-го выпуска «Народного музыкального журнала» в статье Тань Дуня, Ли Сианя, Цюй

Сяосуна, Е Сяогана «Диалог о тенденциях современной музыки».

¹⁴ Му Цюаньчжи считает, что тяготение к программности является ведущим каче-

ством национального скрипичного репертуара.

¹⁵ Китайский национальный струнно-щипковый инструмент.

ЛИТЕРАТУРА

Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2018. 158 с.

Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2017. 24 с.

Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: Жанрово-стилевые особенности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 25 с.

Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 117. С. 277–285.

Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 93–100.

Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018а. 22 с.

Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018б. 205 с.

Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2019. 243 с.

Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2015. 26 с.

Шулин В.В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 2. С. 155–160.

Шэнь Вэй. Жанры скрипичной музыки современного Китая // Музыка. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. СПб., 2020. С. 174–177.

Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй

REFERENCES

Dai Yui (2017), *Elementy traditsionnoi kul'tury v Novoi kitaiskoi muzyke "perioda otkrytosti"* [Elements of traditional culture in the New Chinese Music of the "period of openness"], Cand. Sc. Thesis Abstract, Nizhnii Novgorod, 24 p. (in Russ.)

Fan' Yui (2019), *Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980–1990-kh godov* [Serial technique in Chinese chamber and instrumental music of the 1980s and 1990s], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 243 p. (in Russ.)

Go Khao (2018), *Evolutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitaiskoi muzyke* [The evolution of the piano concerto in Chinese music], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 158 p. (in Russ.)

Lyu Tszin' (2009), "Chinese national opera: 1920–1980", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no. 117, pp. 277–285. (in Russ.)

Lyu Tszyun'li (2009), "Formation of the national repertoire for violin (People's Republic of China)", *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 93–100. (in Russ.)

Mu Tsyuan'chzhi (2018a), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis Abstract, Nizhnii Novgorod, 22 p. (in Russ.)

Mu Tsyuan'chzhi (2018b), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 205 p. (in Russ.)

Shen' Vei (2020), "Genres of violin music of modern China", *Muzyka. Pedagogika. Kul'tura* [Music. Pedagogy. Culture], Saint Petersburg, pp. 174–177. (in Russ.)

Shulin, V.V. (2011), "The term «sound ideal» and the practice of its application

Чанцзюня: Автореф. дис. ... канд. искусствове-
дения. М., 2021. 28 с.

in modern musicology", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], no. 2, pp. 155–160. (in Russ.)

Tsyui Va (2015), *Fortepiannoe tvorchestvo Chu Vankhua v kontekste kitaiskoi muzyki XX veka* [Piano creativity of Chu Wanhua in the context of Chinese music of the twentieth century], Cand. Sc. Thesis Abstract, Rostov-on-Don, 26 p. (in Russ.)

Yan' Tszyanan' (2021), *Natsional'nye traditsii v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Syui Chantszyunya* [National traditions in the works of Chinese composer Xu Changjun], Cand. Sc. Thesis Abstract, Moscow, 28 p. (in Russ.)

Zhen' Shuai (2019), *Kitaiskaya "obraztsovaya revolyutsionnaya opera": Zhanrovo-stilevye osobennosti* [Chinese "exemplary Revolutionary Opera": Genre and style features], Cand. Sc. Thesis Abstract, Saint Petersburg, 25 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: maxalt@mail.ru

Author information

Anastasia M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 29.11.2021
После доработки 31.01.2022
Принята к публикации 06.02.2022

Received 29.11.2021
Revised 31.01.2022
Accepted for publication 06.02.2022

© Цзо Хаоси, 2022

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-168-174

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ИНОНАЦИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК В ЦИКЛАХ ПРЕЛЮДИЙ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Цзо Хаоси¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена китайской музыкальной культуре и бытованию в ней жанра фортепианной прелюдии. Автор статьи рассматривает вопросы национальных композиторских традиций и влияния особенностей других национальных культур на становление и развитие жанра китайской фортепианной прелюдии. Важнейшим аспектом становится анализ произведений Дин Шандэ (1911–1995), который проводится в научной литературе впервые. Остановившись на ряде произведений современного китайского композитора, который был не менее известен в Китайской Народной Республике и как концертирующий пианист, первым сыгравший у себя на родине сольный концерт, и как музыкальный педагог, автор отмечает, что Дин Шандэ много экспериментировал в таких жанрах, как прелюдии и fuga. Особенно смелые решения он делал в гармоническом языке. Например, в большинстве его работ нет определенного тонального центра. В цикле Четыре маленькие прелюдии и fugи, op. 29 (1988) он даже попытался работать с серией. Центральное место в работе уделяется жанру прелюдии. Автор сосредоточивает свой научный интерес на следующих фортепианных миниатюрах: Прелюдии, op. 3, № 1 (*Andante sostenuto*), которая основана на китайской народной песне «Сяо Лу» («Маленькая тропинка»); Прелюдии, op. 3, № 2 (*Andantino cantabile*) и Прелюдии, op. 3, № 3 (*Allegretto con anima*). Все три прелюдии были созданы Дин Шандэ в 1948 г. в период его обучения в Париже под руководством Тони Обена.

Ключевые слова: Дин Шандэ, прелюдии, фортепианная музыка Китая, китайский национальный колорит, западное фортепианное искусство

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзо Хаоси. Особенности претворения национальных и инонациональных характеристик в циклах прелюдий китайских композиторов // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 168–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-168-174.

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF NATIONAL AND INO-NATIONAL CHARACTERISTICS IN THE PRELUDE CYCLES OF CHINESE COMPOSERS

Zuo Haoxi¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to Chinese musical culture and the existence of the piano prelude genre in it. The author of the article considers the issues of national composer traditions and the influence of the characteristics of other national cultures on the formation and the development of the Chinese piano prelude genre. The most important aspect is the analysis of the works of Ding Shangde (1911–1995), which is carried out in the scientific literature for the first time. Focusing on a number of works by a modern Chinese composer who was no less famous in the People's Republic of China both as a concert pianist, who was the first to play

a solo concerto in his homeland, and as a music teacher, the author notes that Ding Shangde experimented a lot in such genres as prelude and fugue. He made especially bold decisions in harmonic language. For example, in most of his works there is no specific tonal center. In the Four Little Preludes and Fugues, op. 29 (1988) he even tried to work with the series. The central place in the work is given to the genre of prelude. The author focuses his scientific interest on the following piano miniatures: Preludes, op. 3, No. 1 (Andante sostenuto), which is based on the Chinese folk song “Xiao Lu” (“Little Path”); preludes op. 3, No. 2 (Andantino cantabile) and Preludes, op. 3, No. 3 (Allegretto con anima). All three preludes were created by Ding Shangde in 1948 while studying in Paris under Tony Aubin.

Keywords: Ding Shangde, prelude, Chinese piano music, Chinese national flavor, Western piano art

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Zuo Haoxi (2022), “Features of the implementation of national and ino-national characteristics in the prelude cycles of Chinese composers”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 168–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-168-174.

Фортепианная музыка в Китае за свою короткую историю впитала и освоила различные музыкальные стили. Сочетая европейские формы и методы с китайскими традициями и подходами, жанр прелюдии оказался очень удобным в плане лаконичности формы и возможности тщательной проработки какого-то определенного приема. К моменту обращения к прелюдиям китайских композиторов в этом жанре уже был накоплен значительный художественный опыт. Поэтому выбор каждого композитора зависел во многом от его личных впечатлений, от приверженности к тому или иному композитору или стилю (Цзо Хаоси, 2021). На примере произведений разных композиторов можно сформулировать принципы разработки жанра прелюдии китайскими авторами.

Следует выделить подходы, которые мы используем при анализе данных произведений. Во-первых, мы подразделяем жанровые образцы прелюдий на несколько групп по принципу объединения. К первой группе мы относим циклы миниатюр, написанные в жанре прелюдии: Три прелюдии для фортепиано

Дин Шандэ, Три прелюдии для фортепиано Чжан Шуая, Две прелюдии для фортепиано, соч. 5 Хуан Аньлу-ня. Ко второй группе принадлежат примеры так называемого малого цикла – прелюдии и фуги: Третья и Вторая прелюдии и фуги Чэнь Минчжи, пять прелюдий и фуг Та-шаньцзы Ван Лисана.

Второй подход основан на выделении типологических черт жанра. С этой точки зрения обращают на себя внимание отдельные фортепианные миниатюры, названные композиторами прелюдиями (композиции Сан Тонга, Е Сяогана и др.), а также программные произведения, которые по тем или иным признакам можно отнести к жанру прелюдии («Шесть прелюдий» Чу Ванхуа, «Две прелюдии, рассказывающие тебе» Чжу Цзяньэра, «Три фортепианные пьесы на китайскую народную песню» Дин Шандэ) (Ван Ин, 2008, с. 47–52).

Независимо от того, представляют ли прелюдии отдельные пьесы или собраны в цикл, можно наблюдать поиски композиторами своего музыкального языка, в котором неизбежно соединяются национальные особенности с иностранным

воздействием (Jingbei Li, 2019). В 1930–1940-е гг. это были романтические влияния, связанные с прелюдиями Ф. Шопена и С. Рахманинова, позже проявились и другие стилистические черты европейской фортепианной миниатюры. В частности, Дин Шандэ много экспериментировал в таких жанрах, как прелюдия и fuga. Особенно смелые решения он делал в гармоническом языке. Например, в большинстве его работ нет определенного тонального центра. В цикле Четыре маленькие прелюдии и фуги, ор. 29 (1988) он даже попытался работать с серией (Ло Чжунжун, 1991). Тем не менее важнейшим принципом его работы во всех произведениях оставался китайский национальный характер.

Одним из самых ранних примеров самобытных китайских прелюдий можно назвать Три прелюдии Дин Шандэ. В них проявился интерес композитора к соединению европейского и китайского традиционного элемента в фортепианных произведениях. В начале творческого пути, до того как Дин Шандэ познакомился с западной музыкой, он самостоятельно овладел несколькими китайскими традиционными инструментами, глубоко проникся национальной музыкой. Отсюда тесная связь его композиций с китайскими национальными музыкальными стилями, использование народных элементов и традиционных особенностей гармонии.

Национальные черты в прелюдиях китайских авторов проявляются прежде всего в мелодике и ладовой основе сочинений. Композиторы используют два типа национальных ладов: ушэн (пентатоника) и цишэн

(гептатоника), которые соответствуют европейским ладам. Национальная ладомелодическая основа соединилась в произведениях композитора с влиянием романтического искусства XIX в. (У На, 2013, с. 120–127).

Другой музыкальный стиль, который отражен в произведениях Дин Шандэ, открыли для него музыканты, у которых он обучался в Париже. Он познакомился с французской музыкой Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Габриэля Форе и др. Ощутив новизну и свежесть гармонического языка, разнообразие звуковых эффектов, Дин Шандэ претворил новые впечатления в цикле Трех прелюдий для фортепиано, соч. 3, отражающих стилистические черты импрессионизма.

Три прелюдии для фортепиано, соч. 3 были первым произведением, которое Дин Шандэ закончил под руководством Тони Обена в 1948 г. в Париже. Это произведение имеет значительный статус в истории китайской музыки и считается одним из самых ранних образцов фортепианных прелюдий, написанных китайским композитором. В этом цикле запечатлелась одна из удачных попыток объединения китайских национальных элементов и европейских композиционных и стилистических приемов.

Три прелюдии миниатюрны. Первая прелюдия (*Andante sostenuto*) основана на теме народной песни «Сяо Лу» («Маленькая тропинка»), распространенной в Шанбэе, провинции Шаньси, и Внутренней Монголии. Основанная на пентатонике A, H, D, E, G, мелодия по-разному варьирует интервальную кварто-квинтовую основу (пример 1).

Пример 1. Дин Шандэ. «Сяо Лу»



Пример 2. Дин Шандэ. Прелюдия, ор. 3, № 1



Пример 3. Дин Шандэ. Прелюдия, ор. 3, № 1



Интересно, что в развитии появляется чуждый традиционной ладовой основе *соль диэз*, что нарушает гармонию пентатоники, так как этот звук указывает на гармонический *a-moll* (пример 2), а вместе с аккордами сопровождения образуется мелодический минор (с *фа диэз*). При этом сохраняется независимость двух пластов фактуры, так что весь комплекс воспринимается как красочное варьирование исходного мотива.

В гармоническом языке прелюдии также использованы не характерные для пентатоники созвучия. Например, в аккордах аккомпанемента обращают на себя внимание тритоны, уменьшенные аккорды, создающие ладотональную напряженность и мерцающую звучность при отсутствии тональной определенности (пример 3).

Во второй прелюдии (*Andantino cantabile*), еще более краткой, основу лада также составляет пентатоника (*H, Cis, E, Fis, A*). В аккомпанементе присутствуют квинты (пример 4), в том числе и параллельные. Заметим, что в традиционной китайской ладовой системе движение параллельными квинтами часто запрещено, так как оно разрушает ощущение ладовой целостности. Используя параллельные квинты, Дин Шандэ по-новому претворил в китайской музыке характерную для импрессионистской музыки звукопись.

В третьей прелюдии (*Allegretto con anima*) Дин Шандэ применил еще более оригинальные приемы в отношении гармонии, фактуры и ритма. По словам композитора, он процитировал мелодию из китайской оперы: «Я использовал мелодию “Цинь Тяо” из куньцзюйской



Пример 5. Дин Шандэ. Три прелюдии, ор. 3, № 3



оперы¹ “Ю Чжан Цзи” (“Дева-воительница”) в Третьей прелюдии. Эта мелодия из моего родного города мне знакома. В сопровождении присутствует диссонанс, неаккордовый тон и смещающийся полутон, чтобы выразить мои колеблющиеся и тревожные чувства» (цит. по: (Jingbi Zi, 2019, p. 33)).

Тематический материал и фактура этой прелюдии относительно просты. Тема сохраняет лирические характеристики оригинальной мелодии. Одновременно в аккомпанементе звучат арпеджированные аккорды. В простой трехчастной форме основу развития составляют варианты повторы, где главная роль отведена гармонии. В тональность соль бемоль мажор включается тема, основанная на ладе *Ges, As, B, Des, Es* (пример 5).

В аккомпанементе композитор использовал красочную, мягко дис-

сонирующую звучность ломаных арпеджио.

Необычным элементом, который сразу привлекает внимание исполнителя, является метр. В этом произведении использована полиметрия: 4/2 в верхнем голосе, 24/8 в нижнем, при этом в верхнем голосе основа двудольная, а в басу – трехдольность. В среднем разделе их соотношение меняется. Такой новаторский подход был необычным для китайских фортепианных сочинений рассматриваемого временного отрезка.

Завершая работу, нельзя не отметить новаторство китайского композитора, которое заметно на примере Трех прелюдий. В целом наиболее устойчивыми приметами композиторского мышления Дин Шандэ становятся:

- соединение традиционных китайских и европейских элементов;
- удачное сочетание национального стиля с западной техникой;
- преобладание национального колорита.

Традиционные элементы — это народные мелодии, пентатонная ладовая основа, звучание, близкое к звучанию традиционных народных инструментов. Европейские черты ощущаются в применении хроматической тональности, сложных метроритмов, модализмов в виде квинтовых параллелизмов. Национальный

стиль мы напрямую связываем со спецификой мышления композитора и характерной для него языковой картиной мира, демонстрация которых происходит посредством западной композиторской техники. Наконец, национальный колорит определяется богатством и уникальностью китайской культуры, ритуалами, обычаями и привычками жителей Поднебесной, большинство из которых существуют и сохраняются на протяжении многих столетий, т.е. всем тем, из чего складывается менталитет народа.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Куньцзюйская опера (崑曲) — одна из старейших сохранившихся форм китайской опе-

ры. С 2001 г. включена в список шедевров устного и нематериального наследия ЮНЕСКО.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 216 с.

Ло Чжунжун. Анализ прелюдии «Вне себя от радости» из цикла «4 маленькие прелюдии и фуги» Динь Шаньдэ // Музыкальное искусство. 1991. № 2. С. 59–66.

У На. Фортепианная музыка Динь Шаньдэ: Сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма: Моногр. СПб.: Ut, 2013. 224 с.

Цзо Хаоси. Жанр прелюдии в творчестве русских и китайских композиторов: К постановке проблемы // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре. Краснодар: КГИК, 2021. С. 136–140.

Jingbei Li. The preludes in Chinese style: three selected piano preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to exemplify the varieties of Chinese piano preludes. Pekin: Higher education, 2019. 85 p.

REFERENCES

Jingbei Li (2019), The Preludes in Chinese style: three selected piano preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to exemplify the varieties of Chinese piano preludes, Higher education, Pekin, 85 p. (in Chinese)

Lo Chzhunzhun (1991), “Analysis of the prelude «Overjoyed» from the cycle «4 little preludes and fugues» by Ding Shande”, *Muzykal'noe iskusstvo* [Musical arts], № 2. pp. 59–66. (in Chinese)

Tszo Khaosi (2021), “The genre of prelude in the works of Russian and Chinese composers: Towards the formulation of the problem”, *Sovremennye aspekty dialoga literatury, muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva v zapadnoevropeiskoi i otechestvennoi muzykal'noi kul'ture* [Modern aspects of the dialogue of literature, music and fine arts in Western European and Russian musical culture], KGIK, Krasnodar, pp. 136–140. (in Russ.)

U Na (2013), *Fortepiannaya muzyka Din Shande: sopryazhenie kitaiskoi natsional'noi traditsii s sovremennymi priyomami evropeiskogo pis'ma* [The piano music of Ding Shangde: pairing Chinese national tradition with modern European writing], Ut, Saint Petersburg, 224 p. (in Russ.)

Van In (2008), *Pretvorenie natsional'nykh traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh*

kompozitorov XX–XXI vekov [Implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th–21st century], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 216 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Цзо Хаоси, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author information

Zuo Haoxi, post-graduate student of the Department of Musical Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 18.01.2022

После доработки 03.02.2022

Принята к публикации 06.02.2022

Received 18.01.2022

Revised 03.02.2022

Accepted for publication 06.02.2022

© Цзи Яньи, 2022

УДК 788.52

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-175-182

ФЛЕЙТА СЯО В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Цзи Яньи¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Бамбуковая флейта сяо является одним из самых популярных и благородных национальных музыкальных инструментов Китая. Однако исследований данного инструмента ни на китайском, ни на европейских языках почти не существует, чем и продиктована актуальность данной статьи. Флейта сяо обладает уникальным тембром, отличающим ее от других родственных ей инструментов. В статье устанавливаются культурные и философские факторы, обуславливающие специфику звучания сяо, а также их влияние на гармонию и мелодию, свойственную музыке, исполняемой на сяо. В качестве материалов выбраны исследования по философии китайской музыки, энциклопедические статьи о флейте сяо, а также собственные наблюдения автора, которая владеет игрой на данном инструменте. Статья выполнена в русле междисциплинарного исследования, основу которого составляет принцип системности, определивший использование интегративного, системно-функционального методов. Это позволило провести анализ сяо с позиций музыковедения и философии музыки и выяснить, как особенности культуры и философии Китая повлияли на формирование благородного звучания музыки сяо. Автор показывает, что в первую очередь философские установки, а не технические ограничения инструмента способствовали становлению звучания сяо и формированию репертуара для сяо.

Ключевые слова: музыкальные инструменты Китая, бамбуковая флейта, тембр, акустика, гармония, музыкальная выразительность, философия музыки

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзи Яньи. Флейта сяо в контексте китайской культуры // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 175–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-175-182.

THE XIAO FLUTE IN THE CONTEXT OF CHINESE CULTURE

Ji Yanyi¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The bamboo flute called xiao is one of the most popular and noble music instruments in China. Despite this fact, there are almost no studies of this music instrument either in Chinese or in European languages which shows the relevance of this article. The xiao flute has a unique timbre that distinguishes it from other related instruments. The article establishes the cultural and philosophical factors that determine the specificity of the sound of xiao, as well as their influence on the harmony and melody inherent in music for xiao. Research is based on the philosophy of Chinese music, encyclopedic articles about the xiao flute, as well as the author's (who can play the instrument) own observations. The article is written in line with interdisciplinary research, the basis of which is the principle of consistency, which determined the use of integrative, system-functional methods. It has made possible to analyze xiao from the standpoint of musicology and philosophy of music, and show how the peculiarities of Chinese culture and philosophy influenced the formation of the xiao noble sound. The author shows that philosophical attitudes, not the technical limitations were primary in the formation of the sound and repertoire of xiao.

Keywords: Chinese musical instruments, bamboo flute, timbre, acoustics, harmony, musical expressiveness, philosophy of music

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ji Yanyi (2022), "The xiao flute in the context of Chinese culture", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 175–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-175-182.

Конец XX – начало XXI вв. по праву считается временем интенсивного интереса к изучению восточной культуры, художественно-творческого наследия стран Востока, постижения своеобразия национальных традиций и их истоков. В связи с этим особую актуальность приобретает исследование китайской музыкальной культуры, истории создания музыкальных инструментов, звучание которых считается настоящим шедевром мирового исполнительства, наполненным божественной силой, сакральным смыслом, отражением философских концептов, существующих в китайской культуре.

В данной статье будут описаны особенности флейты сяо и ее звучания, сформированные под воздействием китайской культуры и философии. Основой изучения стали метод описания, а также диалектический, системный, исторический методы. Литературы, посвященной сяо, исключительно мало на любых европейских языках, что показало исследование автора в крупнейших базах данных JSTOR, ProQuest Dissertations and Theses Global, издательства Oxford University Press и др. На китайском языке научных исследовательских работ, посвященных данному инструменту, также не представлено (производился поиск по базе данных китайских научных работ CNKI – China National Knowledge Infrastructure).

В нескольких европейских и американских исследованиях флейта сяо лишь упоминалась, но подроб-

но не анализировались ее звучание, техника исполнения и т.д. Лишь короткие описания флейты приведены в энциклопедических словарях Britannica¹ и Оксфордском словаре музыкальных инструментов 2014 г. (Thrasher A., 2014). Подробное исследование флейты сяо требует крупного научного обзора или книги, и не может быть представлено в короткой статье, в связи с чем, автор решила начать исследование с философских и культурных аспектов существования данного музыкального инструмента в культуре Китая.

Китайскую музыку, уходящую корнями в культуру II–I тыс. до н.э., можно определить как культурологический концепт, реализующий собственное смысловое поле в пространстве социокультурного бытия. Ее символическое содержание формируют культурные универсалии, предопределяющие симбиоз различных видов искусств: музыки, хореографии, театра и т.д. Китайская музыка постоянно находится в поиске созвучных времени форм и приемов реализации художественной идеи в целях удержания внимания слушательской аудитории, что, несомненно, способствует развитию этого вида художественного творчества.

Подход к строению и созданию китайских музыкальных инструментов значительно отличается от европейского, что влияет и на их непосредственное звучание и технику звукоизвлечения. Отличие заключается в том, что при создании

китайских инструментов мастера стремились превращать «Великую гармонию космоса» в Человеческую гармонию, т.е. ключевым и первоначальным для создания музыкального инструмента является философский подход, а не физические особенности дерева, технических характеристик и т.п.

Китайской культуре свойственно следующее отношение к музыке: «Музыка – это гармония Неба и Земли, часть религии» (Кейдун И., 2003, с. 66). Такое восприятие музыки также исходило из понимания звука как важнейшего элемента мироздания, проявления космоса, великой силы, способной воздействовать на человека как благотворно, так и разрушительно. Концепция звука в китайской музыке основана на идее его самооценности. Анализируя философскую составляющую звука в Китае, В.А. Стасюнайте обращает внимание на то, что в Китае звук являлся важной составляющей бытия, что может влиять как на микрокосм человека, так и на макрокосм (см. подробнее: (2018, с. 12)).

Именно это обусловило появление ряда строгих требований к музыкальному исполнительству, звукоизвлечению, вибрации, характеру тембра, формирующих особую акустику, ауру звучания инструмента. Р. Стеркс описывает эту особенность китайской музыки так: «Музыка должна возбуждать чувства и сердце, приводить в движение тело, руки, становясь вершиной радости» (Sterckx R., 2012, p. 127). Китайцы воспринимали акустические возможности музыкальных инструментов не с точки зрения физики, т.е. не стремились добиться определенных технических характеристик

звука, лишь его эстетической красоты, а использовали звук в рамках определенных практик, которые можно назвать частью антропотехники (технического средства воздействия на человека), обладающих возможностями размещения человека «между мирами» (Кравцова М., 1994, с. 245).

Звуки, издаваемые китайскими музыкальными инструментами, изначально должны были действовать созидательно и приносить пользу людям, отражать глубокое понимание взаимосвязанности и гармоничности всего сущего, радостей мира, его красоты, чувства покоя, в котором пребывает человек, достигший согласия с Природой. Задачей музыки было возвышать человека, как будто «переносить» в возвышенный мир. Этим критериям должен был отвечать и звук бамбуковой флейты сяо, которая признана самой благородной среди китайских музыкальных инструментов благодаря своему мягкому, приглушенному тембровому звучанию. Следовательно, как самый благородный музыкальный инструмент, она должна была нести созидательность в жизнь человека.

Сяо – один из самых древних музыкальных инструментов Китая. Первая известная сяо из птичьей кости датируется примерно 6000 г. до н.э.² К династии Цзинь (265–420 гг. н.э.) сяо обрела вид, почти идентичный современному, но название 箫 «сяо» окончательно было утверждено только во время правления династии Мин (1368–1644 гг. н.э.). Несмотря на неоднократные изменения названий, конструктивно сяо изменялась мало: лишь в XX в. под влиянием европейских музыкальных традиций появилась флейта

с семью игровыми отверстиями, что значительно облегчило исполнение полутонов. Это обстоятельство никак не повлияло на звук сяо, ее тембровые характеристики. Таким образом, современная флейта практически идентична инструменту, сформировавшемуся к началу правления династии Цзинь.

С момента появления сяо была инструментом отшельников и мудрецов, а исполнение на ней воспринималось как одна из форм медитации, способствующей очищению разума от зла. Согласно легендам, звук этой флейты способен привлечь божественных птиц-фениксов, которые могут вознести человека на Небеса, сделать его бессмертным. В «Юэ цзи» («Записки о музыке»)³ звучание сяо сравнивается с дымом, который может достигать мира Богов (Кравцова М., 1994, с. 34). Сяо также использовали для исполнения благородной придворной музыки.

Игра на сяо всегда требовала определенного умения и концентрации, спокойствия, сосредоточенности, что также влияло на особенности тембра инструмента. Ключевой особенностью техники исполнения на этом инструменте является дыхание. Речь идет о дыхании, основанном на системе цигун – энергии ци, ее циркуляции в организме, сильных чувствах и эмоциях. Для исполнения на сяо не требуется большое количество воздуха, главное – характер дыхания, способствующий ровному, спокойному звучанию инструмента.

Изображение возвышенных, скорее позитивных эмоций является одним из ключевых факторов, влияющих на особенности музыки для сяо. Если изображается радость, то

в ней восторженные чувства перерастают в ликующее воспевание всей Вселенной – неба, космоса, людей, любви. Если надо передать скорбь, то она все равно, в большинстве случаев перерастает в изображение величия и красоты всего мироздания. Скорбные настроения не должны подрывать незыблемую прочность Вселенной, а должны всегда венчаться надеждой и торжествующим просветлением. Эта особенность музыки, исполняемой на сяо, продиктована тем, что это представитель «благородных» инструментов.

Тембр определяет индивидуальный характер, окраску звуков сяо, ощущается слушателями «материей», «плотью» звука (Морева Я., 2017, с. 130). Художественная образность музыки сяо обязательно подразумевает смысловую наполненность. Особенности тембрового звучания сяо, при этом без прямой имитации существующих звуков, способны оказать воздействие на личностно-эмоциональную сферу слушателей из Китая при помощи ассоциаций, свойственных традиционной китайской культуре, позволяющих понять содержание музыкального произведения, его смысл, концепцию, художественный музыкальный образ. Эти коннотации складывались в истории сяо столетиями и передаются в устной традиции национальной культуры.

Акустические тембральные свойства звучания, согласно исследованиям С.В. Пономарева, обеспечиваются особой атакой звука, формантами, участвующими в резонансном усилении обертонов на определенной абсолютной высоте, а также обертонами, способствующими созданию условий различ-

ния тембров при восприятии (2011, с. 8). Функциональная основа тембра сяо, как и других музыкальных инструментов, основана на ее индивидуальных качествах, в частности, темброобразующих средствах (динамике, артикуляции, регистре) и темброобразующих функциях (гармонии, контрапункте (мелодии), ритме).

Динамика флейты сяо – негромкая. Чем короче и толще флейты, тем громче звук, от ее длины зависят точные динамические характеристики. Диапазон флейты сяо – две октавы (есть флейты разного строя). Остальные характеристики обусловлены техникой исполнения, которая на флейте сяо достаточно сложна относительно поперечной флейты ди. Кроме того, как уже упоминалось, это благородный, возвышенный инструмент. В связи с этим исполнение на флейте обычно медленное и мелодичное, ритм размеренный и спокойный. Артикуляция также используется для достижения благородного эффекта и спокойного, ровного звука. На тембр сяо непосредственно влияет материал изготовления – бамбук.

Совокупность темброобразующих средств и функций, в конечном итоге, обуславливает некую «иллюзорность» звучания сяо, характерную именно для данного музыкального инструмента. Гармония, интонационная выразительность при помощи разнообразных приемов и техник (пример)⁴ исполнительского аппарата музыканта (в том числе дыхания), способствует воздействию звучания сяо на слушателей при помощи достижения эмоционального сопереживания и сострадания. При игре на традиционном инструменте

в Китае до сих пор первостепенной задачей считается получение эмоционального отклика в ходе смыслового развертывания произведения.

Флейта сяо широко распространена в исполнительском искусстве в Китае. Она в основном используется в народной музыке, опере, современной музыке, является инструментом оркестра традиционных музыкальных инструментов, симфонического оркестра. Конечно, нельзя сказать, что во всех случаях композиторы и исполнители стремятся передать, а слушатели могут понять все культурные коннотации, свойственные данному инструменту, иногда он используется лишь для красивого звучания. Однако в большинстве случаев этот инструмент определяет благородство, возвышенность, небеса, высшие власти, и это подразумевается и понимается всеми участниками процесса (слушания оперы, фильма, музыки).

В XX в. композиторы продолжали писать произведения для этого инструмента, и новые произведения появляются до сих пор. Отметим среди композиторов XX–XXI вв. тех, кто написал известные произведения для флейты сяо. Профессор Китайской консерватории музыки Фэн Цзыцунь (1904–1987) создал такие известные произведения «Счастливая встреча» (欢乐相遇), «Пять клапперов» (五个拍板), «Иволга с яркими крыльями» (金莺展翅), «Полет воздушного змея» (放风筝), «Висящий красный фонарь» (挂红灯) и «Десять тысяч лет красного» (万年红).

Композитор Лю Гуаньлэ (1918–1990) из уезда Ангуо провинции Хэбэй известен своими шедеврами «Птица в тени» (树荫下的鸟), «Голубь

1=B (F 箫 同音作 2) 阳关三叠 古曲

5. 6. 12 2 - 6. 1 32 1 2 | 2 - 5. 5 35 52 | 1 23 2 - 1. 6. 6. 5 6 | 6 - |

6. 1 32 1 2 | 2 - 2. 1 6. 1 - | 6. 6. 6. 6. 6. 6. 3 3 - | 2. 1 6. 1 - |

3. 1 2 - 3. 1 2 - 3. 1 2 | 6. 5 6 - | 6. 5 6 - 6. 1 2 | 3 2 2 - |

5. 5 5 | 35 52 | 1 2 2 - | 12 1 | 6. 1 6. 5 5 5 - | 1. 2 35 52 | 1 2 2 - |

5. 5 5 5 2 | 2. 3 1 1. 2 | 2. 1 6. 1 - | 6. 6. 6. 6. 6. 6. 3 3 - | 2. 1 6. 1 - |

3. 1 2 - 3. 1 2 - 3. 1 2 | 6. 5 6 - | 6. 5 6 - 6. 1 2 | 3 2 2 - 5. 5 |

35 52 | 12 2 - | 12 1 | 6. 1 6. 4 5 5 5 - | 1. 2 35 52 | 12 2 | 2. 1 6. 1 - | 6. 6 |

6. 6. 6. 6. 6. 6. 3 3 - | 5 6. 1 6 | 5 6. 1 6 | 5. 3 32 | 1 1 - | 3. 3 32 | 1 2 | 1. 1 6. |

1. 1 22 | 3 3 5 32 2 | 2 32 | 2 32 32 2 | 2. 1 6. 1 - | 3. 1 2 - | 3. 1 2 - |

35 32 | 1 2 | 6. 5 6 - | 6. 5 6 - | 3. 2 1 6. 6. | 6. 1 2 | 3 2 | 2 - |

3 3 3 - 2 = - pp - |

мира» (和平鸽), «Продажа овощей» (卖菜) и «Жасмин» (茉莉花). Профессор Шанхайской консерватории Лу Чуньлин (1921–2018) сочинил такие произведения для сяо, как «Весна Цзяннань» (江南春), «Счастливые новости» (喜讯), «Настоящее и про-

шлое» (今昔), «Полет куропатки» (鸪鸪飞), «Синцзе» (星杰), «Сяофансю» (小芳秀) и «Песня радости» (欢乐之歌). Известны шедевры «Утро» (早晨), «Три – пять – семь» (三五七) и «Пейзажи Уцзян» (吴江风光) Чжао Сунтина (1923–

2001) и «Гусу Син» (姑苏行) Цзян Сяньвэя (род. в 1924 г.). Отметим в большинстве названий этих произведений коннотации со счастьем, яркостью, праздничностью (с чем ассоциируется красный цвет), спокойной природой (птицы, полет – следовательно, стремление в небо).

Итак, исполнительские практики сяо сформировались на идеях эстетической гармонии, тембральной красоты, мелодичности, ритмичности, призванных в первую очередь «перенести» человека с земли на небо посредством звучания инструмента. Достижению этой задачи при исполнении музыки на сяо способствуют характерное звучание, свойственное инструментам из бам-

бука; консонантный, ровный звук, который должен быть приятным для слуха; особенности спокойного и размеренного темпа и ритма.

Таким образом, именно культурфилософские основания стали причиной формирования характерного звучания сяо. Данные культурфилософские основания являются важными для китайской культуры. Характерные философские и культурные коннотации при звучании флейты сяо сохраняются до сих пор, что важно учитывать при игре на данном музыкальном инструменте. При этом инструмент остается востребованным и в современной культуре, и у современных композиторов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Xiao // Encyclopedia Britannica. 28 Sep. 2006. URL: <https://www.britannica.com/art/xiao-musical-instrument> (дата обращения: 10.10.2021)

² Ibid.

³ Один из разделов китайского трактата «Ли цзи» («Книги ритуалов»), приписываемого Конфуцию.

⁴ Более подробно о нотации для флейты сяо см.: (Basics&Notation //

American Wudang. URL: <https://www.americanwudang.com/basics-notation> (дата обращения: 10.10.2021)).

⁵ Шаобай. [少白]. Янгуань Саньцзе (соло Дунсяю). [阳关三叠 (洞箫独奏)]. URL: https://y.music.163.com/m/son/g/1367901528/?userid=4883877814&app_version=8.1.60 (дата обращения: 10.10.2021). (На кит. яз.)

ЛИТЕРАТУРА

Кейдун И.Б. Классический конфуцианский трактат «Ли цзи» и китайский ритуал конца XVII – начала XX в.: Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2003. 232 с.

Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. 444 с.

Морева Я.В. Семантика тембра флейты в воплощении художественного образа музыкальных произведений // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1. С. 129–134.

Пономарев С.В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 30 с.

Стасюняйте В.А. Звуковые практики как антропотехники (на материале традиционной музыкальной культуры Китая): Вы-

REFERENCES

Keidun, I.B. (2003), *Klassicheskiy konfutsianskiy traktat "Li tszi" i kitaiskii ritual kontsa XVII – nachala XX v.* [The classic Confucian treatise «Li ji» and the Chinese ritual of the late 17th-early 20th centuries.], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 232 p. (in Russ.)

Kravtsova, M.E. (1994), *Poeziya Drevnego Kitaya: Opyt kul'turologicheskogo analiza* [A poetry of Ancient China: a study of cultural analysis], Peterburgskoe vostokovedenie, Saint Petersburg, 444 p. (in Russ.)

Moreva, Ya.V. (2017), "The semantics of the flute timbre in the embodiment of the artistic image of musical works", *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], no. 1, pp. 129–134. (in Russ.)

Ponomarev, S.V. (2011), *K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v muzykal'nom*

пуская квалификационная работа. СПб., 2018. 96 с.

Sterckx R. The animal and the daemon in early China. Albany: SUNY Press, 2012. 227 p.

Thrasher A. Xiao // The Grove dictionary of musical instruments. Oxford University Press, 2014. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199743391.001.0001/acref-9780199743391-e-8315> (дата обращения: 10.10.2021).

proizvedenii [To a problem of connection between the timbre and form in music composition], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 30 p. (in Russ.)

Stasunaite, V.A. (2018), *Zvukovye praktiki kak antropotekhniki (na materiale traditsionnoi muzykal'noi kul'tury Kitaya)* [Sound practices as anthropotechnics (based on the material of the traditional musical culture of China)], Final qualifying work, Saint Petersburg, 96 p. (in Russ.)

Sterckx, R. (2012), The animal and the daemon in early China, SUNY Press, Albany, USA, 227 p. (in Eng.)

Thrasher, A. (2014), "Xiao", The Grove dictionary of musical instruments, Oxford University Press, Available at: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199743391.001.0001/acref-9780199743391-e-8315> (Accessed 10 October 2021). (in Eng.)

Сведения об авторе

Цзи Яньи, аспирантка III курса кафедры музыкального образования и воспитания, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: 332911934@qq.com

Author information

Ji Yanyi, 3rd year postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint-Petersburg)
E-mail: 332911934@qq.com

Поступила в редакцию 02.02.2022
После доработки 08.02.2022
Принята к публикации 10.02.2022

Received 02.02.2022
Revised 08.02.2022
Accepted for publication 10.02.2022

© Рожкова, Ю.А., 2022

УДК 780.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-183-190

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н.Я. МЯСКОВСКОГО В КУРСЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Ю.А. Рожкова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Обучение игре на фортепиано имеет большее значение в воспитании профессиональных музыкантов разных специальностей. В рамках изучения дисциплины «Фортепиано» у обучающихся развиваются не только сугубо пианистические навыки, но также расширяется музыкальный кругозор, обогащаются слуховые представления, воспитывается художественно-эстетический вкус. В статье рассматривается вопрос о возможности изучения некоторых произведений Н.Я. Мясковского в курсе общего фортепиано. Автор подчеркивает актуальность проблемы расширения репертуара. Фонд нотной литературы для фортепиано огромен. Часто педагоги ограничиваются в работе со студентами только известными им произведениями. Ряд нетрудных сочинений XX столетия, а также интересные, легкие для восприятия и исполнения опусы современных композиторов остаются в тени. Их не изучают в курсе общего фортепиано, хотя многие из них заслуживают педагогического внимания. Чем разнообразнее и богаче учебный материал, тем интенсивнее раскрывается творческий потенциал студентов, развивается их музыкальное мышление и воображение. Автор классифицирует сочинения Н.Я. Мясковского по степени их сложности, с учетом пианистической подготовки студентов. Статья представляет практическую ценность и может быть рекомендована преподавателям и студентам вузов в рамках изучения дисциплины «Фортепиано» в курсе общего фортепиано.

Ключевые слова: фортепиано, курс общего фортепиано, репертуар, преподавание, Н.Я. Мясковский

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Рожкова, Ю.А. Произведения Н.Я. Мясковского в курсе общего фортепиано // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 183–190. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-183-190.

WORKS BY N.Ya. MYASKOVSKY IN THE GENERAL PIANO COURSE

Yu.A. Rozhkova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Learning to play the piano is of greater importance in the education of professional musicians of different specialties. As part of the study of the discipline “piano”, students develop not only purely pianistic skills, but also expand their musical horizons, enrich auditory representations, and cultivate artistic and aesthetic taste. The article discusses the possibility of studying some of N.Ya. Myaskovsky’s works in the general piano course. The author emphasizes the urgency of the problem of expanding the repertoire. The fund of musical literature for piano is huge. Teachers often limit their work with students to only works known to them. A number of simple compositions of the last century, as well as interesting and easy-

to-understand, performance opuses of modern composers remain in the shadows. They are not studied in the general piano course, although many of them deserve pedagogical attention. The more diverse and richer the educational material, the more intensively the creative potential of students is revealed, their musical thinking and imagination develop. The author classifies N.Ya. Myaskovsky's compositions according to their degree of complexity, taking into account the piano training of students. The article is of practical value and can be recommended to teachers and university students in the framework of studying the discipline "piano" in the general piano course.

Keywords: piano, general piano course, repertoire, teaching, N.Ya. Myaskovsky

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Rozhkova, Yu.A. (2022), "Works by N.Ya. Myaskovsky in the general piano course", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 183–190. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-183-190.

Ни в училище, ни в вузе студентам не объясняют, что общее фортепиано – предмет интересный, многогранный, требующий широких знаний музыкальной литературы, владения разносторонними профессиональными навыками. Он является неотъемлемой частью комплексной системы воспитания профессионального музыканта, одним из средств формирования эстетического вкуса и культуры учащихся разных специальностей

В.Д. Ныркова¹

Воспитание высокопрофессионального музыканта является главной задачей обучения в творческом вузе. Курс фортепиано следует рассматривать как одно из средств, содействующих профессиональной подготовке студентов всех специальностей. Общее фортепиано имеет важное значение в системе межпредметных, междисциплинарных связей. «Курс фортепиано является дисциплиной интегрирующего и развивающего характера. Он находится на «стыке» предметов специального и историко-теоретического циклов, способствуя интеграции музыкально-исполнительских дисциплин, которая должна осуществляться на основе общности педагогических задач» (Чечина С., 2010, с. 37). Изучение дисциплины «Фор-

тепиано» направлено на воспитание художественно-эстетического вкуса студентов, их слуховой культуры, исполнительской воли, умения самостоятельно ориентироваться в музыкальном материале. Занятия в классе фортепиано развивают общемузыкальные, исполнительские способности студентов, активизируют их познавательную деятельность и творческую самостоятельность.

Успешность в развитии музыкально-слуховых представлений студентов, их пианистических навыков и творческих способностей в целом зависит от целесообразно подобранного репертуара. Учебный материал должен соответствовать индивидуальным особенностям обучающегося, степени его подготовки – наличию фортепианной базы, уровню музыкального развития. Важное значение также имеет последовательность в изучении произведений, которая должна отвечать ступеням развития студента (Осипова Н., 2010, с. 9). Репертуар должен состоять из разнообразных по форме и содержанию сочинений основных стилей и жанров фортепианной музыки. Выбор репертуара необходимо осуществлять исходя из двух главных принципов. Первый, это его практическая направленность,

связанная с развитием пианистической базы обучающихся, и второй – общемузыкальная, художественная ценность избранных сочинений.

Методологические вопросы обучения игре на фортепиано студентов разных специальностей интересовали ведущих российских музыкантов-педагогов с начала XX в.: появляются работы, в которых впервые рассматриваются вопросы обучения общему фортепиано, определяется значение этой дисциплины в воспитании профессиональных музыкантов. Идеи общеразвивающего значения обучения игре на фортепиано представлены в трудах: Н.Н. Загорного, Е.Ф. Гнесиной, Б.Л. Яворского.

В 1960-е гг. продолжают исследования в этом направлении, но по-прежнему в работах отсутствуют конкретные методологические рекомендации по изучению дисциплины «Фортепиано» для студентов разных специальностей. В 1987 г. появляется методическая разработка для слушателей повышения квалификации «Формирование музыканта в классе общего фортепиано» под редакцией И.В. Розанова². В 1988 г. выходит в свет работа В.Д. Нырковой «Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей: История и методические принципы»³.

В 1990 г. издается межвузовский сборник научных трудов Новосибирской консерватории под названием «Курс фортепиано в подготовке специалистов-музыкантов», который был собран и подготовлен к изданию доцентом кафедры общего фортепиано Л.Л. Зениной⁴. В этот сборник вошли статьи преподавателей музыкальных вузов Москвы, Ленинграда (ныне Санкт-Петербурга), Казани, Горького (сейчас

Нижегородского), Харькова, Новосибирска. Работы посвящены методическим проблемам обучения игре на фортепиано обучающихся разных специальностей. И по сей день задачи, которые необходимо решить в процессе обучения общему фортепиано в вузе, продолжают интересовать ведущих педагогов.

В вышеперечисленных трудах вопросам выбора репертуара в классе общего фортепиано уделяется особое внимание, но проблема расширения репертуара рассматривается лишь опосредованно. В связи с этим автор статьи ставит своей целью рассмотрение возможности расширения репертуара в курсе общего фортепиано, посредством включения в него произведений Н.Я. Мясковского.

Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) – выдающийся композитор первой половины XX в., один из основоположников советской симфонической школы. Основное место в его творчестве занимает симфоническая музыка и произведения камерно-инструментального жанра. «Его произведения отмечены серьезностью замыслов, глубиной мысли, высоким этическим уровнем и богатством содержания. В них гармонично сочетается неустанный творческий поиск с верностью традициям русской классической музыки»⁵. Наследие Н.Я. Мясковского на долгие десятилетия было незаслуженно предано забвению. Его музыка, к сожалению, редко исполняется в концертах, партитуры не так просто найти в библиотеках, записей мало. Однако все же в последние десятилетия творчество этого выдающегося композитора постепенно начинает возвращаться к слушателям⁶.

Характеризуя фортепианное творчество Н.Я. Мясковского, следует отметить, что оно весьма разнообразно не только по своему художественному содержанию, но и с точки зрения изложения музыкального материала. Наряду с крайне трудными технически произведениями, например, сонатами, в которых господствуют глубокие психологически напряженные образы, пианистическая фактура многих его фортепианных миниатюр не сложная. Эти пьесы написаны доступным языком, в простых формах. Часто это поэтические картины природы, проникнутые лиризмом или незатейливые программные пьесы, являющиеся откликом на события окружающего мира (Ливанова Т., 1953, с. 245–246). Н.Я. Мясковским созданы девять сонат, сонатина, Песня и рапсодия, большое количество фортепианных миниатюр, объединенных в циклы («Пожелтевшие страницы», «Причуды», «Воспоминания» и др.) и ряд пьес для юных пианистов.

Не любое фортепианное сочинение Н.Я. Мясковского возможно разучить и исполнить студенту-не пианисту. Отметим основные принципы, на которые мы опирались при выборе произведений для изучения в курсе общего фортепиано. Во-первых, это камерная трактовка фортепиано, которая предполагает технически доступную, «прозрачную» пианистическую фактуру с частым использованием двухголосия, не перегруженную массивными аккордовыми последовательностями, сложной полифонией, виртуозными пассажами. Во-вторых, принадлежность произведений к определенным инструментальным жанрам: прелю-

дия, менуэт, гавот, фугетта, вальс, полька, мазурка, скерцо и т.п. В-третьих, программность фортепианных сочинений, ясность и конкретность их образного содержания. И наконец, в-четвертых, компактность формы (произведения малых форм, миниатюры либо части сонат).

Укажем ряд сочинений, которые можно рекомендовать для изучения в курсе фортепиано: некоторые пьесы из фортепианных циклов «Причуды», соч. 25, «Воспоминания», соч. 29, «Пожелтевшие страницы»; Десять очень легких пьесок, ор. 43, № 1; цикл пьес «Четыре легкие пьески в полифоническом роде», ор. 43, № 2; Простые вариации (Лирическая сюита) для фортепиано, ор. 43, № 3; три легкие фуги из цикла «Полифонические наброски (шесть фуг)», соч. 78; «Шестнадцать пьес» (из тетрадей 1906–1919 гг.); «Стилизации. Девять пьес в форме старых танцев»; части из Сонатины e-moll, ор. 57; части из поздних сонат средней сложности № 7, 8, 9; Шесть импровизаций, ор. 74.

Названные выше фортепианные сочинения Н.Я. Мясковского целесообразно сгруппировать, исходя из уровня пианистической подготовки обучающихся (слабый, средний, хороший) и степени сложности музыкального материала. Деление по группам условно, каждый педагог самостоятельно определяет выбор сочинений для изучения⁷.

Первая группа (слабый уровень подготовки обучающегося). Под слабым уровнем подготовки студентов понимается прежде всего отсутствие крепкой технической оснащенности, хорошего владения инструментом. Данная группа содержит легкие произведения полифонического

склада и нетрудные, небольшого объема программно-жанровые пьесы. Изучение этих сочинений позволит обучающимся не только улучшить навыки игры на фортепиано, но и раскрыться в художественном плане, развить музыкально-образное мышление. Назовем сочинения этой группы:

– Десять очень легких пьесок, ор. 43, № 1;

– цикл пьес «Четыре легкие пьески в полифоническом роде», ор. 43, № 2;

– пьесы из «Шестнадцать пьес» (из тетрадей 1906-1919 гг.): № 1. Bouderie (с фр. – дуться), № 2. Pensee («мышление», «замысел», «дума»), № 7. Madrigal («мадригал»), № 8. Интерлюдия, № 13. Конец песни, № 14. Уныние, № 16. В раздумье.

Вторая группа (средний уровень подготовки обучающихся разных специальностей). Сочинения рассчитаны на студентов разных специальностей, уже владеющих игрой на фортепиано. Здесь представлены полифонические произведения и программные пьесы из циклов средней степени сложности:

– три легкие фуги из цикла «Полифонические наброски (шесть фуг)», соч. 78;

– из цикла «Причуды» пьесы № 1, 4;

– пьеса № 1 «Напев» из цикла «Воспоминания»;

– № 3 «В дреме», № 6 «Конец сказки» из цикла Шесть импровизаций, ор. 74;

– пьесы из «Шестнадцать пьес» (из тетрадей 1906–1919 гг.): № 3 «Медленный марш», № 4 «Птица», № 5 «Баркарола», № 6 «Фраза», № 9 «Идиллия»;

– пьесы из цикла «Пожелтевшие страницы», ор. 31, № 1, 3, 5.

Третья группа (хороший и высокий уровни подготовки обучающихся). Сочинения рекомендованы для изучения студентами теоретико-композиторского и дирижерского факультетов, а также «бывшими» пианистами. Предложенные произведения сложны как в техническом, так и в художественном плане. От обучающихся требуется не только хорошее владение инструментом, но и профессиональные исполнительские навыки такие, как умение мыслить масштабно, выстраивать форму и всю драматургию произведения в целом, владеть исполнительским временем, иметь волевую выдержку, обладать хорошей музыкальной памятью и т.д.

Перечислим сочинения третьей группы:

1) пьесы из фортепианных циклов:

– из цикла «Пожелтевшие страницы. Незатейливые вещицы»: № 2, 4, 7;

– из цикла «Причуды»: № 3, 6;

– из цикла «Воспоминания»: № 2 «Шутка», № 4 «Воспоминания», № 5 «В бессонницу»;

– из цикла «Шестнадцать пьес» (из тетрадей 1906–1919 гг.): № 1 «Токката», № 12 «Причуда», № 15 «Борьба»;

– из цикла Шесть импровизаций, ор. 74: № 1 «Вступление», № 2 «Порыв», № 4 «Звоны», № 5 «Сумрак»;

2) из цикла «Стилизации. Девять пьес в форме старых танцев»: № 2 «Мазурка», № 3 «Гавот», № 4 «Вальс», № 5 «Полька»;

3) Сонатина e-moll, ор. 57, в трех частях;

4) части из сонат средней сложности, ор. 82, 83, 84.

В фортепианных миниатюрах Н.Я. Мясковского в полной мере

нашел отражение его индивидуальный композиторский стиль. В них автор использует следующие приемы пианистического изложения: перестановки голосов по вертикали, небольшие имитации-подражания, живописную игру фортепианными регистрами и др. Пьесам свойственны своеобразие образного мышления и лаконичность в развертывании музыкальной мысли. Композитор использует в них красочно-выразительный тематизм и колористически разнообразный ладогармонический строй. «В отличие от сонат и других произведений крупной формы, фортепианные миниатюры – своего рода лирический дневник композитора, в котором он предстает перед слушателем более открытым и душевно общительным, доверчивее обнаруживает свои музыкальные склонности и пристрастия» (Долинская Е., 1980, с. 122–123).

Многолетний опыт педагогической работы автора статьи на кафед-

ре общего фортепиано Новосибирской консерватории (более 15 лет) позволяет сделать вывод о том, что студенты-не пианисты с удовольствием и живым интересом знакомятся с фортепианными произведениями Н.Я. Мясковского. Их привлекают искренние поэтические образы, «свежесть» гармонического языка, оригинальные выразительные средства, программность сочинений и простота изложения пианистической фактуры. Изучение произведений композитора в курсе общего фортепиано открывает большие возможности для интерпретации и пробуждения фантазии у студентов.

В завершение хочется привести высказывание Н.Я. Мясковского о музыке: «Это – непосредственность, сила и благородство выражения; без этого триединства музыка для меня не существует...» (из статьи Н.Я. Мясковского «Н. Метнер», цит. по: (Кунин И., 2020, с. 175)).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: (Шилова О., 2015, с. 234).

² Формирование музыканта в классе общего фортепиано: Методическая разработка для слушателей факультета повышения квалификации / Ленингр. гос. консерватория; отв. ред. И.В. Розанов. Л., 1987. 212 с.

³ Вера Дмитриевна Ныркова (1918–2018) – ученица А.Б. Гольденвейзера, профессор, в течение 40 лет была заведующей кафедрой общего фортепиано РАМ им. Гнесиных. Она организовала работу по обмену опытом и обсуждению методических проблем преподавания фортепиано между различными учебными заведениями страны. Ею создана авторская программа по фортепиано для студентов общих курсов, где впервые был выделен и подробно разработан репертуар профилирующего раздела, связанный со специальностью молодых музыкантов (Васильева Т., 2016, с. 53).

⁴ Курс фортепиано в подготовке специалистов-музыкантов: Межвуз. сб. науч. тр.

Новосибирской консерватории / сост. и отв. ред. Л.Л. Зенина. Новосибирск, 1990. Вып. 15. 196 с.

⁵ Мясковский Николай Яковлевич // Muz-lit.info. URL: <https://www.muz-lit.info/галерея-славы/мясковский-николай-яковлевич/> (дата обращения: 13.01.2022).

⁶ В начале 1990-х гг. Евгений Светланов реализовал масштабный проект по записи всех симфоний Мясковского и большинства других его оркестровых сочинений на 16 компакт-дисках. В марте–апреле 2006 г. в Рахманиновском зале Московской консерватории состоялся юбилейный цикл концертов «Н. Мясковский. Все сонаты для фортепиано», приуроченный исполнителем, замечательным российским музыкантом Михаилом Лидским к 125-летию со дня рождения композитора (цит. по: (Арабкерцева С., 2013, с. 123)). В 2021 г. по всей России прошли юбилейные мероприятия

к 140-летию со дня рождения композитора, посвященные его творчеству.

⁷ Классификация произведений Н.Я. Мясковского принадлежит автору статьи.

ЛИТЕРАТУРА

Арабкерцева А. Эволюция фортепианного стиля Н. Мясковского в связи с общей эволюцией творчества / публ. и коммент. К. Жабинского; вступит. ст. В. Орловского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 122–132.

Васильева Т.А. «Фортепиано для всех» в системе отечественного высшего музыкального образования // Вестник науки и творчества. 2016. № 6. С. 50–56.

Долинская Е. Фортепианное творчество Н.Я. Мясковского. М.: Сов. композитор, 1980. 208 с.

Кунин И.Ф. История русской музыки. М.А. Балакирев. Н.Я. Мясковский. М.: Юрайт, 2020. 283 с.

Ливанова Т.Н. Я. Мясковский: Творческий путь. М., 1953. 408 с.

Ныркова В.Д. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей: История и методические принципы. М.: Музыка, 1988. 48 с.

Осипова Н.Н. Обучение и воспитание студентов-музыковедов и композиторов в классе фортепиано // Курс фортепиано для студентов разных специальностей. Прошлое и настоящее: Сб. ст. Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2010. С. 8–19.

Чечина С.Н. Изучение полифонии в классе фортепиано со студентами-вокалистами // Курс фортепиано для студентов разных специальностей. Прошлое и настоящее: Сб. ст. Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2010. С. 37–45.

Шилова О.Е. Новации базового курса «Фортепиано» в системе высшего профессионального музыкального образования // Инновации и инвестиции. 2015. № 5. С. 234–241.

REFERENCES

Arabkertseva, A. (2013), "Evolution of the piano style of N. Myaskovsky in connection with the general evolution of creativity", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical almanac], no. 1, pp. 122–132. (in Russ.)

Chechina, S.N. (2010), "Studying polyphony in piano class with vocal students", *Kurs fortepiano dlya studentov raznykh spetsial'nostei. Proshloe i nastoyashchee* [Piano course for students of different specialties. Past and present], Saratov. gos. konservatoriya im. L.V. Sobinova, Saratov, pp. 37–45. (in Russ.)

Dolinskaya, E. (1980), *Fortepiannoe tvorchestvo N.Ya. Myaskovskogo* [Piano creativity of N.Ya. Myaskovsky], Sovetskii kompozitor, Moscow, 208 p. (in Russ.)

Kunin, I.F. (2020), *Istoriya russkoi muzyki. M.A. Balakirev. N.Ya. Myaskovskii* [The history of Russian music. M.A. Balakirev. N.Ya. Myaskovsky], Yurayt, Moscow, 283 p. (in Russ.)

Livanova, T. (1953), *Ya. Myaskovskii: Tvorcheskii put'* [N.Ya. Myaskovsky: Creative path], Moscow, 408 p. (in Russ.)

Nyrkova, V.D. (1988), *Kurs fortepiano dlya muzykantov raznykh spetsial'nostei: Istoriya i metodicheskie printsipy* [Piano course for musicians of different specialties: history and methodological principles], Muzyka, Moscow, 48 p. (in Russ.)

Osipova, N.N. (2010), "Training and education of musicologists and composer's students in piano class", *Kurs fortepiano dlya studentov raznykh spetsial'nostei. Proshloe i nastoyashchee* [Piano course for students of different specialties. Past and present], Saratov. gos. konservatoriya im. L.V. Sobinova, Saratov, pp. 8–19. (in Russ.)

Shilova, O.E. (2015), "Innovations of the basic course «Piano» in the system of higher professional music education", *Innovatsii i investitsii* [Innovations and investments], no. 5, pp. 234–241. (in Russ.)

Vasilyeva, T.A. (2016), "«Piano for everyone» in the system of national higher music education", *Vestnik nauki i tvorchestva* [Bulletin of science and creativity], no. 6, pp. 50–56. (in Russ.)

Сведения об авторе

Рожкова Юлия Андреевна, и.о. профессора, доцент, заведующая кафедрой общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: yuliya-rojkova@mail.ru

Author information

Yuliia A. Rozhkova, acting professor, docent, head of the Department of General Piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: yuliya-rojkova@mail.ru

Поступила в редакцию 13.01.2022

После доработки 05.02.2022

Принята к публикации 10.02.2022

Received 13.01.2022

Revised 05.02.2022

Accepted for publication 10.02.2022

© Хуан Цзэхуань, 2022

УДК 780.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-191-199

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ДРАМА «КОНФУЦИЙ»

Хуан Цзэхуань¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. В центре статьи – танцевальная драма «Конфуций», созданная режиссером Кун Дэсинь, которая является потомком известного во всем мире философа, чье имя вынесено в название драмы, и композитором Чжан Цюй. Исследуя роль танца в воспитании человека, изучая роль танцевальной культуры в жизнедеятельности социума, автор приходит к следующей мысли. Жанр танцевальной драмы оказывается наиболее оптимальным для осмысления значения мыслителя в истории Китая, а также его роли в жизни наших сограждан, населяющих Поднебесную. Осуществляя искусствоведческий анализ творения китайских мастеров, автор останавливается на сюжете, представленном в шести частях танцевальной драмы: «Пролог. Вопрос», «Сложные времена», «Голод», «Датун», «Жэншан» («Смерть жэнь») и «Эпилог. Музыка». Автор отмечает, что знаменательным в данном контексте оказывается то обстоятельство, что Конфуций предстает перед зрительской аудиторией с музыкальным инструментом. Поддерживая решимость и бодрость духа в своих учениках, переживающих со своим учителем выпавшие на его долю невзгоды и испытания, Конфуций декламирует наизусть классическую поэзию, играет на гуцине и поет песни, сохраняя оптимистичный и жизнерадостный характер. Автор констатирует, что демонстрируя собой синтетическое художественное целое, драма «Конфуций» вбирает в себя такие неотъемлемые составляющие, как танцевальное представление, ритуальная декламация, музыкальное сопровождение и вокализация. Тот факт, что танцевальная драма «Конфуций» получила мировую известность, вызывая у публики неизменный восторг, видится не только следствием высочайшего мастерства исполнителей, ее несомненными художественными достоинствами, но и сохраняющейся на протяжении многих веков любви народа к культуре танца.

Ключевые слова: танцевальная драма, Конфуций, режиссер Кун Дэсинь, композитор Чжан Цюй

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хуан Цзэхуань. Танцевальная драма «Конфуций» // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 191–199. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-191-199.

DANCE DRAMA “CONFUCIUS”

Huang Zehuan¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. In the center of the article is the dance drama “Confucius”, created by director Kong Dexin, who is a descendant of the world-famous philosopher, whose name is in the title of the drama, and composer Zhang Qu. Exploring the role of dance in the education of a person, studying the role of dance culture in the life of society, the author comes to the following thought. The dance drama genre turns out to be the most optimal for understanding the significance of the thinker in the history of China, as well as his role in the life of our

fellow citizens inhabiting the Celestial Empire. Carrying out an art history analysis of the creations of Chinese masters, the author dwells on the plot presented in six parts of the dance drama: "Prologue. Question", "Difficult Times", "Hunger", "Datong", "Zhenshan" ("Death of Ren") and "Epilogue. Music". The author notes that significant in this context is the fact that Confucius appears before the audience in his hands with a musical instrument. Maintaining determination and good spirits in his students, who are experiencing hardships and trials with their teacher, Confucius recites classical poetry by heart, plays the guqing and sings songs, while maintaining an optimistic and cheerful character. The author states that, demonstrating a synthetic artistic whole, the drama "Confucius" incorporates such integral components as: dance performance, ritual recitation, musical accompaniment and vocalization. The fact that the dance drama "Confucius" has gained worldwide fame, causing the audience constant delight, is seen by the author not only as a result of the highest skill of the performers, as well as its undoubted artistic merits, but also the love of every nation for the culture of dance that has been preserved for many centuries.

Keywords: dance drama, "Confucius", director Kong Dexin, composer Zhang Qu

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Huang Zehuan (2022), "Dance drama «Confucius»", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 191–199. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-191-199.

Танец, подобно словесному высказыванию, являет собой разновидность художественной речи, которая реализуется посредством пластики человеческого тела. Не случайно само понятие танец оказывается синонимичным таким феноменам, как «телесный логос» или «телесное мышление» (Луговая Е., 2008). Облагораживающее воздействие танца на человека было известно со времен Античности. Достаточно сказать, что вопрос о роли танца в воспитании человека затрагивал на страницах своих «Законов» еще Платон (Баландина Н., 2010). Особая роль танца в жизнедеятельности социума становится очевидной с тех пор, когда танец оказывается посредником между Богом и людьми, выступая в качестве основы ритуального действия как своего рода диалога Земли и Неба, осуществляемого в ритме.

Вспоминая слова Ф. Ницше, который писал: «Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать», выскажем следующее предположение. Просвечиваемая сквозь признание философа мысль о том, что идеальное не может быть

достигнуто без заботы о телесном, с которым оно должно быть в согласии, звучит в унисон с позицией китайского философа Конфуция. Дело в том, что для Конфуция этикет, ритуал и музыка воспринимались в качестве единого целого (Хуан Цзэхуань, 2021). С этой точки зрения вполне закономерной представляется мысль о том, что обращение к жизни и творчеству величайшего мыслителя оказалось возможным посредством танцевальной драмы, постановка которой связана с именем прямого потомка Конфуция, китайского режиссера Кун Дэсинь, работающей в тандеме с композитором Чжан Цюй.

В России премьера масштабной оригинальной танцевальной драмы «Конфуций» состоялась 3 декабря 2019 г. в знаменитом Мариинском театре в Санкт-Петербурге в исполнении Китайского театра песни и танца, будучи приурочена к 70-летию установления дипломатических отношений между Китаем и Россией. То обстоятельство, что в центре учения Конфуция находится такой, отмеченный рядом дефиниций, эти-

ческий концепт, как *жэнь*, позволяет утверждать: китайские лидеры надеются на то, что и впредь взаимобмен между Китайской Народной Республикой и Россией будет проходить под знаком высокой морали и эмоциональной искренности.

Здесь уместно обратиться к исследованию Н.В. Осинцевой, которая утверждает, что восприятие произведения, основанного на танцевальной культуре, включает в себя три уровня:

- визуальный как коррелирует перцептивной деятельности;
- ментальный как аналог рассудочного мышления;
- эмоциональный, реализуемый посредством чувственного восприятия художественного образа (2006).

Подчеркнем, что если два первых уровня исследователь соотносит с имманентным началом в танце, то следующий за ними третий уровень видится российскому ученому как начало трансцендентное (Осинцева Н., 2006).

На наш взгляд, то обстоятельство, что столь грандиозное представление¹, основанное на синтезе ритуальной декламации, музыкального сопровождения, танцевального представления и пения без слов, было использовано в качестве визитной карточки для продвижения китайской культуры в таких странах, как Япония, Соединенные Штаты Америки, Италия и Австралия, получив высокую оценку не только у профессиональных критиков, но и у публики, говорит лишь об одном. Несмотря на отличия в языке танца, обусловленные разницей культурных традиций, танцевальное искусство дорого и близко любому народу.

Танцевальная драма «Конфуций» разделена на шесть актов: «Пролог. Вопрос», «Сложные времена», «Голос», «Датун», «Жэншан» («Смерть жэнь») и «Эпилог. Музыка». *Первый акт* танцевальной драмы включает в себя «Танец с перьями» – жертвенный танец, исполняемый учениками Конфуция, а также сольный танец философа, получивший название «Отъезд». Тридцать шесть танцоров мужского и женского пола танцуют вместе, символизируя мысли и воспоминания учеников Конфуция². Знаменательно, что жертвенный танец полностью воспроизводит не только движения, зафиксированные в специальной книге XVI в., но и характерный реквизит. Речь идет о ди – имитирующим письменную принадлежность деревянном шесте, конец которого венчает перо, и о юе – деревянной флейте. Манипуляции с ди и юе имеют очевидное символическое значение: единство гармонии духа и материи, музыки и движения, ума и чувства.

После группового танца на сцену выходит Конфуций, исполняющий свой сольный танец. Сначала философ стоит спиной к залу. Затем он медленно поворачивается и делает движение, похожее на то, каким распахивают двери (рис. 1).

Имеется в виду, что Конфуций вышел таким образом из истории и его жизнь стала частью нашей повседневности. Как утверждает Кун Дэсинь, свою задачу она видит в том, чтобы в своей танцевальной драме вернуть публике Конфуция живым человеком, а не богом. Ее герой наделен оптимизмом, добротой и любовью, которые интегрируются в танцевальных па. У исполнителя партии Конфуция длинная борода



Рис. 1. Фрагмент сольного танца Конфуция из Первого акта



Рис. 2. Соответствие позы главного героя танцевальной драмы «Конфуций» эталонному образу китайского мудреца, воплощенному в скульптуре, которая расположена в храме Конфуция в Пекине

и широкая одежда, которые соответствуют эталонному изображению мыслителя. Его изогнутые руки – действие, связанное с этикетом (рис. 2). Сольный танец Конфуция «Отъезд» раскрывает момент, когда учитель покидает свою родину и отправляется в долгий путь по чужбине для продвижения своих идей.

Второй акт танцевальной драмы «Сложные времена» состоит из четырех частей: «Воскресение благовоний», в центре которой наложница правителя Гун, ставшая поклонницей идей Конфуция; «Увидеться» повествует о несостоявшейся встрече Конфуция и правителя Гун, сорванной его министрами вследствие

страха перед идеологией учителя; «Обращение за советом» основана на танцевальном дуэте наложницы и правителя Гун, готового разделить позицию наложницы в отношении Конфуция; «Мятеж» демонстрирует бунт министров, затеявших государственный переворот и призывающих к лишению Гуна его статуса и жестокому принуждению наложницы к смерти.

Третий акт «Голод» разделен на две части: «Люди в изгнании» и «Еда, раздаваемая с презрением». Тема этого акта связана с лишениями, которые терпит Конфуций со своими учениками, а также выбором тех, кто отказывается принимать подачки, предпочитая продажную жизнь смерти. Знаменательным для нас оказывается тот факт, что поддерживая решимость и бодрость духа в своих учениках, Конфуций декламирует наизусть классическую поэзию, играет на гуцине³ и поет песни, сохраняя оптимизм и жизнерадостность, что свидетельствует о подлинном благородстве его личности.

Четвертый акт «Датун» сильно контрастирует с двумя предыдущими. Если три первых акта связаны с реальной жизнью Конфуция, причем настолько, что и наложница, и министр, и Гун – имеют своих исторических прототипов, то четвертый акт – это мир грез Конфуция, в котором все соответствует гармонии и красоте. Этот акт включает в себя четыре танца. «Проповедь учения», в котором Конфуций видит сон о том, как он проводит занятия с учениками, раскрывая им свое мировоззрение. «Книга песен» демонстрирует богатейшее наследие составленного Конфуцием сборника

собранных со всего Китая образцов народного творчества «Ши-цзин», «Танец о Нефрите» связан с образом благородного мужа посредством раскрытия качеств любимого китайцами камня⁴, «Почитание добродетельных людей» изображает идеальное общество, о котором грезит философ.

Пятый акт танцевальной драмы «Жэншан» или «Смерть жэнь» представлен в трех частях: «Нарушение этикета и потеря благожелательности», «Цветок Тангди», «Юлан Цао». В первой части мы видим, как Конфуций пробуждается ото сна, столкнувшись с мрачной реальностью, в которой Гун лишается власти, наложница гибнет, а министр становится новым правителем. Танец, названный «Цветок Тангди», показывает нам учителя, который обретает духовную силу в воспоминаниях о матери. Символом семейной привязанности здесь выступают следующие строки из «Книги стихов»: «Колышались и шепчут цветы груши./ Разве я не думаю о тебе?/ Ведь дом так далек». Последняя часть пятого акта – танец «Юлан Цао». Имеется в виду стихотворение, написанное Конфуцием на обратном пути в Лу после не оправдавшего его надежд путешествия по стране⁵. Проговорив поэтические строки, учитель смотрит в зрительный зал, машет рукой и уходит, после чего свет тускнеет и меркнет.

Шестой акт «Эпилог. Музыка» построен на чтении учениками Конфуция отрывков из книги, в которой собрано духовное наследие философа. На ярко освещенной сцене его мысли звучат отчетливо и глубоко, сливаясь с музыкой бытия.

Пример 1. Тема Конфуция



Пример 2. Тема Конфуция в танце «Юлан Цао»



Остановливаясь на музыкальной составляющей танцевальной драмы, обратим внимание на следующее обстоятельство. Скрепляющим все шесть актов драмы моментом становится тема Конфуция⁶, выступающая в роли своеобразного лейтмотива (пример 1). Мелодия выполнена в традиционном китайском пентатоническом стиле, без полутонов и аллитераций.

Интересно, что данная тема всякий раз видоизменяется в зависимости от обстоятельств, в которых оказывается главный герой. Для сравнения приведем мужское соло, звучащее в танце «Юлан Цао» (пример 2).

Очевидно, что очертания мелодии сохраняют прежнее движение, основанное на используемом ранее ритмическом рисунке. При этом в процессе написания мужского соло композитор Чжан Цюй исполь-

зовал лад люшен, который является уникальным для Китая. Речь идет о гамме, состоящей из шести тонов⁷. Ее форма относительно изменчива. Развиваясь на основе пентатоники, лад люшен строится по принципу тон, тон, малая терция, тон, тон, полутон.

Подобный прием обусловлен следующим моментом. Поскольку танцевальная драма «Конфуций» основывается на использовании независимых от сюжета традиционных танцев, обновленных согласно времени, именно музыка является ключом к их соединению, которое достигается путем повторений главной темы. В частности, за исключением второго акта «Сложные времена», тема Конфуция пронизывает собой все части драмы, что определяется его центральным положением. То обстоятельство, что воспроизведение одной и той же мелодии

происходит всякий раз по-разному, с одной стороны, обогащает образ ведущего персонажа, обеспечивая его многоцветной палитрой, с другой – исключает привыкание к музыкальному материалу слушателей, сохраняя его в памяти.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что танцевальная дра-

ма «Конфуций», созданная в творческом союзе режиссером Кун Дэсинь и композитором Чжан Цюй и показанная на сцене Мариинского театра, прошла с аншлагом. Красочное представление вызвало бурные аплодисменты у публики, которая стоя благодарилась исполнителей за доставленное их мастерством удовольствие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Состав участников танцевальной драмы включает в себя 179 человек. Помимо танцоров в спектакле принимают участие музыканты, играющие в симфоническом оркестре и фольклорном ансамбле, а также хор, солисты и осуществляющие декламацию исполнители.

² Танцы, посвященные Конфуцию, имеют очень долгую историю в Китае. Со второго года после смерти Конфуция (478 г. до н.э.) правители царства Лу превратили бывшую резиденцию Конфуция в храм для поклонения. После тысячелетий взлетов и падений музыка и танцы, посвященные Конфуцию, были доведены до совершенства.

³ Гуцзинь – единственный музыкальный инструмент, который непосредственно демонстрируется на сцене. Исторические записи утверждают, что Конфуций имел опыт изучения гуцзиня, поэтому гуцзинь и Конфуций глубоко связаны друг с другом. Тембр гуцзиня несет на себе отпечаток истории – он низкий и тяжелый, при этом незначителен по диапазону, что затрудняет его распространение в театре. Как правило, для его имитации используется гучжэн. Гучжэн – традиционный китайский щипковый инструмент, родом из плодородной желтой земли

провинций Шэньси и Ганьсу. Его красивый тембр, широкий диапазон, богатые игровые навыки и довольно сильная выразительная сторона делают его наиболее любимым для жителей Поднебесной. Подробнее по данному вопросу см.: (Ян Инлю, 1981).

⁴ Нефрит теплый и блестящий, как добродетельность; он плотный и твердый, как мудрость; у него есть края и углы, не причиняющие вреда другим, как праведность; когда он находится в шатком положении, он падает, подобно тому, как подается милосердие; особое прикосновение к нему рождает звук четкий и длинный, прекращающийся внезапно, как музыка.

⁵ Вольный перевод поэтических строк, которые связывают, по легенде, с именем Конфуция, таков: Ветер в долине дует так громко и холодно. Холодный дождь. Я покидаю эту страну, и все отправляют меня в пригород. Боже, почему я не могу достичь своей цели? Я путешествую по стране, но мне негде жить. Мир глуп и не может оценить мои таланты. Я старею и нахожу утешение, лишь глядя на орхидею.

⁶ Предлагаем статистические данные, касающиеся количества появлений музыкальной темы Конфуция в танцевальной драме.

Раздел, в котором появляется тема Конфуция	Сюжет	Способ игры	Эмоция
Увертюра		Оркестр	Позитивная
«Предисловие. Вопрос»: «Отъезд»	Появление Конфуция и его отъезд из родных мест	Соло китайской флейты под аккомпанемент оркестра	Отчаянная грусть; оптимизм

«Голод»: «Люди в изгнании»	Конфуций помогает беженцам преодолеть невзгоды, не изменяя себе, что увеличивает число его единомышленников	Оркестр	Обнадеживающая позитивность
«Голод»: «Еда, раздаваемая с презрением»	Конфуций играет на гуцине, чтобы вдохновить умирающих от голода учеников быть верными себе	Гучжэн имитирует звучание гуциня в сопровождении оркестра	Оптимистично-трагедийная
«Датун»: «Почитание добродетельных людей»	Во сне желание Конфуция исполнилось. Монарх наградил его мечом, поскольку распознал его добрые намерения. Держа меч в руках, Конфуций танцует в радостном возбуждении	Сначала пипа, затем китайская флейта в сопровождении оркестра	Счастливая взволнованность
«Жэншан» («Смерть жэнь»): «Юлан Цао»	Конфуций чувствовал себя беспомощным в этом жестоком мире, но, вспомнив о матери, он понял, что ученики смогут унаследовать его мысли. Учитель медленно покидает сцену в темноте	Музыкальная тема Конфуция звучит полностью: первая часть – сольный мужской голос в сопровождении оркестра; вторая часть – сольная флейта в сопровождении оркестра, а затем хор в сопровождении флейты и оркестра; третья часть – сольный мужской голос без музыкального сопровождения	1) печаль и беспомощность; 2) хрупкая надежда; 3) одиночество и опустошенность
«Эпилог. Музыка»	Ученики Конфуция повторяют знаменитые фразы Конфуция, что символизирует бессмертие учителя	Флейта в сопровождении оркестра	Обнадеживающая позитивность

⁷ Гамма Люшен лада:

	Гун (I)	Шан (II)	Цзюэ (III)	Чжи (V)	Юй (VI)	Биан гун VII)	Гун (I)
До мажор	до	ре	ми	соль	ля	си	до
фа мажор	фа	соль	ля	до	ре	ми	фа

ЛИТЕРАТУРА

Баландина Н.В. Феномен танца как объект философской рефлексии: ключевые проблемы и основные вопросы // Культура народов Причерноморья. 2010. Т. 1, № 196. С. 28–30.

Луговая Е.К. Философия танца. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2008. 131 с.

Осинцева Н.В. Причины происхождения танца // Вестник Тюменского государственного университета. 2006. № 6. С. 84–88.

Хуан Цзэхуань, Го Шаоин. Музыка в представлении китайских мыслителей: Pro et contra // Искусство как социокультурный проект. Саратов; М.: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2021. С. 16–34.

Ян Инлю. История древней китайской музыки. Китай: Кит. муз. изд-во, 1981. С. 88–100.

REFERENCES

Balandina, N.V. (2010), "The phenomenon of dance as an object of philosophical reflection: key problems and main issues". *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [Culture of the peoples of the Black Sea region], vol. 1, no. 196, pp. 28–30. (in Russ.)

Khuan Tszekhuan', Go Shaoin (2021), "Music in the view of Chinese thinkers: Pro et contra", *Iskusstvo kak sotsiokul'turnyi proekt* [Art as a socio-cultural project], Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova, Saratov, Moscow, pp. 16–34. (in Russ.)

Lugovaya, Ye.K. (2008), *Filosofiya tantsa* [Philosophy of dance], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Saint Petersburg, 131 p. (in Russ.)

Osintseva, N.V. (2006), "Reasons for the origin of the dance", *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tyumen State University], no. 6, pp. 84–88. (in Russ.)

Yan Inlyu (1981), *Istoriya drevnei kitayskoi muzyki* [History of ancient Chinese music], Kitayskoye muzykal'noye izdatel'stvo, Kitay, pp. 88–100. (in Russ.)

Сведения об авторах

Хуан Цзэхуань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Authors information

Huang Zehuan, post-graduate student of the Department of Musical Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 18.01.2022

После доработки 11.02.2022

Принята к публикации 12.02.2022

Received 18.01.2022

Revised 11.02.2022

Accepted for publication 12.02.2022

© У Лиян, 2022

УДК 780.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-200-207

ВЕЕР КАК АТРИБУТ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

У Лиян¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению веера как атрибута традиционной китайской культуры, актуализируемой в танце. Будучи разновидностью языка тела, танец опознается в качестве важнейшего способа передачи культурных ценностей и выражения чувств, выступая также одним из значимых компонентов традиционной китайской оперы. Несмотря на то что помимо танца, ее фундамент зиждется также на синтезе пения, инструментальной музыки, акробатики, боевых искусств, живописи, литературы и даже медицины как взаимообуславливающих друг друга компонентов синтетического художественного целого, именно танец с наибольшей полнотой обеспечивает воплощение божественного ритма шэнь-юнь. Вбирая в себя многовековой опыт пластического освоения ценностей окружающего человека мира природы и мира людей, традиционный китайский танец призван актуализировать в опере духовные аспекты сюжетных перипетий главных героев. При этом как сам танец, так и его атрибуты продиктованы необходимостью обеспечить качество актерской игры, создавая оптимальные условия для многогранного раскрытия традиционной для китайской оперы системы образов. Один из знаковых атрибутов китайской танцевальной культуры, многократно используемый в оперном представлении, – веер. В статье рассматривается ряд функций веера в традиционной танцевальной культуре, посредством которых происходит символизация изначально утилитарного предмета, используемого в повседневности жителями Поднебесной. Автор фокусирует свой научный интерес на четырех функциях веера в традиционном китайском танце: 1) передача культурных традиций, 2) выражение чувств и идей, 3) усиление выразительности, а также 4) обогащение композиции. В центре внимания автора такие танцы, как «Слива в снегу», «Пластинки веера», «Красный веер», «Красное и черное», «Искал ее во сне тысячу раз» и др.

Ключевые слова: веер, китайская традиционная танцевальная культура, утилитарная и эстетическая функции

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: У Лиян. Веер как атрибут традиционной китайской культуры // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 200–207. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-200-207.

FAN AS ATTRIBUTE OF TRADITIONAL CHINESE CULTURE

U Liyang¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the consideration of the fan as an attribute of traditional Chinese culture, actualized in dance. As a form of body language, dance is recognized as the most important means of conveying cultural values and expressing feelings, and is also one of the significant components of traditional Chinese opera. Despite the fact that, in addition to dance, its foundation is also based on the synthesis of singing, instrumental music, acrobatics, martial arts, painting, literature and even medicine as interdependent components of a synthetic artistic whole, it is dance that most fully provides the embodiment of the divine rhythm of Shen-yun. Taking into account the centuries-old experience of plastic assimilation of the values of the world of nature and the world of people around man, traditional Chinese dance is called

upon to actualize in the opera the spiritual aspects of the plot twists and turns of the main characters. At the same time, both the dance itself and its attributes are dictated by the need to ensure the quality of the acting, creating optimal conditions for the multifaceted disclosure of the system of images traditional for Chinese opera. One of the iconic attributes of Chinese dance culture, which is used many times in opera performances, is the fan. The article examines a number of functions of the fan in traditional dance culture, through which the symbolization of the originally utilitarian object, used in everyday life by the inhabitants of the Celestial Empire, occurs. The author focuses his scientific interest on four functions of the fan used in traditional Chinese dance: 1) conveying cultural traditions, 2) expressing feelings and ideas, 3) enhancing expressiveness, and 4) enriching the composition. The author focuses on such dances as “Plum in the Snow”, “Fan Plates”, “Red Fan”, “Red and Black”, “I was looking for her in a dream a thousand times”, etc.

Keywords: fan, Chinese traditional dance culture, utilitarian and aesthetic functions

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: U Liyang (2022), “Fan as attribute of traditional Chinese culture”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 200–207. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-200-207.

Танец как воплощение божественного ритма в Пекинской опере. В одном из своих интервью директор Национального Пекинского театра Китая У Цзян говорил о том, что современная массовая культура примитивизирует сознание людей, обуславливая невежество и отсутствие вкуса. Альтернатива сложившемуся положению дел видится У Цзян в искусстве пекинской оперы, которая является сокровищницей культуры. Более того, по мысли У Цзяна, перед внимательным зрителем, способным проникнуть в глубины смысла и восхититься ее содержанием, непременно откроется истинное понимание природы человека и общества. Без такой проницательности невозможно увидеть целостную картину и истинное положение вещей в политике, экономике и культуре. Потому просмотр постановок китайского музыкального театра, в особенности пекинской оперы, – это самый доступный и быстрый способ понять китайское общество, считает У Цзян (Ма Чао, 2009).

То обстоятельство, что именно традиционная китайская опера слу-

жит универсальным «ключом», открывающим дверь в загадочно-таинственный для всякого западного человека мир Востока, объясняется весьма просто. Пекинская опера – это Великий образ, который не имеет формы, поскольку образ и предел самого великого, бескрайнего, возвышенного и прекрасного не ограничивается конкретными предметами или структурами, а проявляется в неисчислимых обликах и видах, воплощающих многообразие в единстве. Эта идея определила условность и формализованность пекинской оперы в качестве главных отличительных черт и эстетических принципов. В целом избегая внешнего сходства с действительностью, отмеченной дискретностью, пекинская опера стремится воспроизвести божественный ритм шэнь-юнь. При этом одним из визуальных проявлений божественного ритма служит танец, в числе знаковых атрибутов которого выступает веер (У Цзян, 2008).

История появления и развития культуры веера. История веера (кит. фаньцзы) в Китае насчитывает более трех тысяч лет. В древно-



Рис. 1. Фрагмент танца из оперы
«Опьяневшая Ян Гуйфэй»

сти веер, как правило, использовали в качестве церемониального атрибута правителя или символа высокого чина. Утилитарную функцию по созданию прохлады веер приобрел в эпоху Хань, в письменных источниках этой эпохи можно встретить следующую фразу: «Дракон вызывает дождь, веер прогоняет жару». Сегодня веер является неотъемлемым атрибутом повседневной жизни и предметом искусства, зачастую он выступает в качестве носителя культурного знания (стихов, литературных сочинений и картин).

Образованные люди часто пишут на веерах стихи или рисуют картины, делая их выразителями своих жизненных устремлений и идеалов. Кроме того, веер используется во множестве литературных произведений и сценических представлений, служит инструментом создания характера персонажа, передачи чувств и настроений. Например, в романе «Троецарствие» полководец Чжугэ Лян вел войско в бой, держа

в руках веер; в опере «Опьяневшая Ян Гуйфэй» танец артистки со складным веером отражает изящество и очарование опьяневшей героини, таким образом, веер лишается своего практического назначения и становится символическим инструментом (рис. 1).

Среди настенных росписей в древних китайских захоронениях можно найти изображения танца с веером: танцор в каждой руке держит веер в форме кухонного ножа (веер эпохи Хань) и совершает взмахи. Это самые ранние из обнаруженных образцов танца с веером. Корейский танец с веером пучхэчхум восходит к корейскому традиционному шаманизму, согласно которому шаманка исполняла ритуал, держа в руках веер с изображениями будд трех времен, это сакральное действие впоследствии постепенно превратилось в самостоятельное сценическое представление.

Уличные артисты устраивали песенно-танцевальные представления *байси* («сто игр»), среди номеров в том числе исполнялись танцы с веерами. С тех пор веер широко используется в различных танцевальных постановках. Завоевав любовь публики, такие танцевальные постановки нередко оказываются впоследствии составной частью музыкально-театрального представления точно так же, как поразивший воображение публики танец, увиденный в контексте синтетического художественного целого, может затем исполняться в качестве отдельного номера. Остановимся на ряде художественных образцов, представленных в традиционной танцевальной культуре Поднебесной.

Использование веера в постановке танцев. Танец – это важный но-

ситель культуры и способ передачи ценностей. Веер в руках танцора способен усилить образность танца. Его основные функции связаны:

- 1) с передачей культурных традиций, в том числе локальных культурных традиций;
- 2) выражением чувств и идей;
- 3) усилением выразительного начала танца;
- 4) обогащением композиции танца (Ли Ишэн, 2011).

Остановимся на каждой из функций.

Передача культурных традиций. Самый яркий пример обозначенной функции – китайский традиционный танец с веером *даньцин*¹, в котором соединились традиции китайского классического танца и каллиграфии, культура веера и владения мечом. Этот танец является воплощением красоты и благородства традиционной китайской культуры. Веер в руках танцора превращается в предмет то подобный вееру, то совсем непохожий на него, то схожий с мечом, то отличный от него, передавая изящество классического китайского танца и характерные для него традиционные фигуры. В их числе:

- повороты прямого корпуса влево и вправо *нин*;
- наклоны прямого корпуса вперед и назад *цин*;
- прямой корпус с круглосогнутыми локтями, кистями и запястьями *юань*;
- S-образные изгибы корпуса, рук, ног *цю*.

Данный танец также выражает основную идею китайского классического танца, согласно которой дух довлеет над формой, а форма передает дух (Чжан Яйя, 2016).

Что же касается передачи локальных культурных ценностей, то их значимость обусловлена тем, что Китай – страна с обширной территорией, на которой проживает множество народов и сосуществуют разнообразные культуры. Веер широко используется в народных танцах и даже стал яркой особенностью локального стиля. Например, для исполнения представлений локального песенно-танцевального жанра *янгэ* уездов Цзяочжоу и Хайян провинции Шаньдун необходим веер (который нередко используется в паре с платком), движения должны быть то быстрыми и стремительными, то медленными и плавными и включать характерные для этого жанра растягивание движения в момент кульминации *шэнь*, пластичность и гибкость движений *жэнь*, повороты прямого корпуса налево и направо *нин*, изгибания корпуса *ню*, шаг на пятке с поворотом носка *нянь*, отражающие жизнерадостность и очарование шаньдунских женщин.

Провинция Шаньдун – очаг культуры, глубоко воспринявший влияние идей Конфуция и Мэн-цзы, множество танцевальных произведений пронизано духом богатой шаньдунской культуры, танцевально-песенные представления *янгэ* воплотили обычаи жителей района и их эстетические устремления и продолжили культурные традиции древних царств Ци и Лу. Например, *янгэ* «Слива в снегу» ярко демонстрирует особенности данного жанра, в нем воспеваются стойкость сливы, цветущей в самый мороз и распространяющей вокруг свой аромат. Также в корейском танце «Пластины веера» веер в руках танцора словно оживает, постоянно раскрываясь



Рис. 2. Корейский народный танец «Пластины веера»

и складываясь, танцор и веер склоняются вниз, поднимаются и замирают, выражая стойкость и негибкость корейских женщин (Пак Ён Кван, 2004) (рис. 2).

Выражение чувств и идей. Начиная с древности и до наших дней люди вкладывали свои чувства в стихи, прозу, живопись, музыку и танец, однако сегодня все больше людей выбирают танец для передачи внутреннего мира. Веер часто наделяется эмоциональным содержанием и используется при постановке танцев, чтобы ярче и образнее выразить его содержание. Красочные веера различных размеров применяются в разных танцевальных постановках. Их можно сочетать с многообразием танцевальных традиций и множеством танцевальных движений, тем самым создавая неповторимую атмосферу на сцене. Крайне показателен пример с танцем «Красный веер»: словно всполохи огня на сцене

не появляются красные веера, усиливая цвета и подчеркивая излучаемое танцорами воодушевление и страсть, а также раскрывая жизненную силу молодости.

Еще один пример того, каким образом посредством веера выражаются чувства и идеи героев, уже ставший сценической классикой танец «Красное и черное», который отмечен ярким цветовым диссонансом: черные костюмы-суньятсеновки танцоров создают гнетущее ощущение, а красные веера символизируют дух революции, передавая пафос и конфликт между красным и черным. Хореограф-постановщик использовал китайские веера, выполненные в традиционном для Китая красном цвете, чтобы создать контраст с черными костюмами. Танец начинается с раскрытых красных вееров, оказывая сильное впечатление на зрителей. Раскрытие и складывание, колыхание, повороты красных вееров и другие движения воплоща-



Рис. 3. Современный танец «Красное и черное»

ют боевой дух народа в сложное для страны время. Разнообразные движения красным веером подчеркивают настроение танца и особенно ярко демонстрируют главную тему – неустрашимость перед лицом зла и смелость в борьбе с ним (рис. 3).

Усиление выразительности. Танец – это музыкально-пластическое искусство, в котором через язык тела происходит передача культурных традиций. Без динамического образа танцора невозможно воспринять содержание произведения, реквизит в танце также важен для раскрытия «выразительности». Веер в процессе создания танца наделяет его содержанием, передает иные смыслы, находящиеся вне танцевальных движений, и обогащает выразительность танцора. Так, под стремительную музыку танца «Драконий веер» артисты в быстром темпе размахивают разноцветными веерами и красными платками, от пестроты которых у зрителей начинает рябить в глазах, веера значительно усиливают выразительную

силу танца и создают впечатление бурлящего потока энергии.

Обогащение композиции танца. Композиция – один из важнейших компонентов при постановке танца, особенно она важна для групповых танцев, построенных на отличающихся друг от друга движениях, необходимых для создания уникальных танцевальных рисунков. Веер как реквизит обладает высокими эстетическими качествами и способностью трансформироваться в руках танцора. Он может быть использован для создания разных линий, фигур и визуальных образов. Например, групповой танец «Искал ее во сне тысячу раз» исполняется в границах небольшого квадрата, однако благодаря веерам, которые танцовщицы раскачивают из стороны в сторону, переворачивают, выстраивают в ряды, уподобляя волнам, косым линиям, кругам и другим движущимся фигурам, он приобретает динамику. В медленной лирической части раскрытые веера создают из простого квадрата па-



Рис. 4. Групповой танец «Искал ее во сне тысячу раз»

раллелограмм, вытягивая боковые линии фигуры. Финальная часть танца еще более своеобразна: танцовщицы скрываются за веерами, соединяя их в круг, вследствие чего возникает образ лотоса в пруду. На его берегу появляются идущие рука об руку ребенок и старик, которые символизируют преемственность духа китайского народа (рис. 4).

Подытоживая, заметим, веер – неотъемлемая часть китайской культуры и один из основных пред-

метов, используемых в китайских классических и современных танцах как неизменной части оперного целого. Будучи носителем идеалов и устремлений китайского народа, веер способствует в танце созданию одухотворенной атмосферы и яркого колорита, что в целом обеспечивает не только уникальность цветовой палитры традиционной китайской оперы, но и возможность посредством танца проникать в ее глубинные пласты.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Веер, расписанный согласно традиционной китайской живописи, т.е. красными и сине-зелеными красками.

ЛИТЕРАТУРА

Лу Ишэн. Логическая отправная точка эстетики танца // Журнал Пекинской академии танца. 2011. № 3. С. 1–5.

Ма Чао. Пекинская опера, китайский идеал театра – интервью с Ву Цзяном, директором Национального Пекинского театра Китая // Деловая культура. 2009. Т. 11. С. 24–27.

Пак Ён Кван. Эволюция и развитие традиционного танца в Корее. Шанхай: Муз. изд-во, 2004. 154 с.

REFERENCES

Chzhan Yaiya (2016), “Interpretation of the use of a fan in the creation of a dance”, *Tekhnologiya iskusstva* [Art technology], Vol. 29, no. 2, p. 185. (in Russ.)

Lu Ishen (2011), “The logical starting point of dance aesthetics”, *Zhurnal Pekinskoi akademii tantsa* [Journal of the Beijing Dance Academy], no. 3, pp. 1–5. (in Russ.)

Ma Chao (2009), “Beijing opera, the Chinese ideal of theater – interview with Wu Jiang, Director of the National Beijing Theater of

У Цзян. Китайская культура Пекинской оперы // СиньСян Обзор. 2008. № 9. С. 55–57.

Чжан Яйя. Интерпретация использования веера в создании танца // Технология искусства. 2016. Т. 29, № 2. С. 185.

China”, *Delovaya kul'tura* [Business culture], Vol. 11, pp. 24–27. (in Russ.)

Pak En Kvan (2004), *Evolutsiya i razvitie traditsionnogo tantso v Koree* [Evolution and development of traditional dance in Korea], Muzykal'noe izdatel'stvo, Shangkhai, 154 p. (in Russ.)

U Tszyan (2008), “Chinese culture of the Beijing Opera”, *Sin'Syan obzor* [Xinxiang Review], no. 9, pp. 55–57. (in Russ.)

Сведения об авторе

У Лиян, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author information

U Liyang, post-graduate student of the Department of Music Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 16.12.2021

После доработки 13.02.2022

Принята к публикации 14.02.2022

Received 16.12.2021

Revised 13.02.2022

Accepted for publication 14.02.2022

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Еременко Г.А.

- Музыкальная наука рубежа тысячелетий
в рефлексии российских исследователей
(две точки зрения на путь отечественного музыковедения
в будущее) 5

Демешко Г.А.

- Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной
коммуникации 16

Жэнь Пэйюань.

- Ключевые особенности жанра транскрипции 28

Мальцева А.А.

- Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать
композитору», Майнрада Шписса: профессиональный аспект ... 37

Денисова З.М.

- Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке
начала XX в. 49

Гуляева Е.С.

- «Два цвета времени» Г.Н. Иванова: реальность и вымысел 58

Го Шаоин.

- Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано 72

Романовская Е.А.

- Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 100 А.К. Глазунова:
через призму традиций и новаторства 80

Карпычев М.Г.

- О парадоксе *rubato* в классицизме и романтизме 89

Зенина Л.Л.

- Фортепианное творчество М.Г. Карпычева 95

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Гуренко Е.Г.

- О сущности эстетического 107

Коляденко Н.П.

- Музыкальность художественной литературы:
синергетический аспект 120

Клименко В.В., Приходовская Е.А.

- Эмотивность в формировании вокального текста:
от возникновения к восприятию 133

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРГАНОЛОГИЯ

Тосин С.Г.

Музыкальные свойства звонниц Калининградской митрополии 147

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Петрова А.М.

Жанровая панорама скрипичного творчества
китайских композиторов после Культурной революции 157

Цзо Хаоси.

Особенности претворения национальных
и инонациональных характеристик
в циклах прелюдий китайских композиторов 168

Цзи Яньи.

Флейта сяо в контексте китайской культуры 175

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Рожкова Ю.А.

Произведения Н.Я. Мяковского в курсе общего фортепиано 183

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Хуан Цзэхуань.

Танцевальная драма «Конфуций» 191

У Лиян.

Веер как атрибут традиционной китайской культуры 200

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

Eremenko G.A.

- Music science of the turn of the millennium in the reflection
of Russian researchers (two points of view on the path
of Russian musicology to the future) 5

Demeshko G.A.

- Quartet polyphony as an environment
for intramusical communication 16

Ren Peiyuan.

- Key features of transcription genre 28

Maltseva A.A.

- Genesis of musical figures “die ein Componist wissen soll”
of Meinrad Spiess: confessional aspect 37

Denisova Z.M.

- Installation and avant-garde trends in foreign music
of the early XX century 49

Gulyaeva E.S.

- “Two Colors of Time” by G.N. Ivanov: reality and fiction 58

Guo Shaoying.

- Two fantasy pieces by Paul Natorp for piano 72

Romanovskaya E.A.

- A.K. Glazunov’s Concerto for piano and orchestra, op. 100:
through the prism of tradition and innovation 80

Karpychev M.G.

- About rubato paradox in classicism and romanticism 89

Zenina L.L.

- Piano creativity of M.G. Karpychev 95

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

Gurenko E.G.

- About the essence of the aesthetic 107

Kolyadenko N.P.

- The musicality of fiction: a synergetic aspect 120

Klimenko V.V., Prikhodovskaya E.A.

- Emotivity in the formation of vocal text: from occurrence
to perception 133

MUSIC ORGANOLOGY

Tosin S.G.

Musical properties of the zvonitsas of the Kaliningrad Metropolitanate	147
---	-----

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Petrova A.M.

Genre panorama of the violin works by Chinese composers after the Cultural revolution	157
--	-----

Zuo Haoxi.

Features of the implementation of national and ino-national characteristics in the prelude cycles of Chinese composers	168
--	-----

Ji Yanyi.

The xiao flute in the context of Chinese culture	175
--	-----

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

Rozhkova Yu.A.

Works by N.Ya. Myaskovsky in the general piano course	183
---	-----

CULTUROLOGY

Huang Zehuan.

Dance drama "Confucius"	191
-------------------------------	-----

U Liyang.

Fan as attribute of traditional Chinese opera	200
---	-----

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2022, Т. 10, № 1
16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кан-
дидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 17.00.00.
Искусствоведение, 24.00.00.Культурология).

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ.

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Н.И. Коновалова*

Редактор английского текста *Н.И. Коновалова*

Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*

Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 15.03.2022. Дата выхода в свет 30.03.2022
Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 18,55. Уч.-изд. л. 14,1
Тираж 300 экз. Заказ № 58. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20