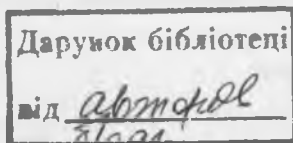


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти*

108421

Збірник наукових праць
Випуск 21



Харків
2008

Бібліотека ХНУМ



108721

АБ

УДК 78.01:78.03
ББК 85.31
П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (протокол № 7 від 28 лютого 2008 р.)

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т.Б.

народна артистка України, професор, ректор
ХДУМ ім. І.П. Котляревського (голова)

ДРАЧ І.С.

доктор мистецтвознавства, професор

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н.Л.

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н.Є.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т.С.

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО О.Г.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М.Р.

доктор мистецтвознавства, професор

Редактор та упорядник – Л.В. Русакова

Б75 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти
/ Збірник наукових праць. – Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2008. –
Вип.21. – 268 с.

Пропонована збірка обіймає різноманітні проблеми функціонування мистецтва у минулому й сучасному: питання композиторської творчості і музичного виконавства, розвитку окремих жанрів та новітніх інформаційних технологій у сфері мистецької діяльності. Вдосконаленню професійної майстерності музикантів і акторів присвячені розробки у галузі психології, педагогіки й методики виконавства. Аналітична думка спрямована на пошук нових методологій і нетрадиційних аспектів дослідження художнього тексту.

Тематику багатьох статей розглянуто у загальнокультурному контексті, що дозволяє адресувати збірку як викладачам, студентам і аспірантам вузів музично-театрального профілю, так і більш широкому колу читачів.

ББК 85.31

ISBN 978-966-2132-268-11-3

© Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2008.

ЗМІСТ

Розділ 1

3 МИНУЛОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	5
<i>Веркина Т.</i> «FANTASIA QUASI UNA VITA»	5
<i>Беличенко Н.</i> ОРГАННАЯ ФУГЕТТА Й.С.БАХА	16
<i>Червинская Н.</i> ИСТОРИЧЕСКИЕ «СТИЛЕМЫ» В МОТЕТАХ И ДУХОВНЫХ ХОРАХ Й.БРАМСА.....	22
<i>Плужников В.</i> РЕФОРМАТОРСКИЕ НАЧИНАНИЯ К.М. ВЕБЕРА- КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА.....	33
<i>Чайка Е.</i> МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХИТЕКТОНИКА В ДРАМАТУРГИИ «ТРЕХГРОШОВОЙ ОПЕРЫ» Б.БРЕХТА - К.ВАЙЛЯ	43
<i>Сахно И.</i> ИОАНН КУКУЗЕЛЬ – МЕЛОДИЧЕСКИЙ БОГОСЛОВ	52
<i>Беленкова И.</i> ФУНКЦИЯ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ ДИАЛОГЕ ЧАЙКОВСКОГО (часть вторая)	62
<i>Иванова М.</i> ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ СКАЗКА (к проблеме становления жанра)	70

Розділ 2

МИСТЕЦТВО: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ДЕТЕРМІНАНТИ.....	80
<i>Рощенко (Авер'янова) О.</i> МУЗЫКА Д.ШОСТАКОВИЧА В АСПЕКТИ ART LEASEN: ПЕРЕВАГИ ПОЗАЗНАХОДЖЕННЯ ІСТОРИКА	80
<i>Николов П.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ВАРИАНТЫ ТЕКСТУАЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ.....	89
<i>Ганжа Т.</i> ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В СТИЛИСТИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО.....	99
<i>Хуан Чжулин</i> ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКОЙ КАТЕГОРИИ «ЧИ» В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ.....	109

Розділ 3

АНАЛІТИЧНІ РОЗВІДКИ.....	117
<i>Кравцов Т.</i> ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ІНТОНАЦІЙНОЇ ТЕОРІЇ ЕНГАРМОНІЗМУ	117
<i>Садовникова Е.</i> К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ КАТЕГОРИАЛЬНОЙ СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «АВТОРСКИЙ СТИЛЬ»	127
<i>Приходько И.</i> УРОВНИ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	138

Драгулян В. ТВОРЧЕСТВО А.СКРЯБИНА И А.ВЕБЕРНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НОВАТОРСКОГО ОТНОШЕНИЯ К ЭЛЕМЕНТАМ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА.....	144
Лянь Юнь СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕКИНСКОЙ И ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕР	156
Михайличенко Б., Чолакова А. СТУПЕНИ ВОСХОЖДЕНИЯ И ГЛУБИНЫ ПАДЕНИЯ ЖОРЖА ДЮРУА	166

Розділ 4

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	171
---	------------

Очеретовська Н. ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ ШКОЛИ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ Г.Н. ЦИЦАЛЮКА	171
Бевз М. «ДИТЯЧИЙ ЗОШИТ» В.БОРИСОВА У ПРОСТОРІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА.....	176
Белокур С. ПОНЯТИЕ ВОЛИ И ЕЁ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ	182
Євдокимов С. АНАЛІЗ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА КУРСУ «ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА» ДЛЯ СТУДЕНТІВ-СКРИПАЛІВ	194
Алтухов В. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЕРХНЕГО РЕГИСТРА КЛАРНЕТА ДЛЯ УЛУЧШЕНИЯ КАЧЕСТВА ИГРЫ	198
Подорлова В. ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА АКТЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	210

Розділ 5

В РИТМІ ЧАСУ	220
Сафронова Н. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА (К 110-летию со дня рождения)	220
Гіголаєва В. ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ В МУЗИЧНІЙ ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ	228
Омельчук І. ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ В КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТВОРАХ.....	236
Воронцов С. СВОЙСТВА ЦИФРОВОГО ЗВУКА И ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРСОНАЛЬНОГО КОМПЬЮТЕРА.....	244
Гайденко И. КОМПЬЮТЕРНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ПРОЦЕССА.....	255
Відомості про авторів	264

Розділ 1
З МИНУЛОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 786.2:78.071.2

Татьяна Веркина

«FANTASIA QUASI UNA VITA»

У статті аналізуються традиції музичного виконання фортепіанного циклу Р. Шумана «Крейслеріана».

В статье анализируются традиции исполнения фортепианного цикла Р. Шумана «Крейслериана».

This article analyses the traditions of musical performance of R. Shumann's «Kreisleriana» piano cycle.

Художественные задачи, которые ставит перед исполнителем знаменитая шумановская «Крейслериана», настолько специфичны, что не всякий, даже выдающийся, музыкант берется их решать. Известно, например, что С.В. Рахманинов, блистательно исполнявший и «Карнавал», и фортепианный концерт Шумана, «Крейслериану» не играл. Видимо, при исполнении этого цикла, как полагает В.Мержанов, «он не находил необходимого слияния с произведением, с инструментом. Он оставался сам по себе, а «Крейслериана» — сама по себе» [12, с. 59]. Что же говорить об исполнителях более скромного дарования! Ещё Герман Ларош отмечал «значительную трудность» именно такого репертуара: «Шуман не требует от игрока настоящей виртуозности, так как в редких из его сочинений встречаются бравурные пассажи; а между тем, они предполагают в исполнителе не менее силы и уверенности и гораздо больше музыкального образования, нежели иной знаменитый концерт. К трудности механической прибавляется ещё трудность уразумения» [7, с. 26].

Эти «трудности уразумения» сегодня усугубляются тем, что сознание наших перегруженных информацией, вечно спешащих современников с трудом постигает своеобразие музыки композитора, которая требует от исполнителя напряженного вслушивания в каждую интонацию, максимальной концентрации внимания, живой сиюминутной реакции на «музыкальные события» и абсолютной веры в происходящее. Не случайно пьесам «Крейслерианы» предпослан авторский подзаголовок *Phantasien für das Pianoforte*, продолжающий цепь ассоциаций с обликом гофмановского персонажа, и характеризующий, прежде всего, особенности образного строя произведения, царящее в нём ощущение непредсказуемости и причудливости происходящего. Декларируемые композитором спонтанность, импровизационность, переменчивая игра воображения — словом, «фантазийность» сочинения приглашают исполнителя и

слушателя к активному диалогу. Без этого смысл авторского высказывания ускользает, а музыка Шумана легко «выпадает из рук».

Обращаясь к этому хрестоматийному произведению, пианист поневоле оказывается в широком и потому неопределённом пространстве самых различных возможностей его прочтения. **Задача данной статьи** состоит в том, чтобы *осмыслить традиции музыкального исполнения «Крейслерианы» и выявить определённые нормативные параметры для актуализации музыки Шумана в современном культурном контексте.*

В практике исполнения «Крейслерианы» четко обнаруживаются две относительно самостоятельные тенденции. Назовем их условно «немецкой» и «русской». «Немецкая», по-видимому, идет от Клары Вик (1819 – 1885) – первой исполнительницы фортепианного цикла. Существует достаточно оснований полагать, что именно ей композитор предназначал свой опус. В письме от 14 апреля 1838 года к Кларе он писал: «У меня опять готова целая тетрадь новых вещей. Хочу ее назвать Крейслерианой; здесь главную роль играешь ты и мысль о тебе, и я хочу это посвятить тебе, – да, тебе, и никому другому» [14, с. 377].

Как и Бетховен, Шуман по объективным причинам прервал свою карьеру пианиста-виртуоза и вынужденно сосредоточился на композиторской деятельности. Однако не следует забывать, что в первой трети XIX века композитор, как правило, писал для конкретного исполнителя, «выкраивая» музыку по его мерке. Исполнитель выступал, в определённом смысле, как «соавтор» композитора. (Именно этим поясняются смелые редакции Кларой Шуман фортепианных сочинений мужа, которым в более поздних изданиях Й.Брамс стремился возратить первоначальный облик). Поэтому в работе над «Крейслерианой» важно отчетливо представить себе «модель», по которой композитор создавал свое творение.

К 1838 году – времени создания «Крейслерианы» – девятнадцатилетняя Клара Вик уже имела репутацию «серьезной вдумчивой пианистки» [1, с. 30]. Ценный материал для характеристики её творческого облика дает в письме к Роберту Шуману Иосиф Фишгоф¹, сравнивая игру четырёх пианистов, выступавших в 1838 году в Вене, и выстраивая своеобразный рейтинг по следующим параметрам:

«Чистота игры: 1. Тальберг. 2. Клара. 3. Гензельт. 4. Лист.

Импровизация: 1. Лист. 2. Клара.

Чувство и теплота 1. Лист. 2. Гензельт. 3. Клара. 4. Тальберг.

Глубокая художественная натура: 1. Лист. 2. Клара.

Выдающаяся духовность: Лист.

¹ Профессор Венской консерватории по классу фортепиано.

Светские манеры и обращение: Тальберг.
Аффектация в поведении: Гензельт.
Оригинальность, не имеющая прообраза: Лист.
Погруженность в себя: Клара.
Чтение с листа: 1. Лист. 2. Тальберг. 3. Клара.
Многосторонность: 1. Клара. 2. Лист. 3. Тальберг. 4. Гензельт.
Ученая музыкальность: 1. Тальберг. 2. Гензельт. 3. Клара. 4. Лист.
Музыкальное понимание: 1. Лист. 2. Тальберг.
Красота удара: 1. Тальберг. 2. Гензельт. 3. Клара. 4. Лист.
Смелость: 1. Лист. 2. Клара.
Эгоизм: 1. Лист. 2. Гензельт.
Признание заслуг других: 1. Тальберг. 2. Клара.
Упражнение: никаких – Лист. Свободные – 1. Тальберг. 2. Клара.
Рабские – Гензельт.
Передача характера музыкального произведения без влияния собственной индивидуальности – никто.
Игра по метроному – никто.
Могут быть выставлены как образец: 1. Тальберг. 2. Клара.
Легкость: физическая 1. Тальберг. 2. Клара. 3. Гензельт; *в звучании –* 1. Лист. 2. Тальберг. 3. Клара.
Без гримас во время игры: 1. Тальберг. 2. Клара» [1; с. 30].

На основании этого свидетельства можно в общих чертах реконструировать характер игры Клары Вик. В ней ощущались огненный темперамент и сила; слушателей поражала исключительная самоуглубленность артистки во время исполнения, лишённого какого-либо оттенка «учёности» (т. е. всего умозрительного, «умышленного»). Пианистке было чуждо стремление к внешним эффектам. В то же время, она ярко демонстрировала собственную творческую индивидуальность. Сопоставимая с виртуозной отвагой Листа смелость и уникальная многогранность пианистического таланта органично сочетались в исполнительском облике Клары Вик с глубиной эстетического переживания, которая проявлялась у нее без утрированной аффектации, при сохранении «физической легкости» и грации.

Это и есть, в сущности, тот художественный канон романтического пианизма, в пределах которого работает исполнитель «Крейслерианы». Следует заметить, что «листовский» компонент здесь должен быть исключен. Шуман, быть может, не без ревности, достаточно скептически относился к исполнительской манере Листа. «Как он необыкновенно играет, – смело и неистово, и потом снова нежно и воздушно, – пишет в письме к Кларе композитор. – Но, Клерхен, этот мир – имею в виду листовский – уже более не мой. Искусство –

эту прекрасную сердечность, я не отдам за всё его великолепие – здесь есть некая мишура, и, пожалуй, её слишком много [14, с. 552].

Примером чисто «немецкого» подхода к «Крейслериане» может служить версия Вильгельма Кемпфа (1895 – 1991) – знатока и издателя фортепианных сочинений Шумана, известного исполнителя классического репертуара с акцентом на сочинениях Бетховена. Для «Крейслерианы» в трактовке Кемпфа характерно подчёркивание «квадратности» композиционных структур, очень чёткая ритмичность, филигранно отделанный штрих, бетховенская строгость. Здесь нет произвола субъективного интонирования, пианист далек от того, чтобы «приписать» что-то своё к шумановской музыке. Исполнитель словно предлагает слушателю соразмерить романтические надежды и ожидания с реалиями бытия, ощущением необходимости тех или иных поворотов судьбы, которое сплавляет все образные мотивы цикла в единое целое. У Кемпфа легко распознается «балладная» интонация – словно намёк на те строки письма к Кларе от 25 апреля 1838 года, где композитор пишет: «Взгляни-ка на своего старого Роберта – разве он не тот же нелепый рассказчик всяких страшных историй о привидениях и ужасах?» [14; с. 362].

Впрочем, история, рассказанная В.Кемпфом, далека от жизненных перипетий Клары, о которых писал композитор, обращаясь к ней: «Играй иногда мою Крейслериану! Поистине безмерная любовь звучит там в некоторых частях, там твоя жизнь и моя и многое, к чему устремлен твой взгляд» [14, с. 377]. И начинает свою «историю» В.Кемпф как бы не с главного, а с середины.

В общем потоке прелюдирования первой части цикла привлекают внимание особая «округлость» фигураций, в которых проступают контуры основной темы «флорестановского» типа, в сочетании с чёткой поступью баса, подчеркивающей полифоничность фактуры. Музыкальный материал среднего раздела подается в русле предыдущего, лишь с пониженной динамикой, выключенным нижним регистром и без педали.

Вторая часть ассоциируется с выходом на «пленэр», исполнитель слегка размывает контуры мелодии, предлагая обзор широкого пейзажного пространства – словно природа обступает человека, позволяя ему постигать естественные законы вечно обновляющегося бытия. Взгляд устремляется вдаль, к линии горизонта, и в душе просыпается чувство восторга.

Первое интермеццо звучит с наивной простотой, напоминая сценку из сельского быта, но взгляд наблюдателя вновь обращается к пейзажу. Второе интермеццо раскрывает остро субъективные переживания. Словно *De profundis*, возникает идея устремлённости к иному, к высшим целям. Это стремление настолько «ослепляет» героя, что необходима связка, возвращающая его к реальности. И теперь мир встречает его несколько настороженно, лишь

постепенно обретая прежние идиллические очертания. В целом вторую часть цикла Кемпф трактует как субъективно-лирическое высказывание, исполненное любования и спонтанности. Однако он не допускает случайной аффектации во фразировке. Его игра, отличаясь благородством и поэтичностью, красотой качественного певучего звука, изысканно-рафинированным, утончённым колоритом, остаётся при этом в границах точного воспроизведения текста.

В следующих «главах» шумановской «Крейслерианы» исполнителем выстраивается сложный психологический сюжет, основанный на целеустремлённом действии (акцентируются ямбические затакты в крайних разделах № 3), для которого открывается бесконечный путь (средняя часть). Моменты энтузиазма и решительной активности сменяются трезвой рефлексией (№ 4), меланхолия вызывает агрессивность (№ 5), мягкое увещевание оборачивается откровенной угрозой (№ 6).

В предпоследней части цикла (№ 7) безжалостные резкие удары словно наносят глубокую «рану»; исцеляют же, возвышая страдания, явившийся из прошлого дух «барочной неистовости» («золотая секвенция») и воцарившийся, наконец, порядок (фугато). Хорал в коде, звучащий в том же темпе, трактован исполнителем как проповедь. И, почти сразу, следует заключительный № 8, для которого Кемпф выбирает не слишком быстрый темп. Сложный пунктир в триоли звучит строго и подчеркнуто ровно, исполненный достоинства бас направляет слушателя по заданному, «вновь открытому» пути. В завершение «повествования» герой, полный решимости достичь поставленной цели, обретает веру в будущее. Последний «кадр» – уходящая вдаль дорога, пространство, собранное в точку.

«Крейслериана» в исполнении В.Кемпфа ассоциируется с пейзажной живописью Каспара Давида Фридриха, немецкого художника начала XIX века. На его полотнах не только деревья, но и небо, земля, камни, утесы, море, река, облака – вся природа пребывает в постоянном движении. «Бесформенные угловатые очертания горных громад, которые обретают у Фридриха свое особое навязчивое постоянство контуров, <...> всё это рост природы, из земли, вздыбливающей свою оболочку <...> Горы и камни у Фридриха никогда не бывают тяжелыми, их стремление – вверх, они не лежат на земле положенным на нее тяжким грузом, – они сами – растущая, выпирающая к небу земля» [13, с. 145]. Художественный мир, тяготеющий к высокому, общий сумеречный колорит, текучесть, подвижность, постоянная трансформация образов сближают музыку Шумана в исполнении немецкого пианиста с пейзажами К.Д. Фридриха. В.Кемпф воплощает не субъективность человека, пусть даже гениального художника, а, в первую очередь, субъективность самого бытия, которое неизбежно клонится к закату.

На иных позициях находятся исполнители, представляющую «русскую» тенденцию в истолковании «Крейслерианы». По верному замечанию В.Мержанова, в отличие от четкой периодичности немецкой игры, «для русской школы, наоборот, характерна большая пластика использования времени. Временной стержень изгибается в разные стороны, но не ломается. Поэтому форма не искажается. Русская музыка тесно связана с традициями словесной речи. Большое количество знаков препинания. Дыхание. Детали произношения. Играть на рояле, как бы разговаривая» [12, с. 59].

Это «речевое начало» отчетливо проявляется в исполнительской манере Владимира Горовица (1904 – 1989). Его «Крейслериана» не похожа на версию В.Кемпфа ни по умонастроению, ни по темпераменту, ни по художественному решению. В.Горовиц воссоздает дух немецкого «бидермейера» с его эстетизмом, увлеченностью внешней красотой, поэтизацией обыденного. Личное в «Крейслериане» представлено как чья-то «частная жизнь», выставленная в декоративной рамке. Вокруг – обжитое пространство. Все поставлено на своё место, «находится под рукой». В мягком домашнем уюте разворачивается живой *диалог* его обитателей. Пианист прослеживает все нюансы естественных взаимоотношений персонажей, которых любит и словно готов заключить в свои объятия. Он внимателен к мельчайшим деталям текста и обладает поразительным умением передать внутреннее состояние, подчеркнуть тональную краску, показать естественность направления в мелодическом движении, выделить тембр того или иного голоса, «остановить мгновенье», не теряя при этом целостности, «держая» всё сочинение, весь шумановский цикл, словно на ладони.

Начало «Крейслерианы», экспонирующее образы участников диалога, в исполнении В.Горовица отличается исключительной точностью штриха. Бас действительно выдерживается только четвертную длительность и исполняется *staccato*. Средний раздел (№ 1) звучит почти без педали, по-детски игриво. Однако будущее уже проступает во взятом с едва заметной «оттяжкой», подчеркнутом звуке ля-бемоль.

Во втором номере (его условно можно было бы сопроводить ремаркой «там же и те же, но некоторое время спустя») диалог между различными голосами фактуры устанавливается буквально с первых же звуков. Здесь представлен ещё достаточно «тёплый» вариант взаимоотношений героев. Регистры умело разведены. Слушателя радуют естественное дыхание, детализация динамических нарастаний и спадов, чёткая и красивая артикуляция в интимных доверительных интонациях беседы. В ответах голоса верхнего регистра подчеркивается метрическая регулярность, «правильность» – как характерный штрих.

Первое интермеццо исполняется ребячливо, с веселым шутовством. Второе – приводит к «ссоре». Диалог продолжается в канонической имитации: обида не дает возможности дослушать партнера, Восходящие гармонические фигурации шестнадцатыми исполняются с тенденцией к сжатию, придавая эпизоду драматический характер. В связке-переходе к рефрену герои словно «расходятся по углам», но встречное движение голосов ассоциируется с примирением. Рефрен звучит особенно весомо, знаменуя разрешение конфликта.

Обращает на себя внимание разнообразие смысловых значений в устойчивом заключительном кадансовом обороте рефренного раздела. В первом проведении словно произносится значимое для Шумана в пору создания «Крейслерианы» простое «Да!». Во втором – «Уверю Вас!» И, наконец, последняя интонация звучит как бы в отдалении, отсылая к известному рахманиновскому «Но то был сон!».

В третьей пьесе цикла В.Горовиц показывает крупным планом секундовую интонацию из первой части, в подчинении строгому ритму словно выражающую «героическое усилие». Особой прелестью наполнен средний эпизод, где разматывается и переплетается бесконечная мелодическая нить. Но это – не образ шубертовской Маргариты за прялкой, а, скорее, сцена письма пушкинской Татьяны, которое пишется легко, непринужденно, фраза за фразой, на одном дыхании. В исполнении восхищает изумительная «дослушанность» длинных нот; каждый оборот, даже если он повторяется буквально, «проговаривается» иначе, развивая и обновляя музыкальную мысль.

Критический момент во взаимоотношениях героев намечается в №4, где перед ними встаёт вопрос: что делать дальше? Музыкальный материал подается с тенденцией к замедлению, обнажающей чувство растерянности, даже обречённости. Но ни на миг не прекращается диалог, который приносит утешение (средний раздел).

Пятый номер «Крейслерианы» у В.Горовица предстаёт как сложная многофигурная композиция. Возникают ассоциации с хором на оперной сцене, охваченным единым чувством. Длинные фразы «произносятся» на одном дыхании, каждый фактурный элемент насыщается речевой выразительностью. Нередко второстепенные по значимости голоса исполняются яснее первых.

Во втором разделе вместо контрастирующего с *pianissimo* главной темы *mezzo forte* звучит изящное *piano*, что характерно для стиля исполнителя в целом. «Понижение Горовицем авторской динамики происходит и в связи с его любовью к интимному интонированию лирических разделов музыки» [9, с. 137].

В следующем, шестом, номере начальная тема подается без поспешности, очень солидно и «по-родительски» авторитетно. Пианист мастерски играет

регистровыми красками, создавая ощущение ожидания значимого решения, которое оказывается строгим запретом. Впрочем, в репризе тон высказывания несколько смягчается.

Впечатляющей кульминацией цикла в исполнении В.Горовица становится седьмая часть. Здесь сконцентрированы вся воля, вся решимость героев, направленные на достижение желаемого. Фугато воспринимается в буквальном смысле как «бегство» от родительского деспотизма. Развязка наступает в коде, где хорал, согласно традиции, «освящает» принятое решение. В строгой аккордовой вертикали исполнитель выделяет отдельные речевые интонации, то экспрессивно окрашивая их, то «снижая» до «бытового» уровня, тем самым то и дело преобразуя «высокий символ» в жанровую сценку.

Последняя часть «Крейслерианы» для Горовица – не более чем эпилог, подтверждающий, что жизнь продолжается, и, значит, продолжается диалог.

«Историческому оптимизму» версии В.Горовица противостоит трагическое истолкование «Крейслерианы» Владимиром Софроницким (1901 - 1961). Фортепианный цикл Р.Шумана прочитывается им как «петербургский текст» – причудливый, порывистый, экзальтированный. В центре внимания исполнителя оказывается личность композитора с его «флорестано-эвсбиевским комплексом»¹.

При этом Софроницкий не удовлетворяется данностью очевидного, он раскрывает то, что лежит «по ту сторону» звукового изображения, наполняет его символическим смыслом. Пианист воссоздает чрезвычайно сложную гамму чувств, «предельную» для человека, ввергая слушателя в непрерывный напряженный поток сознания героя. Шуман здесь смотрит не на себя, а как бы «из себя – в мир».

Углубленный психологизм В.Софроницкого в своей основе восходит к гофмановскому первоисточнику, точнее, к традиции его русского прочтения и претворения его духа в эстетике «петербургских» сочинений Н.Гоголя, Ф.Достоевского и А.Блока. Опыт освоения скрябиновской поэтики привносит в музыку Шумана в исполнении В.Софроницкого призрачную «полётность», некую бесплотную пластику, характеризующие его пианизм как художника «закатного типа».

Своеобразие исполнения В.Софроницким «Крейслерианы» состоит, как отмечают исследователи, в сочетании «пламенной самозабвенности с ледяным контролем» [9, с. 122]. По свидетельству современников, страстность его

¹ Характерно, что именно эта исполнительская версия была канонизирована в советском музыковедении, воспринявшем буквально юношескую игру композитора в давидсбюндлеров Флорестана и Эвсебия. Несомненно, личность Шумана относилась к циклотимическому типу, однако вряд ли стоит все, что вышло из-под пера композитора, в том числе и «Крейслериану», приводить в соответствие с данной оппозицией.

темперамента «была закована в цепи собственной замкнутости <...>. Замкнутость его натуры нашла свое отражение в сдержанности темпов и стройности агогики. Агогические колебания его игры подвергались жесткому, порой и жестокому самоограничению. <...> Не в темпах, не в артикуляции, не в ритмической и динамической нюансировке, не в агогике его интерпретаций таилось то своеобразие, которое производило впечатление чего-то в высшей степени оригинального и отличающегося от авторского текста. Неповторимость искусства Софроницкого более всего заключена в его звуке» [9, с. 122]. Однако тембровую палитру пианиста в «Крейслериане» трудно назвать живописной. Скорее, он, как и Э.Т.А.Гофман, работает «в манере Калло», создавая виртуозные по мастерству офорты.

Отсюда и особое внимание к «графике» акцентов. Е.Либерман подчеркивает особую «приверженность Софроницкого всему необычному в авторской акцентировке» [9, с. 124]. Неукоснительно соблюдая указания автора, исполнитель насыщает звуковую ткань также собственными акцентами, многообразные градации которых образуют впечатляющую по разнообразию остроты, мощи и веса шкалу.

Акцентированно подаются не только звуки, но и паузы. Особое внимание привлекает множество не предусмотренных в нотном тексте люфт-пауз: «У Софроницкого все эти паузы – как бы плотины, прорвав которые, музыкальный поток становится ещё более упругим или бурным» [9, с. 126]. Мощная акцентировка Софроницкого сродни рахманиновской. Софроницкий, как правило, укорачивает длительности в пунктирных ритмах, что максимально усиливает характерность образа. Нередко он объединяет части цикла аттаса: начало нового построения «вторгается» в едва отзвучавший каданс. Этот прием А.Меркулов называет «заострением контраста» [11, с. 71]. Однако, таким образом можно и сгладить композиционные грани, создать ощущение непрерывности развития.

Для Софроницкого линия важнее «звукового пятна». Так, в первом номере «Крейслерианы» он пользуется приемом *senza pedale, poco pedale*, чтобы подчеркнуть скрытые голоса фактуры. Здесь в полной мере демонстрируется его умение мыслить неспешно. Начало «Крейслерианы» в его исполнении отличается благородством и сдержанностью. В.Софроницкий, быть может, как никто другой, наиболее явно обнаруживает *аристократизм* шумановского гения. Чувства, переполняющие героя, никогда не захлестывают его полностью, высказывание всегда ясно структурируется. Ведь Шуман всегда был склонен к порядку в мысли и чувстве. Волевой мужественности первого раздела с патетически подчеркнутым секундовым «жестом» противостоит призрачное *Pianissimo* средней части № 1. Аналогично выстраивается динамика третьей части. Твердо, даже жестко (никак не *piano*) исполняет Софроницкий

крайние части, с которыми контрастирует просветлённый теплый звук середины, словно плывущий, улетающий вдаль.

Со страстной горечью «проговаривается» исполнителем начальная тема в четвертой пьесе. Это – речь человека страдающего, который не вызывает к сочувствию, но просит о снисхождении. Каждый звук пятиголосной вертикали полноценно «проживает» отведенное ему время, подчиняясь естественному вокальному дыханию. Середина предстает как поиск выхода в замкнутом пространстве, но выхода нет, мы вновь и вновь упираемся в стену.

Мазурочные ритмы пятого номера «Крейслерианы» звучат у Софроницкого отрывисто и сухо, с «колючими» акцентами, которые нарочито странно контрастируют с глубокими «бархатными» басами, существующими как бы в изоляции, где-то на втором плане. Попытки «высказаться» в средней части тут же обрываются характерными репликами восьмых.

Чувство обреченности стущается в шестой части, где впервые открывается настоящая «бездна». Балансируя на грани «тьмы и света», сознание постепенно приходит к ясному пониманию того, что «никогда не будет счастья». Софроницкий так выдерживает в верхнем голосе звук «фа», точно это тонкая ниточка, которая вот-вот может разорваться.

Предпоследняя часть «Крейслерианы» звучит у пианиста с подлинно бетховенской страстностью. Исполнитель не показывает преувеличенно секвенции, выявляя тем самым многоплановость фактуры, и позволяет услышать верхний регистр. Кода-хорал становится еще одной попыткой удержаться на грани разумного. Но внутри упорядоченного пространства обнаруживается всё та же безысходность.

Трудно передать впечатление, которое оставляет в исполнении Софроницкого финал «Крейслерианы». Пожалуй, здесь наиболее очевидной становится призрачность человеческого существования. Неумолимо спокойные, ровные, словно «неживые», триоли напоминают о неотвратимости смерти. Им «сопротивляется» басовый голос, но тщетно. Последний всплеск отчаяния. Нервы обнажены. «Шаткие» басы «невыпадут» отмеряют последние шаги – словно сама земля уходит из-под ног. И, «далее – молчание...».

Трагическая объективность В.Софроницкого в прочтении «Крейслерианы» актуализирует значительный пласт русской культуры, лишая музыку Шумана приятной романтической дымки, скрывающей целую гамму разнообразных чувств, не поддающихся словесному определению. Идеально поставленная «речь» В.Софроницкого, как сценическая речь великих актеров Малого театра, доносит до слушателя каждую деталь текста, расставляя все точки над «і». Исполнитель прекрасно слышит гармонию, тональную краску, прослеживает интонационное своеобразие сложных горизонтальных пластов в

фактуре; тем не менее, сохраняется ощущение спонтанности и стихийной силы трагического высказывания.

Выводы. Традиция исполнения фортепианного цикла Р.Шумана «Крейслериана», при всем разнообразии конкретных версий, складывается из неких общих моментов в подходе к нотному тексту, которые приобретают значение музыкально-исполнительского канона. Эти моменты таковы:

- цикл миниатюр как бы перерастает свои рамки и превращается в единую сквозную композицию, отдельные части которой, несмотря на их внутреннюю самодостаточность и завершенность, невозможно вычленировать из контекста;

- возникающая в исполнении «контрастно-составная композиция» обнаруживает в смысловой природе целого сходство с жанром фантазии, обогащённой образностью бетховенских сонат, в частности, знаменитой «Sonata quasi una fantasia»;

- такого рода «фантазия» отличается от романтической фантазии листовского образца тем, что предполагает моделирование замкнутого цикла жизненных явлений, и поэтому, в условно-метафорическом смысле, может быть определена как «fantasia quasi una vita»;

- исполнение «Крейслерианы» как «fantasia quasi una vita» основано на реализации в самом общем виде идеи круга («цикла»¹), значимой для творчества Р.Шумана (как известно, излюбленным приёмом композитора было объединение фортепианных миниатюр общим программным замыслом; в этом смысле показательно название вокального цикла «Круг песен», в котором идея круга реализуется как объединяющий целое принцип; отметим также и закруглённую репризную трехчастность всех миниатюр «Крейслерианы»);

- идея круга как первого шага к порядку, как границы, которой можно охватить хаос, коренится в имени гофмановского героя. Достаточно вспомнить, например, тот эпизод из «Житейских воззрений кота Мурра», где капельмейстер Крейслер так предлагает рассмотреть свое имя: «Нет, вы никуда не уйдёте от слова «Kreis» – круг, и я молю, чтобы в мыслях ваших тотчас же возникли волшебные круги, в коих вращается все наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались. В этих кругах и кружится Крейслер, и возможно, что порой, утомившись пляской святого Витта, к которой его принуждают, он вступает в единоборство с темными загадочными силами, начертавшими те круги, и более страстно тоскует по беспредельным просторам» [3; с. 166]. Именно этот смысл как доминирующий в содержательном поле «Крейслерианы» и утверждает сложившаяся исполнительская традиция.

¹ Греч. «kyklos» буквально означает «колесо, круг, кругооборот».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. – Л.: Музыка, 1986. – 88 с.
2. Вицинский А. Беседы с пианистами. – М.: Классик-XXI, 2007. – 232 с.
3. Гофман Э.Т.А. Избранные произведения. – В 3-х т. т. – Т.3. – М.: Худ. литература, 1962. – 519 с.
4. Домбровская О. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана // Проблемы музыкальной науки. – Сб. статей. – Вып.4. – М.: Сов. композитор, 1979. – С.259-284.
5. Жабинский К.А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция 17 - 18 веков. // С.114-133.
6. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. - М., 1997. - 415 с.
7. Ларош Г.А. Шуман как фортепианный композитор // Ларош Г.А. Избранные статьи – В 5-ти выпусках. – Вып. 5. Музыка и литература. – Л.: Музыка, 1978. – 335 с.
8. Лахути А. О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана // О музыке. Проблемы анализа: Сб. статей – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 209-218.
9. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.
10. Любимов А. Портрет художника в запредельности // Музыкальная академия, 2006. - № 2. – С.6-12.
11. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). – М.: Музыка, 1991. – 95 с.
12. Мержанов В. Каждое произведение является моим собеседником // Музыкальная академия. – 2006. – № 2. – С.58-66.
13. Михайлов А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Советское искусствознание '77. – Вып.1. – М.: Сов. художник, 1978. – С. 130-165.
14. Шуман Р. Письма: В 2-х т. т. / Пер. с нем. – Т. 1. (1817 – 1840). – М.: Музыка, 1982. – 719 с.

УДК 786.61.083.2:78.071.1 (Бах)

Наталья Беличенко

ОРГАННАЯ ФУГЕТТА И.С. БАХА

У статті розглядаються деякі особливості хоральної фугети Баха.

В статье рассматриваются некоторые особенности хоральной фугетты Баха.

In this article some features of Bach's choral fughetta's are considered.

Определение «фугетты» как чего-то вторичного, производного по отношению к полноценной «фуге» довольно прочно укоренилось в исследовательской литературе, начиная от первого упоминания Риманом о *фугетте* как «*небольшой фуге*» [3], и сохранилось по сей день. Так, например, весьма авторитетный современный исследователь делает следующий вывод о содержании данного термина на примере фугетт из третьей части «Клавирных упражнений» Баха: «На выбор термина [«фугетта»], по-видимому, повлияли вовсе не конструктивные принципы: уменьшительная форма слова отражает

просто длину [фуги]» [8]. Однако можно ли считать подобную характеристику исчерпывающей? Вполне ли соответствует баховская фугетта этому определению? Зададимся целью ответить на возникшие вопросы, обратившись к органному творчеству композитора.

Органная фугетта Баха особо привлекает тем, что она всегда является хоральной обработкой, то есть *хоральной фугеттой* (будем брать во внимание только те пьесы, которые самим автором озаглавлены как «фугетты»). Всего таковых десять: семь ранних (BWV 697 - 699, 701 - 704) и три фугетты из третьей части «Клавирных упражнений»¹.

Истоки жанра фугетты в Германии ведут к началу XVII века, в первой трети которого М.Преториус определял «стиль мотета как чередование “гармоний и фуг”, а стиль канцоны как бестекстовой пьесы с краткими фугами и искусными фантазиями» [цит. по: 8, 4ii]. Старшие современники Баха, такие как Лохет (Локсхэй), Шейдт, Пахельбель и другие, часто сочиняли для органа короткие пьесы, озаглавленные как «фуги», которые состояли из *одного-единственного* композиционного «пункта имитации» или тематической экспозиции².

12584
К.Южак, рассматривая переработку Бахом ряда клавирных *фугетт* в *фугу* в жанровом контексте, приходит к важному выводу о различии этих форм не столько в количественном, масштабном отношении (как *меньшего* и *большого*), сколько качественном, композиционном: «Можно сказать, что фугетта – это воплощение экспонирования, возведенного в принцип формообразования, или – модель формообразования, основанного на экспонировании.

В отличие от фугетты, fuga воплощает идею формообразования, основанного на организации функционально различных фаз тематической работы, то есть, по существу, идею композиции» [6, 134].

Таким образом, предварительно уточняя содержание термина «фугетта», можно сделать вывод о том, что его производность от «фуги» лежит не в масштабной плоскости, но в *жанровой*, указывая на совершенно определенный композиционный тип, сложившийся в Германии предбаховской поры, – *органную хоральную фугу* со всей присущей ей спецификой.

¹Попутно заметим, что у Баха имеются также три хоральных фуги: две ранних («Allein Gott in der Hoch» BWV 716, Magnificat BWV 733), а также заключительная хоральная обработка из третьей части «Клавирных упражнений» («Jesus Christus, unser Heiland»), в связи с чем закономерно возникает проблема мелодии хора как модели для темы фуги (фугетты). Не углубляясь в разрешение этой проблемы в настоящей статье, укажем лишь на единичный факт, подтверждающий эволюцию Баха в данном направлении. Так, если в ранних фугах хоральная тема в пролонгированном виде целиком проводится в конце произведения на манер хоральных обработок Пахельбеля, то в зрелой фуге на хорал «Jesus Christus, unser Heiland» Бах отказывается от этого приема, удостоверяя, таким образом, приоритет темы фуги над хоральной мелодией, но, однако, не фуги над хоралом.

²Как отмечает К.Южак, для подобных «однострочных» фуг удачно подходит название «версеты», найденное Г.Фротипером применительно к *версетам* фуг на Magnificat Пахельбеля [6, 133].



Наследуя своим предшественникам в этом устойчивом литургическом жанре и как бы сохраняя исходную композиционную модель в целом, Бах значительно ее усложняет, углубляет и, таким образом, преобразует в нечто новое – *фугетту*. Здесь (как, впрочем, и в фуге), насыщая форму неожиданными жанровыми коннотациями, используя конструктивные приемы, хотя и не свойственные жанру, *но и не противоречащие ему*, – Бах утверждает эту форму совершенно по-новому, на ином композиционном уровне.

Так становится возможным появление *фугетты-ричеркара*. И это не удивительно: историческая общность корней этих форм вполне очевидна. Если отбросить коннотации «сложности», «учености» ричеркара, первоначальной «инструментальной копии» мотета, то решающим фактором, организующим всю эту «ученую» тематическую работу композиционно, остается, как и в фугетте, все тот же *экспонирующий* принцип формообразования.

Перечислим характерные приметы ричеркара в баховских хоральных фугеттах, остановившись на каждой из них особо.

- Автономизация сопровождающей темы или противосложения.

Этот характерный для Фрескобальди, как и его ученика из центральной Германии, Фробергера, приём отчетливо проявляется в поведении сопровождающей темы в фугетте на хорал «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» BWV 698 (пример 1, нижний голос). Ее тематическое значение усиливается, помимо всего прочего, явным сходством с третьей мелодической строфой хорала (ср. примеры 1 и 2):

1. И.С. Бах. BWV 698, т. т. 1-2



2. Хорал «Herr Christ, der einig Gotts Sohn»

Herr Christ, der einig Gotts Sohn, Va - ters in E - wig -
aus sein Her - zen ent - spros - sen, gleich wie ge - schrie - ben -

keit, steht. 1.2. er ist der Mor - gen - ster - ne, sein Glan -

zen streckt er fer - ne vor an - dern Ster - nen klar.

На заключительное экспозиционное проведение темы фугетты в нижнем голосе накладывается уже самостоятельное композиционное проведение сопровождающей темы:

3. И.С.Бах. BWV 698, т. т.7 - 9



Аналогично, и даже еще более активно, поведение противосложения в фугетте на хорал «Nun komm' der Heiden Heiland» BWV 699 (тематическую «судьбу» этого противосложения в творчестве Баха прослеживает Ю.Евдокимова [1, 246 - 247]). Добавим лишь, что его тематизация в хоральной обработке BWV 699 (как и в дальнейшем) обоснована уже хотя бы тем, что оно является фрагментом темы фугетты (и, естественно, хорала) в уменьшении.

- *Стретта как прием тематического изложения.*

Начальное проведение темы в баховских фугеттах никогда не содержит стретт. Они мудро приберегаются композитором для последующего этапа экспонирования, связанного либо с выявлением тематической функции донные второпланового композиционного элемента (как в упомянутой выше фугетте BWV 699), либо с появлением *нового* тематически значимого элемента. Заметим, что новизна эта, как и должно быть в ричеркаре (а далее, и в фуге), всегда оказывается мнимой, в действительности выявляя новые ракурсы *исследования* темы. Возьмем, к примеру, стретту на «новой» теме после начальной тематической экспозиции из хоральной прелюдии BWV 701 (см. пример 4, тт.3 - 4).

4. И.С.Бах. BWV 701, т.т. 9 - 12



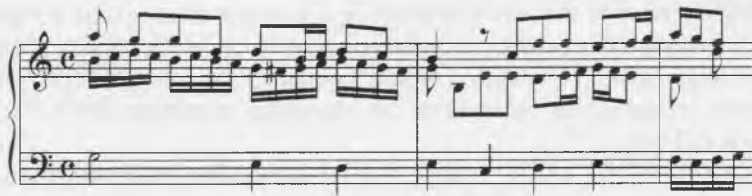
5. Хорал «Vom Himmel hoch»



Сличая эту тему с мелодией хорала, мы без труда распознаем ее во второй хоральной фразе, которая в фугетте звучит в уменьшении (ср. примеры 4 и 5). Сегментирование темы и тщательная проработка её сегментов, без сомнения, являлись для ричеркара делом обычным, предоставляя возможность пролонгации экспонирующего принципа на последующем композиционном этапе. Необычно у Баха другое: объектом сегментации в данном случае выступает хорал, который *целиком* в фугетте нигде не звучит¹.

Следствием вовлечения его в фугу становится соответствующая субординация темообразований: начальный сегмент хорала относится к остальным, как тема фуги к двум удержанным противосложениям (что подчеркнуто также и их типичным метрическим соотношением 1:2). Однако с точки зрения хорального прототипа, перед нами редчайший прием *сегментной стретты* (ведь каждое из противосложений является точной, уменьшенной вдвое, копией хоральных строф)²:

6. И.С.Бах. BWV 701, т.т. 20 - 21



¹ Здесь мы снова оказываемся перед проблемой хорала и фуги, вскользь затронутой выше (см. первую сноску настоящей статьи). Включаясь в систему фуги (фугетты), хорал становится для нее прекомпозиционной порождающей моделью на уровне как «плана содержания», так и «плана выражения».

² Далеко не все стреттные возможности хорала «Vom Himmel hoch» оказались здесь реализованными: находки ранней фугетты BWV 701 нашли свое отражение в дальнейшем продолжении этого исследования - чуть ли не полвека спустя - в Канонических вариациях BWV 769.

И это не единичный случай в органных фугеттах Баха. В упомянутой выше обработке BWV 698, например, второй сегмент хорала «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» появляется в виде нового, эквивалентного, противоположения к теме (неудержанного) в тактах 11 - 12 (ср. примеры 2 и 7).

7. И.С.Бах. BWV 698, т. т. 11 - 12



- Двойная fuga, в том числе с инверсией темы

Этот весьма характерный для ричеркара композиционный тип изредка встречался в Магнификат-версетах Пахельбеля, правда, без инверсии темы [2, 103 - 104]. Бах использует эту форму в фугетте на «Allein Gott in der Hoch» BWV 677 из 3-й части «Клавирных упражнений» в полном соответствии с её *мотетной*, строфической природой, превращая фугетту в своеобразный мини-мотет, где каждое из тематических проведений («пунктов имитации») строится на своей колорированной строке из хорала¹.

А вот двойная экспозиция в фугетте на «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» BWV 679 из того же цикла демонстрирует еще один прием усложнения экспонирования, но в условиях однотемности, благодаря инверсии темы.

Кратко обобщая сказанное о *ричеркарности* баховских органных фугетт, не будем забывать, что при всей привлекательности данной темы, она не являлась целью нашего исследования. Многообразные возможности этой старой формы как *особо «изоцирковой»* в сфере многоэтапного экспонирования, чутко схваченные и развитые Бахом в специфических условиях немецкой органной фути-версета, – вот что хотелось подчеркнуть прежде всего. И отмеченные выше закономерности баховских фугетт, указывающие на ричеркар, не есть ли доведение до своего логического предела жанра, имеющего в своей основе аналогичную ричеркару, основанную на принципе экспонирования, модель формообразования?

Итак, возвращаясь к поставленной в начале статьи проблеме «фугетта – fuga», мы можем дать следующий обобщающий ответ.

¹ Об особом значении мотетной формы в данном цикле, правда, в отношении больших хоральных обработок на «Küpe» пишет Г.Келлер [цит. по: 5, 144], а также Н.Рязанова [4].

Фугетта Баха – не уменьшенная копия фуги, но самостоятельная форма, наполненная уникальным содержанием, смысл которого – не столько *самораскрытие темы* через её рост в форме путем существенных изменений (как то происходит в фуге), сколько её *утверждение*, акцент на *неизменном* в ней через *сопряжение с иным*, будь то контрапункт, получивший тематическое значение, другая тема, или та же самая, но в ином виде (инверсии, сегментной стретты), ином жанре, – как отражение барочного принципа *Alio modo* на уровне тематизма и формообразования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Евдокимова Ю. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1986. – С. 222-249.
2. История полифонии. – Вып.3. – М.: Музыка, 1985. – 494 с.
3. Риман. Музыкальный словарь (online version): <http://www.ets.ru/r/ei001206>.
4. Рязанова Н. Взаимодействие строгого и свободного стилей в органных хоральных обработках И.С. Баха // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК. – С.23-36.
5. Фисейский А. Третья часть «Клавирных упражнений» И.С. Баха. Теология в звуке и числе// Музыкальная академия, 2006. – № 1 – С. 142-151.
6. Южак К. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК // Южак К. Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. – Кн.1. – СПб.: Сударыня, 2006. – С. 109-164.
7. Южак К. О продвигающей и свертывающей тенденциях в «Искусстве фуги»: «Alio modo» и парность высшего порядка // Южак К. Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. – Кн.1. – СПб.: Сударыня, 2006. – С. 109-164, 165-194.
8. P.Walker. Fugetta // NGDMM (online version): http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html.
9. P.Walker. Fugue // NGDMM (online version): http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trial.html.

УДК 7838:78.071.1

Наталья Червинская

ИСТОРИЧЕСКИЕ «СТИЛЕМЫ» В МОТЕТАХ И ДУХОВНЫХ ХОРАХ И.БРАМСА

В рамках жанрів духовної лірики виявляються ознаки, які розкривають зв'язок поліфонічного письма І.Брамса з музичними традиціями бароко і строгого стилю.

В рамках жанров духовной лирики выявляются признаки, раскрывающие связь композиторского письма с музыкальными традициями барокко и строгого стиля.

This study reveals a close connection of Brahms's polyphonic script with music traditions of baroque and severe style within genres of spiritual lyrics.

На протяжении нескольких веков музыкальная культура Средневековья и Возрождения была культурой религиозного, духовного содержания, а её естественным выражением служили уравновешенность и стройность,

достигающиеся благодаря широкому применению композиторами полифонических форм. Сюда направлен интерес И.Брамса, наиболее полно воплотившийся в хоровых композициях, связанных с духовными библейскими текстами и традициями строгого и свободного полифонического письма.

Весь творческий путь Брамса демонстрирует глубокую заинтересованность духовной темой, нашедшей отражение во множестве созданных композитором мотетов и духовных хоров: мотетах ор. 29, ор. 74 и ор. 110, духовных хорах ор. 37, «Ave Maria» для женского хора и др. Не случайно ещё в 1860 году (а возможно, раньше), то есть в начале творческого пути, Брамс создаёт два мотета для пятиголосного смешанного хора «Пришло спасенье к нам» на стихи Пауля Сператуса и фугу «Сердце чистое сотвори во мне» на текст из Библии, а последними его произведениями являются одиннадцать хоральных прелюдий для органа ор. 122. Вся эта область творчества прочно связана с полифонической техникой письма. В исследовательской литературе, посвящённой композитору, можно обнаружить лишь отдельные высказывания разных авторов (М.Друскина, Е.Царёвой, К.Гейрингера, Ф.Грасбергера, Г.Галя), отмечающие важность духовной лирики для сознания немецкого мастера, однако не дающие целостного представления об этой сфере творчества [11, с. 50 - 51]. Равным образом, нет специального исследования полифонического языка Брамса. Следует сказать о том, что ноты многих мотетов и духовных хоров композитора отсутствуют в музыкальных библиотеках Украины, а это практически изолирует данную группу сочинений, не даёт возможности осуществлять как их исполнение, так и аналитическое исследование. Сложившаяся ситуация, как представляется, есть ситуация недооценки роли духовной лирики И.Брамса.

Цель данного исследования – выявить признаки, раскрывающие наличие прочных идейных и музыкальных связей между духовными хорами И.Брамса и духовным наследием строгого и барочного письма. Данные признаки мы будем рассматривать как формы «исторических стилем» в музыкальном языке Брамса [6, с. 82], проявляющихся на самых различных уровнях, начиная с отбора текста, отношения к слову, структуры и жанра произведения, типов тематизма и гармонии, приёмов развития, видов каденций, и заканчивая разновидностями и техниками музыкального письма.

Объект исследования – духовная лирика И.Брамса и её научное осмысление.

Предмет – мотеты и духовные хоры композитора как полифонический интертекст.

Вначале сосредоточим внимание на линии Брамс – барокко, где музыкальный язык, в отличие от языка строгого стиля, является непосредственным откликом на события в слове. По мысли И.Г. Игнатченко, «ёмким

воплощением эпохи» барокко стало творчество И.С.Баха, а «универсум творческого "я" композитора равнозначен универсуму эпохи» [5, с. 13]. Барочные черты будут рассматриваться нами через соприкосновение с музыкой И.С.Баха. Основным музыкальным **материалом** будут служить мотеты Брамса ор. 29 № 1 и ор. 110 № 1, а также мотет И.С. Баха № 3 «Jesu, meine Freude».

Первым признаком, сближающим духовные сочинения Брамса и Баха, является, несомненно, религиозный текст, отбираемый композиторами из отдельных глав Библии или взятый из какого-либо сборника духовных стихов. В духовных сочинениях Баха и Брамса обнаруживаем близкое сходство душевных состояний, которые вызываются текстом: возвышенную радость, трогательную печаль, глубокую скорбь и священный трепет.

Для Teologia gloria в музыке Брамса,¹ как и Баха, основополагающее значение имела имитационная полифония с её свойством многократно преумножать исходный тезис. Так, названный выше мотет Брамса ор. 29 № 1 «Es ist das Heil uns kommen her» («Пришло спасенье к нам» на текст Пауля Сператуса) облечён в выразительную форму хоральной фуги, где начальный хорал выступает своеобразным соборным провозглашением исходной строки, носителем идеи, а последующие фугато путём разрастания имитаций утверждают его в статусе догмата как непреложной истины.

Текстовые связи Брамс – Бах ясно прослеживаются как на композиционном, так и на интонационном уровне – уровне «риторики слова», по выражению А.Швейцера [12, с. 334]. Ключевые слова духовного текста становятся опорами музыкальной композиции и являются носителями определённого аффекта.

А.Швейцер при анализе творчества И.С.Баха выделяет несколько мотивов, связанных с воплощением разных духовных состояний. Среди них – мотив шага, который «вызывает мысль о силе и убеждённости» [12, с. 335], мотив душевного покоя, радости, прославления, мотив скорби, а также «говорящие мотивы» и «выразительные хоралы» [12, с. 336]. «Выразительными хоралами» А.Швейцер называет такие, «в которых музыка отображает последовательность слов, предложений и мыслей» [12, с. 369]. Так, в конце хорала «O Mensch beweine dein' Sunde grob» (V, № 45) хроматический мотив в контексте диатоники подчёркивает слова «и он стал жертвой ради нас» [там же]. Аналогично действует Иоганнес Брамс в последних тактах мотета № 1 ор. 29 «Пришло спасенье к нам», где речь идёт об Иисусе Христе: с помощью хроматического хода композитор выделяет слово «worden» – «превратиться» (см. партию баса, т.72) и слово «Mittler» – «посредник» (в партии сопрано, такты 77 - 79).

¹ Выражение заимствовано у М.Друскина [2, с. 305].

Важное место в интонационной ткани многих композиций И.С. Баха занимает знаменитая «фигура восхождения» (*cu – do-diez – re*). Её обнаруживаем, в частности, в мотете И.С. Баха № 3 «Jesu, meine Freude», с которым перекликается мотет И.Брамса № 1 оп. 29 «Es ist das Heil uns kommen her». Брамс, как и Бах, поручает этот мелодический ход сопрано, стремясь выделить его на фоне других голосов хоровой фактуры. Выделение данного мотива – не только высотное и тембровое, но и ритмическое, так как только у сопрано преобладает движение четвертными длительностями, в остальных голосах хоровой фактуры господствует движение восьмыми. Тема хорала как бы «парит» над остальными голосами. У Баха встречаем эту фигуру в начальном хорале в восходящей версии (такт 3 у сопрано, на текст: «...meines Herzens...»), и в обращении (такты 16 - 17 у сопрано, на текст: «...auf Erden...»). В мотете Брамса данный мотив звучит в начальных тактах хорала («пришло спасенье к нам») в обращении (см. такты 1 - 2) и приходится на слова: «...uns kommen...». Благодаря этому музыка ярко живописует образ, содержащийся в духовном тексте. «Фигура восхождения» является интонационной основой темы пятиголосного фугато, построенного на тексте первой строки данного хорала (см. Allegro, такты 11 - 23). Многократное повторение темы приводит к её проведению в увеличении в партии первых басов, что, несомненно, свидетельствует о важности темы и её ключевой интонации.

Следует обратить внимание на то, что композитор закрепляет за темой неизменный текст избранной строки хорала. Можно говорить о том, что музыкальная интонация «восхождения» приобретает значение музыкально-риторической фигуры. В вышеприведенных музыкальных примерах речь идёт именно о так называемых изобразительных фигурах из музыкального лексикона эпохи барокко. В этой связи наряду с anabasis (от греч. слова восхождение), следует назвать также фигуру catabasis (от греч. нисхождение). Барочный метод образного и символического «изображения» духовного текста музыкой, свойственный письму Баха, продолжен и в духовных композициях Брамса.

В рассматриваемом мотете Брамса находим хроматические ходы из четырёх или более звуков, за которыми издавна, и в музыке Баха, в частности, закрепилось символическое изображение скорби. Выразительный восходящий хроматический ход приходится в тексте на слова «Christum an, der Glaub» в партии вторых басов в последних тактах сочинения. Его текстовой основой служит слово «worden» («превратиться») из последней фразы третьей строки хорала: «er ist der Mittler worden» («тот превращается в посредника»).

Ещё один мотив, объединяющий интонационную ткань произведений Баха и Брамса, – это мотив креста, существующий в разных модификациях.

Интонационное родство с первым, основным вариантом мотива креста обнаруживаем в двухорном мотете Брамса op. 110 № 1. Мотив появляется на слова «Herr, Herr Gott» («Господь, Господь, приди») сначала в партии сопрано у первого, затем и второго хоров. В своём интервальном составе мотив содержит восходящую чистую кварту и нисходящую малую секунду. Не случайно мотив помещён в партии верхнего голоса, а все остальные голоса сливаются в едином ритме, что позволяет сосредоточить внимание слушателя на тексте, произносимом в данный момент времени, и выделить тесситурно и ритмически интонацию мотива креста (см. т. 18). Ещё одной особенностью, подтверждающей важность этой интонации, является её многократное появление в дальнейшем, образующее своеобразную имитацию на расстоянии (см. партии сопрано - т. 18, баса - т. 22, альты - т. 25, сопрано - т. 28 - 29, баса - т. 31 - 32). Второй вариант мотива креста обнаруживаем в начальных тактах мотета Брамса. Он звучит в партии первых сопрано и совпадает со словами «Ich aber bin elend». Его отличительный признак – восходящий октавный скачок, который окружён с двух сторон нисходящим движением. Расположение характерной интонации в начале мотета в верхних голосах, несомненно, выделяет её как «заглавную» на фоне материала у других голосов хора. Наконец, в этом же мотете обнаруживаем третий вариант мотива креста, интонационно близкий указанной выше модификации. Несмотря на то, что мотив дан композитором в «обращении» и между его звуками есть «вставные» ноты, он легко распознаётся на слух, так как является интонационным зерном фугато «ich aber bin elend» (см. такты 8 - 12).

Подведём промежуточный итог. Приведённые примеры позволяют заключить, что духовные произведения Баха, как центральной фигуры барокко, и Брамса роднит целый ряд признаков. Среди важнейших назовём религиозный (духовный) текст, имитационные формы с сохранением исходного образа, а также комплексы мотивов, имеющих символическое значение. Используемые Брамсом в качестве своеобразных цитат – риторических фигур, передающих ходом мелодии соответствующие интонационные смыслы речи, – они обретают, благодаря полифонии, большую силу суггестии. Среди них – «passus duriusculus» – хроматический ход, символизирующий боль, страдание, скорбь; изобразительные фигуры, суть которых – в мелодическом движении, «иллюстрирующем» важные духовные события, как то: *anabasis* – восхождение, *catabasis* – нисхождение. Согласно О.Захаровой, музыкальная риторика включает также «...фигуры фуги» [4, с. 47], для неё «характерна имитационная техника: *pyrallage* – имитация в противодвижении, *аросоре* – неполная имитация <...> гармонические или фактурные особенности» [там же].

Далее сосредоточим внимание на хоровых композициях И.Брамса, имеющих в качестве основы стилистику полифонии строгого письма.

Материалом для аналитических наблюдений послужат два духовных хора ор. 37 и мотет ор. 74 № 2. В процессе анализа попытаемся выявить исторические *стилемы* строгого стиля как важнейшую особенность полифонического письма И.Брамса.

О трёх духовных хорах И.Брамса ор. 37 для женских голосов на латинский богослужебный текст (1.«O bone Jesu» («О, добрый Иисус»), 2.«Adoramus te», («Возлюбим»), 3.«Regina coeli», («Царица небесная»)) немецкий исследователь К.Гейрингер пишет: «архаизмы <...> так сильно подчёркиваются, что индивидуальные особенности брамсовской музыки совершенно отходят на задний план» [16, с. 309]. В связи с хором «Adoramus te» этого опуса исследователь отмечает, что впечатление старины создаётся благодаря одинаково долгим ритмическим длительностям и простоте гармонии, «поэтому не удивительно, что строго ортодоксальные цецильянцы получали удовольствие от обновлённого стиля Палестрины и с восторгом приветствовали эти хоровые произведения» (журнал «Chorwächter» («Блюститель хора») от 1 декабря 1878 года) [1, с. 310].

Хор «Adoramus te» («Возлюбим») ор. 37 № 2 – торжественного славильного характера, что соответствует содержанию духовного текста, связанного с обращением к Христу. В музыке господствует светлый лирический тон высказывания, в чём проявляется связь с существующей традицией, отмеченная С.И. Танеевым. Анализируя начальные номера мессы h-moll И.С. Баха, исследователь обращает внимание на различия в характере её музыки: «Обращения к Богу Саваофу отличаются мрачностью, суровостью (№ 1 и 3); обращение к Христу (№ 2), наоборот, имеет характер светлый, лирический, более интимный – Христос есть существо, более близкое людям» [10, с. 18].

Аналогии со строгим письмом обнаруживаем, прежде всего, в интонационной ткани произведения, где основной отличительной чертой является снятие «декора», упрощение интонаций, которое, согласно высказыванию Ю.Евдокимовой в адрес строгого письма, связано со «стиранием всех элементов сольности» [3, с.56 - 57]. В основе многоголосия этого хора Брамса, как и в основе многоголосия строгого письма, лежат не развёрнутая мелодия, а небольшие мотивные образования. Каждый голос развивается плавно, волнообразно, с уравновешенными подъёмами и спадами, со скачками, заполненными поступенным движением в обратном направлении. За каждым из сегментов текста закреплён свой мотив, последовательно проводящийся во всех голосах в прямом нисходящем порядке их вступления: сопрано I – сопрано II – альты I – альты II. Голоса хоровой фактуры однородны по мелосу. Основой композиции является четырёхголосный канон, в котором второй голос вступает в нижнюю кварту, третий – в нижнюю квинту и четвёртый – в нижнюю октаву. Завершается же хор небольшим заключением в хоральной аккордовой фактуре на слова «miserere nobis».

Этот хор Брамс пишет в технике четырёхголосного канона II разряда (расстояние между R1 – R2 – два такта, то есть не равно расстоянию между R и R1 в один такт), что влечёт за собой применение горизонтально-подвижного контрапункта. Соответственно, особенностью формирования полифонической ткани является то, что работа идёт с небольшими мелодическими формулами, мотивами (сегментами). Важным качеством становятся отношения «фона и рельефа»: в момент, когда у какого-либо голоса звучит имитируемый «заглавный» мотив, он выходит на первый план, другие же голоса отходят на второй, оттеняют его в силу менее индивидуализированной линии, – они или выдерживаются, или движутся плавно. Согласно принципу комплементарности, во время ускорения движения в одних голосах (учащения внутридолевого пульсации) другие выдержаны в более крупных длительностях.

Начальная фраза хора представляет собой восходящую линию, устремлённую от *ля* к тону *фа*, с последующей нисходящей секундой на лексеме «Christe». Динамика развития всех голосов направлена к этому второму слову текста, и не случайно в этот момент появляется характерная скорбная малосекундовая интонация (см. такты 1 - 6). Стремительное имитационное развитие приводит к кульминации, приходящейся на слово «*pronobis*» (см. такт 23). Последующее диминуэндо во всех голосах завершается единственной цезурой – генеральной паузой всего хора на доминанте. После генеральной паузы хора происходит отмеченная нами ранее качественная смена склада – с полифонического на аккордовый (или полифонический в технике «нота против ноты»), где в организации гармонической вертикали, после предшествующей диссонирующей цепи 4/6 аккордов, фонизма малого уменьшенного септ-аккорда, уменьшенного септаккорда, участвуют только трезвучия. Это фоническое преобразование не случайно. Ясные трезвучные гармонии, дублировки и унисоны в строгом стиле, как отмечают исследователи, имеют символическое значение и связаны с идеей «единения». Все голоса, сливаясь в едином ритме, провозглашают «*Domine, Domine, miserere nobis*» (см. такты 27 - 36). Голосоведение здесь предельно плавное, можно сказать, строгое. В заключительном кадансе в партии тенора имеется нисходящее задержание к терции доминанты, являющееся традиционным для музыки строгого стиля. К.Розеншильд отмечает, что распевание заключительной строфы гимна хором а *cappella* в строгом четырёхголосно-аккордовом складе является «живым воплощением старой протестантской традиции» [9, с. 468]. Аккордовое заключение в данном духовном хоре Брамса «*Adoramus te*» выступает как пример прямого продолжения указанной исследователем традиции, приобретающей в контексте музыки XIX века, благодаря творчеству Брамса, новую жизнь.

В духовном хоре ор. 3 № 1 «O bone Jesu» («О, добрый Иисус») Брамса, как и в рассмотренном выше, отчётливо видна тенденция к естественности и простоте интонаций и фраз, стремление к большей гармонической ясности и консонантности, к приоритету имитационного развития. Для строения многоголосия характерно внутреннее единство и равнозначная интонационная нагрузка всех голосов, их достаточная гармоническая определённости, вызванная «проникновением» в модальную логику элементов тонального мышления. Эти качества являются классическими для стилистики эпохи Возрождения. По голосоведенческим и ритмическим нормам этот хор выдержан в строгом стиле. На это указывает необычный для композиций XIX века размер – 4/2, господство крупных ритмических длительностей, сглаженность метрических акцентов. В отличие от предыдущего, в хоре «О, добрый Иисус» наглядно проявляется принцип парного объединения тембрально схожих голосов – первых сопрано и первых альтов и вторых сопрано и вторых альтов. Это касается ритмической общности обозначенных пар и интонационного родства партий. Партия первых сопрано удвоена в дециму первыми альтами (см. такты 1 – 4, 7 – 9), вторые сопрано, в свою очередь, дублируются партией вторых альтов в терцию. Вместе с тем, встречаются отклонения от параллельного движения, связанные с коррекцией вертикали. Так в общем звучании хоровой фактуры достигается полнотвучность и яркость. Между первыми сопрано и вторыми альтами возникает терцовый канон в обращении (см. такты 1 – 6).

Своеобразие хоров рассматриваемого опуса заключается в их ладовой стороне, где органично сочетаются признаки *двух типов* ладовых структур: *модальной* (за основу принимается *звукоряд*) и *тональной* (за основу берётся, соответственно, система *тональных функций* S – D – T). Так, в начальных тактах хора №2 «Adoramus te» преобладающим признаком является модальность: I сопрано вступает в *a* эолийском, II сопрано – *e* фригийском, I альты – дорийском *d* и II альты вновь в *a* эолийском (см. такты 1 – 5). Далее (см. 7-ой такт) заявляет о себе лидийский, который обнаруживаем в мелодическом профиле голосов. Признаки тональных функций отчётливо проявляются в 15 – 16 тактах хора, где ярко выражен *d-moll* с его S и D и заключительным кадансом, в котором тональные функции ощущаются с предельной отчётливостью (см. такты 33 – 36). В то же время в кадансе встречаем трезвучие VII миксолидийской ступени. Можно сказать, что система диатонической модальной гармонии получила новый импульс к развитию в полифонических духовных хорах И.Брамса ор. 37.

Рациональное начало, связанное с имитационно-полифонической техникой, играло важную роль в творчестве Брамса, равно как и мастеров эпохи строгого стиля. Однако сложность полифонических приёмов не сказалась

отрицательно на выразительности музыки. Свободное владение техникой канона позволяло И.Брамсу, вслед за представителями строгого стиля, применять её в любой части формы, нисколько не иссушая музыкальной ткани. По мысли В.Протопопова, «метод сочетания контрапунктической сложности с естественностью музыкально-образного содержания (в произведениях строгого стиля) оказал несомненное влияние на полифоническую композицию позднейшего времени» [7, с. 260]. Как видим, творчество И.Брамса – это одно из ярчайших тому подтверждений.

Далее обратимся к другому жанру духовной лирики Брамса – мотету op. 74 № 2 «O Heiland, reiss die Himmel auf» («О, спаситель, разверзни небеса»). Мотет состоит из пяти крупных разделов, обозначенных versus I, II, III, IV, V, и заключительных юбилеев на слове «Amen». В этом сочинении находим общий принцип построения музыкального произведения, свойственный сочинениям строгого стиля – вариационность. В.Протопопов отмечает: «вариационность в вокальных произведениях строгого стиля – очень широкий метод музыкального развития и формообразования, представленный в разнообразнейших проявлениях. Его основное назначение – пополнять музыкально-образное содержание новыми нюансами и выразительными деталями, *сохраняя неизменным основной характер музыки*» [7, с. 260 – *курсив наш*, – Н.Ч.]. По мысли исследователя, действие вариационности распространяется вширь и вглубь, на вертикаль и горизонталь, на мелодию и контрапунктический склад. Автор выделяет три «формы вариационного порядка»: 1) вариационное тождество, при котором одни из компонентов сохраняются, другие же (по вертикали) изменяются; 2) вариационное прорастание, имеющее тождество в начальном тематическом материале и различие в его продолжающей части (по горизонтали); 3) вариационное обновление, допускающее родство, но не тождество тематизма. Между этими формами существует тонкое взаимодействие, они легко переходят одна в другую. В рассматриваемом мотете ярко проявляется первый вид «вариационного порядка». Прежде всего, по горизонтали – это ритмическое варьирование (ритмическое дробление, связанное с учащением внутридолевой пульсации) и интонационное обновление («вариационное обновление» по В.Протопопову). Ритмические перемены являются важным элементом развития. Поначалу Брамс использует ритмическое уменьшение, которое проводит в точной пропорции к исходному ритму. При этом интервал имитации между басами и альтами – чистая квинта – сохраняется.

Однако в дальнейшем можно говорить о *вариационном прорастании*, проявляющемся в тождестве начального материала и его различии в последующем развитии. Эту форму вариационности обнаруживаем при сравнении партий сопрано (см. такты 1 - 6) и баса (57 - 61), где происходит

смена метра (такт 57 и далее). Следует отметить, что для жанра мотета эпохи строгого стиля переметризация основного напева была довольно широко распространённым приёмом и свидетельствовала о начале нового раздела формы.

Варьирование осуществляется благодаря изменениям в мелодическом (интонационном) и ритмическом строе каждого голоса, что непосредственно связано с появлением нового текста. Каждая словесная фраза получает своеобразное музыкальное воплощение, целью которого является выразительное, точное донесение её смысла. Ритмически все голоса свободны и независимы, они следуют естественной акцентуации слов. По отношению к данному мотету можно говорить о свободном применении композитором системы средневековых ритмических модусов.

Брамс пишет мотет в размере 3/2, – это перфектное, совершенное деление на три. Вначале композитор использует два ритмических модуса: первый заявлен в партиях сопрано (модус № 1) и тенора, второй – у баса и альты (модус № 6). Далее находим тот же модус (№ 6) в партии баса и альты (см. такты 18 - 22).

В строении формы данного мотета прослеживается процессуальная логика $i - m - t$, находящая выражение в постепенном учащении внутридолевого пульсации. Так, от ритмики целых и половинных голоса постепенно приходят к движению восьмыми длительностями (см. Versus V, такты 97 - 108) – территории юбилейный на слове «Amen». При плавном поступенном движении к заключительным созвучиям разделов формы в отдельных голосах возникает хроматическая вводнотоновая интонация, обостряющая тяготение к опорным тонам (в верхнем и средних голосах) – так называемая «каденция Ландини» (такты 16 - 18, партия альты). Заключительный юбилейный раздел содержит яркий пример имитаций в обращении, возникающих между сопрано и басом, альтом и тенором, а если обратить внимание на строение мелодической линии, в частности, её членение, связанное с повтором слова «Amen» в тексте, то можно обнаружить и скрытые черты ракоходности. Основой, фундаментом всей композиции является тема, выполняющая функцию *cantus firmus* (в дорийском f). В четырёхголосной хоровой партитуре мотета вариант темы у сопрано является основным, так как именно он в последующих разделах формы не будет поддаваться изменениям. Исключение составляет переметризация в четвёртом разделе формы, добавление орнаментики и заполнение скачков поступенным движением в противоположном направлении. Последняя особенность свидетельствует о связях с эпохой Высокого Возрождения, где, по мысли К.Перриша и Дж.Оула, григорианский напев служил источником тематического материала мотета, «но не воспринимался буквально» [8, с. 55]. Авторы отмечают: «Григорианская мелодия трактуется ритмически весьма

свободно, за счёт добавления орнаментики и заполнения мелодических скачков проходящими нотами» [там же]. Расположение мелодии – не в теноре (в партии сопрано) может говорить о глубоких связях с так называемым мотетом песенного типа (именно в нём ведущим являлся верхний голос – дискант). Следует также отметить избранный Брамсом силлабический тип пения, – почти каждому слогу соответствует своя нота музыкального текста. Переход основной мелодии из сопрано в партию тенора – в третьем разделе мотета – становится поводом для «высвобождения» других голосов: в партии басов, например, наблюдаем широкие октавные скачки с последующим движением по звукам трезвучия (см. такты 37 - 38).

Особенностью данного мотета является поначалу подчеркнуто узкое расположение голосов в звуковом пространстве, – последнее как бы озвучивается «в одной плоскости». Эта черта, как известно, свойственна композициям ещё XIV века. Так, Ю.Евдокимова пишет, что для произведений эпохи *Ars nova* было характерно «узкое расположение голосов в звуковом поле», [3, с.12] и глубина достигалась посредством разных тембров голосов. Это позволяет говорить о преломлении фактурно-звуковых идей мотета XIV века в мотете ор. 74 № 2 И.Брамса. От «мотетного» многоголосия XIV века взята Брамсом и так называемая «ярусная ритмика», где ярус, слой верхних голосов, имеет более подвижную ритмику, чем нижний голос.

Подводя итог, можно сказать, что в интонационном строе духовных хоров ор. 37 № 1 и № 2 и мотета ор. 74 № 2 обнаруживаем нормы голосоведения, типы каденций (каденция Ландини), особенности гармонического языка (участие диатонической модальной гармонии), метрические и ритмические нормы (крупные размеры, длительности, завуалированные акценты, ярусная ритмика), тембро-пространственное взаимодействие голосов, которые свойственны произведениям строгого стиля. Вместе с тем, рассмотренные произведения Брамса имеют очевидные признаки свободного письма, о чём свидетельствует хроматизация мелодической линии голосов (см., например, такты 62 - 66, 68 - 70 в мотете ор.74 №2), появление неприготовленных диссонансов на сильной доле такта (см. такты 1 - 2 хора № 1 ор. 37, партию первых сопрано и вторых альтов).

Выводы. Проведённое исследование позволяет заключить, что духовный источник и имитационно-полифоническая техника у И.Брамса неразрывно связаны. Мотеты и духовные хоры композитора объединяют традиции двух полифонических эпох – строгого и свободного письма, проявляющиеся на разных уровнях (тематизма, работы со словом, ритмической и ладовой организации, особенностей гармонического языка, формы и жанра). Именно в этих жанрах наиболее ярко проявилось стремление И.Брамса к возрождению стилей прошлых эпох, казавшихся давно забытыми, и обретшими в творчестве

немецкого мастера XIX века новую силу. В контексте романтического стиля традиции барокко и строгого письма сообщают музыке композитора удивительную историческую глубину, направляя исследовательский интерес к раскрытию роли творчества И.Брамса в истории полифонии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1965. – 431 с.
2. Друскин М. Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – 335 с.
3. Евдокимова Ю. Учебник полифонии. - Вып. 1. – М.: Музыка, 2000. – 158 с.
4. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой пол. XVIII в. в. // Проблемы музыкальной науки: Сб. науч. тр. - Вып. 3. – М.: Музыка, 1975. – 119 с.
5. Игнатченко И.Г. Барокко и романтизм. И.С.Бах и немецкие романтики XIX века. Исторические связи: к постановке проблемы // Проблемы взаимодействия муз. науки и учебного процесса. – Вып.3. - Х.: 1995. – С. 12-18.
6. Полтавцева Г. Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема «смерти автора» // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Наук. Вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. - Вып.38. – К., 2004. – С. 80-88.
7. Протопопов В.В. Избранные исследования и статьи. – М.: Сов. композитор, 1983. – 304 с.
8. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. – Л.: Музыка, 1975. – 215 с.
9. Розенишльд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. -М.: Музыка, 1969 – 536 с.
10. Танеев С.И. Тезисы лекции о двойной фуге // Танеев С. Из научно-педагогического наследия. – М.: Музыка, 1967. – 164 с.
11. Червинська Н. Поліфонія Брамса як музичний інтертекст: релігійно-догматична лірика // Муз. і театр. мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: Матеріали VII Всеукраїнської науково-творчої конф. студ. та асп. 2007 року. – Х.: ХДУМ, 2005. – С. 50-51.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964. – 728 с.

УДК 78.071.1:78.071.2

Виктор Плужников

РЕФОРМАТОРСКИЕ НАЧИНАНИЯ К.М. ВЕБЕРА-КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА

Аналізується внесок К.М.Вебера в становлення професії оперного диригента у Німеччині першій треті XIX століття.

Анализируется вклад К.М.Вебера в формирование профессии оперного дирижёра в Германии первой трети XIX столетия.

C.M. Weber's contribution to the formation of the profession of opera conductor in Germany in the first third of the XIXth century is being analyzed.

В специальной литературе, посвящённой изучению дирижёрского искусства, К.М.Веберу, на наш взгляд, не уделено достойного внимания. Так,

например, австрийский композитор, дирижёр и педагог Г.Дехант неоднократно упоминает о нём, но лишь в связи с основным предметом своего исследования – теорией и практикой музыкальной интерпретации [7, с. 114 - 146]. В очерках М.Глинского характеризуются некоторые аспекты капельмейстерской деятельности двух других Веберов, Ансельма и Готфрида [6, с. 56-57]; автор «Фрейшютца» оказывается за рамками этого труда. Статья о К.М. Вебере или выдержки из его музыкально-критических работ по вопросам дирижирования отсутствуют и в книге Л.Гинзбурга [8]. Очерк о К.М. Вебере помещён в работе К.Кребса, но избранный автором ракурс описания, а также характеристика К.М. Вебера в одном ряду с Л.Шпором не позволяют рельефно показать его капельмейстерскую деятельность [10]. Аналогичный подход осуществлён и в музыковедческих работах. Так, Е.Бронфин останавливается по преимуществу на музыкально-критической деятельности композитора [4]. А.Кенигсберг, в силу специфики избранного жанра популярной монографии, основное внимание уделяет описанию жизнедеятельности и творчества К.М. Вебера [9]. Различные стороны художественно-эстетических и практических начинаний композитора полнее освещены С.Питиной [11], однако дидактическая направленность материалов не предполагает обобщений научного уровня относительно вклада К.М. Вебера в дирижёрское искусство.

Причины ситуации, сложившейся в научной литературе, видятся в очевидной неразделённости в сознании самого музыканта композиторской и капельмейстерской деятельности. Тяготая к популяризации новаторских идей в музыкально-критических статьях, Вебер не испытывал потребности в специальных высказываниях по поводу задач и атрибутики капельмейстерства. Тем самым он сохранял традиционное представление об управлении музыкальным коллективом с позиций прагматизма. Вместе с тем, при взгляде на нововведения Вебера в контексте начинаний крупнейших капельмейстеров того времени вырисовывается его решающая роль в перерастании *капельмейстерства* в *дирижирование*. Не случайно Берлиоз считал Вебера «одним из самых искусных дирижёров своего времени» [2, с. 266].

Актуальность настоящей работы обусловлена необходимостью выявления личного вклада Вебера в формирование профессии оперного дирижёра. В таком ракурсе его достижения предстают в новом свете, в чём и состоит научный результат предлагаемого в статье исследовательского подхода. В соответствии со сформулированной проблемой, **объектом** изучения предстаёт капельмейстерская деятельность Вебера, **предметом** – его новации в данной области. Для того, чтобы определить роль Вебера в становлении дирижёрского искусства в переходный историко-культурный период, необходимо сопоставить его с такими фигурантами, как Г.Спонтини, Ф.Хабенек, Л.Шпор.

Если каждый из старших современников Вебера сочетал определённые нововведения со сложившимися подходами к капельмейстерскому труду, либо находился в поисках подобных новаций [см.: 12, с. 91 - 114], автор «Фрейшютца», не обременённый канонами придворного этикета, сразу откликнулся едва ли не на все новые веяния своего времени. Благодаря этому, именно в его капельмейстерской деятельности оказался очерченным абрис будущей дирижёрской профессии. Создаётся впечатление, что Вебер на самых ранних этапах капельмейстерской работы подсознательно обладал неким идеальным образом руководителя музыкальным коллективом, а вся его дальнейшая работа представляла собой воплощение в жизнь этого идеала. Прежде чем конкретизировать сказанное, рассмотрим объективные предпосылки, способствовавшие нововведениям Вебера-музыканта.

Реформаторская деятельность Вебера в качестве капельмейстера дрезденского театра совпала с годами национального подъёма в Германии и была востребована обществом. Точкой пересечения интеллектуально-эстетических запросов художественной элиты и широких слоёв публики стало создание подлинно немецкой оперы. Тем самым выполнялся социальный заказ, в соответствии с которым в 1814 году был сделан первый шаг в этом направлении, когда итальянская опера и немецкая драма объединились во вновь организованном театральном предприятии – Королевской драме (здесь и далее см.: [9]). Вторым шагом стала инициатива директора этого театра, направившего министру письмо с предложением о создании национальной оперы в Дрездене. В качестве её руководителя он предложил кандидатуру Вебера, завоевавшего признание широкой публики как пианист-виртуоз, композитор и умелый организатор. О смелости проекта можно судить по ответу министра, высказавшего скептическое мнение о возможности его осуществления в силу крайней незрелости немецкой оперы. Речь шла лишь о временном занятии Вебером должности королевского капельмейстера сроком всего на один год. В столь экстремальной ситуации без ясных представлений о своих задачах музыканту вряд ли бы удалось осуществить столь амбициозный проект.

Будучи всего на несколько лет моложе Спонтини, Хабенка и Шпора, Вебер принадлежал к новому поколению музыкантов. Это сказалось, прежде всего, в осознании им высокой общественной миссии художника-творца. Унаследованный Вебером от XVIII века дух просветительства, помноженный на пафос идеи национальной самобытности, способствовал осмыслению им немецкой оперы как носителя и достояния всей отечественной культуры. С другой стороны, некоторые особенности артистической натуры Вебера позволили ему стать выразителем важных тенденций современного ему искусства. Показательно, что в области фортепианного исполнительства он предвосхитил понимание виртуозности, которое впоследствии доведёт до логического завершения Лист. Для Вебера

исполнитель – артист, обладающий собственным миром, творческой фантазией и понимающий музыку как откровение, способ передачи слушателю собственного мироощущения. Несомненно, все эти качества были присущи и Веберу-капельмейстеру. Разносторонняя музыкальная одарённость, яркий темперамент, воля и артистизм запрограммировали психологическую установку Вебера на лидерство, доминирование над коллективом исполнителей, уверенность в правильности избранной новаторской позиции и способности достойно завершить свои начинания.

Как художник нового исторического времени, Вебер разделял взгляд на изначальное родство различных видов искусства, вследствие чего выразителем современного эстетического идеала для него стала опера¹. Новый художественный идеал он перенёс и в сферу исполнительства. Вебер сохраняет представление об эстетической стороне оперы как искусстве итальянского *bel canto*, подобно тому, как в пианизме высоко ценит виртуозное мастерство. Однако оперный певец для него – не только «музыкант в собственном значении этого слова», но и актёр, владеющий высокой культурой речи,² искусством танца,³ «думающий художник», способный создать выразительный музыкально-сценический образ [4, с. 72]. От музыки он требовал мелодического богатства, подлинного драматизма, теплоты и сердечности, соответствия музыки

¹ Реформаторские начинания Вебера-капельмейстера отразили основные положения его эстетики, разработанные им во многочисленных музыкально-критических статьях (Вебер сотрудничал в шестнадцать периодических изданиях Лейпцига, Мюнхена, Веймара, Берлина, Штутгарта, Праги, Дрездена). Время его наибольшей активности на поприще музыкального критика совпало вначале с кульминацией национально-освободительной борьбы в Германии (1810–1812), а затем с годами его максимальной активности в качестве капельмейстера немецких оперных театров (1815–1820). Выступления Вебера в печати составили цикл из двадцати статей (продолженный затем в Дрездене) под характерным названием «Музыкально-драматические заметки. Попытка посредством сведений и указаний по истории искусства облегчить понимание новых опер, поставленных на сцене». В нём содержатся до сих пор актуальные мысли о специфике оперного синтеза, познавательных возможностях музыки, ответственности художника-творца перед своим искусством и национальной культурой, профессионализме как этической категории [4].

² Здесь затрагивается ещё одна область, касающаяся стилевых особенностей, связанных с текстом либретто. Опера в XVIII веке находится под влиянием итальянского *bel canto*; голос при этом воспринимается как инструмент в руках виртуоза. Такому подходу, по мнению Г.Деханта, противостоят принципы французской вокальной культуры, для которой характерны строгое соблюдение стихотворного размера и отчётливая декламация. Во времена К.В. Глюка наметилось сближение этих направлений, а окончательно их свёл воедино в своём «Метод» Б.Менгоцци-Лангле; в этом виде оба направления вошли в консерваторскую практику. У В.Шрёдер-Девриент и П.Мильдер-Хауптман были итальянские учителя, однако средства выразительности и мимику они подчиняли слову, тем самым приближаясь к типу «поющего актёра», голос которого передавал быстро меняющиеся «оттенки настроения» [7, с. 136–137].

³ Насколько важно для Вебера искусство лицедейства, выраженное посредством музыки и игры, демонстрирует его ранняя опера «Сильвана», в которой предвосхищено обилие немых сцен в музыкальных драмах Вагнера или пластическое (хореографическое) решение главной роли в «Фенелле» Обера. Автор предъявлял высокие требования к исполнительнице роли Сильваны (немой девушки): хотя ей не нужно петь, она должна быть чрезвычайно музыкальной, обладать выразительной мимикой и свободно владеть мастерством драматической актрисы.

литературному тексту, верной декламации, а также разумного и экономного применения выразительных средств. Подхватив начинания старших современников, Вебер совершил качественный скачок в тембровой драматургии оперного произведения. Для каждого сценического образа он избрал инструментальный колорит, обеспечивающий его индивидуализацию. Отмечая особенности оркестровки Вебера, Берлиоз пишет, что «она полна поразительного богатства, разнообразия и новизны. <...> Повсюду очаровательный колорит, звучность живая и вместе гармоничная, сдержанная сила и глубокое знание природы каждого инструмента, его различных свойств, возможности и невозможности его сочетания с другими членами оркестровой семьи; наконец, повсюду сохраняются самые тесные связи между театром и оркестром, нигде нет бесцельного *эффекта*, немотивированного *акцента*» (выделено Берлиозом) [2, с. 272 - 273]. Именно благодаря Веберу и его последователям сформировалось эмоциональное восприятие оркестровых тембров, которое в основных чертах сохранилось до наших дней [3, с. 141 - 144].

Одним из основных критериев принадлежности Вебера-капельмейстера к новой генерации исполнителей предстаёт иное ощущение им музыкального времени, проявляющееся в трактовке агогики. Показательно его высказывание относительно метрономических обозначений: размер и темп не должны тиранически сдерживать или жёстко подгонять – они являются для музыкального произведения тем, чем является пульс для человека. «Не существует такого медленного темпа, который не допускал бы мест с большей подвижностью, иначе возникло бы чувство топтания на месте. И, наоборот, не существует такого Presto, в котором бы не было более спокойных мест – во избежание излишней торопливости» [цит. по: 7, с. 136]. Ускорение и замедление темпа, по его словам, не должны вызывать ощущения насильственного вторжения. «Отклонения от темпа, значимые в поэтическом и музыкальном отношении, могут происходить только внутри периода или фразы; они обусловлены страстностью выражения <...>. Это невозможно зафиксировать в нотном тексте. Подобные переживания зарождаются лишь в чувствующем человеческом сердце, а если их там нет, то тогда не поможет ни метроном, предотвращающий грубые ошибки, ни в высшей степени несовершенные указания...» [там же]. Поскольку темп выступает одним из базисных компонентов капельмейстерского мастерства, кардинальное изменение его понимания свидетельствует о существенных сдвигах в музыкальном сознании. Более того, как только темп становится отражением не метрономической точности, а свободного интонирования, появляется возможность его индивидуальной трактовки, что открывает путь искусству дирижёрской интерпретации. В свою очередь, «ожившая» агогика влечёт за собой расширение палитры выразительных средств, в том числе, исполнительских.

К сожалению, вопрос о «языке жестов» Вебера в литературе не освещён. Однако, проанализировав его партитуры, сопоставив сроки осуществляемых им постановок с квалификацией исполнителей (в большинстве случаев – невысокой), а также приняв во внимание его артистические качества, можно предположить, что Вебер обладал развитой, ясной и, в то же время, выразительной мануальной техникой.¹ В противном случае было бы невозможно поставить оперный спектакль за 18 дней с дебютантами и драматическими актёрами.

Новые представления о роли художника, идея синтеза искусств, расширение драматургических возможностей оперного спектакля, зарождение индивидуально-личностного отношения к исполняемому произведению, общий дух преобразований в искусстве составили тот культурно-эстетический фундамент, на котором базировалось капельмейстерское мастерство Вебера. Для конкретизации выдвинутых тезисов проследим путь капельмейстера-реформатора и сформулируем качественный результат, которого он достиг в последние годы жизни.

Карьеру капельмейстера Вебер начал стремительно: 11 июля 1804 года он впервые приехал в Бреславль (ныне Вроцлав), а 1 августа уже дирижировал оперой Моцарта «Милосердие Тита».² Семнадцатилетний музыкант сразу заявил о себе как о ярком дирижёре, имеющем собственный план подготовки оперного спектакля.³ Вебер пришёл к выводу о необходимости сконцентрировать художественные намерения исполнителей, подчинив их единой творческой воле. Для достижения этой цели он скорректировал алгоритм репетиционного процесса: вначале разучивал партии с солистами, лично аккомпанируя им на рояле, затем – ансамбли; проводил «сидячие» репетиции солистов с оркестром, потом – оркестрово-сценические, наконец – генеральные. Учитывая существенно усложнившуюся фактуру оркестровки, а также дефицит репетиционного времени, он первым применил метод отдельных (групповых) репетиций оркестра, который Берлиоз пропагандировал как наиболее эффективный [1, с. 524]. При работе с хором Вебер не ограничивался музыкальной частью исполнения. Поручив специально назначенному танцмейстеру заниматься с артистами хора сценическим движением, капельмейстер-режиссёр стал требовать от них органичности и пластики. Для достижения идеального ансамбля всего исполнительского коллектива Вебер прилагал огромные усилия, причём «строительство» музыкально-сценического действия – от первых

¹ По выражению А.Кенигсберг, Р.Вагнер, будучи мальчиком, «с обожанием смотрел на Вебера, который за дирижёрским пультом казался ему воплощённым божеством» [9, с. 56].

² Занять должность капельмейстера городского театра в Бреславле Веберу помог его наставник, аббат Фоглер.

³ Любовь к театру, а также генетическую предрасположенность к профессии он унаследовал от отца, оперного капельмейстера и антрепренёра Франца Антона Вебера.

кирпичиков до цельной конструкции – осуществлялось по единому замыслу и «одними руками».¹ Тем самым наметился поворот от, условно говоря, «оперного театра певцов-виртуозов» к «оперному театру капельмейстера-режиссёра». Подтверждением данного тезиса может служить тот факт, что Вебер со свойственной ему скрупулёзностью вникал во все вопросы театрального дела: огромное значение он придавал декоративному оформлению спектакля (сценографии), бутафории – всем мельчайшим деталям, вплоть до подробностей костюма. Новый идеал музыкального звучания обусловил изменения в размещении оркестрантов: если прежде деревянные духовые инструменты располагались вокруг капельмейстера, а струнные за ними, то теперь Вебер поменял их местами, а трубы и литавры поместил сзади. О принципиальности изменений, вносимых Вебером в работу труппы, свидетельствует реакция исполнителей, имевшая резко отрицательный характер: певцов, не привыкших к систематической работе, раздражало большое количество репетиций; оркестранты утверждали, что теперь их не слышно публике; дирекцию, озабоченную кассовыми сборами, беспокоили требования капельмейстера ставить классические оперы, отпугивающие публику. Негативно сказывалось и отсутствие капельмейстерского опыта у самого Вебера: даже друзья критиковали его за пристрастие к быстрым темпам и громкому аккомпанементу [9]. В ретроспективе исполнительской деятельности Вебера её первый этап (1804 - 1806) воспринимается как формирование и осмысление творческих позиций, которые удалось реализовать в полной мере лишь в Дрездене.

Второй этап капельмейстерской деятельности Вебера (1813 - 1816) связан с Пражским театром. Прогрессивная во времена Моцарта, Пражская Опера переживала кризис, обусловленный бурными политическими событиями (наполеоновская война). Поэтому основные усилия нового капельмейстера были направлены на активизацию работы труппы и расширение репертуара театра. Как и в Бреславле, Вебер самостоятельно исполнял обязанности капельмейстера, режиссёра, хормейстера и концертмейстера. За три месяца 1814 года он осуществил постановку десяти опер, среди которых: «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Фиделио» Бетховена; оперы французских композиторов – Керубини, Мегюля, Изуара, Спонтини. Вебер впервые поставил романтическую оперу Шпора «Фауст», а также реабилитировал «Али-Мелек» Мейсербера, провалившуюся в Вене. По сведениям М.Глинского, в Праге он одним из первых опробовал в качестве атрибутивного средства современную дирижёрскую палочку (до этого тактировал *хартой* – листом бумаги, свёрнутым

¹ Единоначалие упрощало и ускоряло постановочный процесс, свидетельством чему служит интенсивность работы Вебера: на постановку спектакля, как правило, он отводил двенадцать репетиций (последняя - генеральная); нередко одну премьеру от другой отделяли одна-две недели.

трубочкой) [6, с. 59]. Маленькая дирижёрская палочка в руках Вебера перестала быть символом превосходства (в отличие от «маршальского жезла» Спонтини) и послужила одной из предпосылок создания высокоразвитой мануальной техники,¹ в перспективе – особой гордости мастеров немецкой дирижёрской школы.² Вебер добивался от исполнителей максимальной отдачи, однако результатами своей работы не был удовлетворён. Как показал дальнейший опыт, для осуществления его творческих планов необходима была готовность музыкальной дирекции предоставить композитору относительную свободу в реализации общей для них историко-культурной задачи – создания национальной оперы. Именно такие условия были предложены Веберу в Дрездене. Начался третий, кульминационный период его капельмейстерской деятельности (1817 - 1826).

Несмотря на поддержку со стороны дирекции, Вебер и в Дрездене столкнулся с проблемой свободы волеизъявления. Традиционное представление о классичности оперы только в её итальянском образце и доминирование иностранных специалистов сформировали стойкую оппозицию Веберу в столице Саксонии, куда он прибыл 13 января 1817 года. Его главным противником стал капельмейстер итальянской оперы Франческо Морлакки (1784 - 1841), олицетворявший собой тип музыкального руководителя уходящей эпохи: ловкий придворный, разносторонне образованный профессионал, владеющий различными инструментами (фортепиано, скрипкой, виолончелью, флейтой, кларнетом, фаготом, валторной), искусством вокала и композиции. По праву занимая свою должность с 1810 года³, он увидел в новом капельмейстере серьёзного соперника и стал активно противодействовать его начинаниям. В возникшей непримиримой оппозиции видится не только интрига, порождённая духом конкуренции, или противостояние национальных культур, но и консерватизм Maestro старой формации. Это касается и различий между итальянской школой оперного пения и требованиями, предъявляемыми Вебером к исполнителю музыкально-сценической роли. Автор «Фрейшютца» восхищался культурой вокала выдающихся итальянских певцов, однако был вынужден работать с «поющими драматическими актёрами и речитирующим персоналом немецких пьес и зингшпилей», исполнявшими «роль с пением» за дополнительное вознаграждение [9, с. 44]. Наряду с ними, капельмейстер-реформатор стал привлекать молодых любителей и гастролёров, «оседавших» в

¹ Показательно, что даже в первой половине XX века вопрос об оперировании палочкой особо оговаривался выдающимися музыкантами. Так, по мнению английского дирижёра Г. Вуда, в умении держать палочку «заключаются 99 % способности управлять оркестром» [5, с. 57].

² Наиболее весомый вклад в развитие мануальной техники во второй половине XIX столетия внесли Р. Вагнер, Г. Бюлов, А. Никиш и др.

³ Наибольшим успехом у публики пользовались оперы «Весталка» Спонтини и «Тайный брак» Чимарозы. Вторая из них в одном только 1812 году прошла 150 раз [9, с. 41].

Дрездене. Такую ситуацию можно трактовать как серьёзное препятствие на пути Вебера-капельмейстера. Вместе с тем вызывает сомнение, что молодому руководителю труппы удалось сплотить «итальянских звёзд», привыкших к единоличному господству на оперной сцене, в участников ансамбля и подчинить их своей воле. Напротив, драматических актёров и певцов-дебютантов, не обременённых грузом традиционных представлений об оперном спектакле, Веберу оказалось гораздо легче убедить в необходимости принять новую трактовку музыкально-драматического произведения. Такова парадоксальная логика смены различных культурных парадигм, когда на стороне традиции – художественный опыт, отшлифованный в совершенный образец мастерства, на стороне новаторства – перспектива исторического развития и дерзновенность, помноженная на энтузиазм реформаторов. Свидетельством победы капельмейстера-режиссёра над отживающими представлениями о музыкально-прекрасном стали первые дрезденские постановки Вебера. 30 января 1817 года под его управлением успешно прошла премьера «Иосифа в Египте» Мегюля, подготовленная за 18 дней. А уже второй спектакль поразил маститых специалистов качеством хора, созданного всего две недели назад, и включавшего, кроме хористов, также и статистов; в женских же ролях выступали школьники¹.

Принципиальность, художественный вкус и педагогическая интуиция Вебера нашли отражение в подборе репертуара: вначале он избавился от откровенно слабых опер, заменив их собственными; со временем на сцене Дрездена появились произведения Моцарта и даже «Фиделио» Бетховена. Если в репертуарной политике реформатор сумел сравнительно легко утвердить собственную позицию, то разместить музыкантов в оркестровой яме так, как ему представлялось наиболее целесообразным,² удалось лишь в сентябре 1817 года, воспользовавшись отъездом Морлакки в Неаполь. Вебер обустроил место капельмейстера непосредственно за суфлёрской будкой, что улучшало его контакт с певцами; справа расположил струнные инструменты, слева духовые. Альты, виолончели и контрабасы разместились у стены партера, а тромбоны – в центре духовой группы [9, с. 47]. Вначале такое размещение оркестра он использовал только при исполнении немецких опер, поскольку этому не

¹ По описанию А.Кенигсберг, «благородных римлянок изображали грубые мальчишки в толстых башмаках, с измазанными чернилами пальцами, и никакие костюмы и диадемы не могли изменить их внешность» [9, с. 45].

² В итальянской опере дирижёр за роялем располагался на возвышении в центре оркестра, музыканты – не по группам, а вперемишку – вокруг него. Прямо перед дирижёром и за ним находились по одному контрабасисту и виолончелисту, третий – в углу оркестра, а четвёртый (если был нужен) – в партере. Справа за одним пультом сидели первый и второй скрипачи, перед дирижёром – два альтиста, слева по четверо скрипачей (первых и вторых), а посреди струнных, мешая последним и заглушая их, тромбоны. Трубы и литавры размещались под королевской ложей вне зоны видимости дирижёра. Кроме того, дирижёру были плохо видны кулисы, а также отсутствовала возможность подавать знаки суфлёру [9, с. 47].

препятствовали устоявшиеся традиции. К 1820 году оно стабилизировалось, и на протяжении почти всего XIX столетия оркестр и дирижёр в оперных театрах Германии размещались так, как было установлено Вебером, несмотря на требования Вагнера поместить дирижёра в оркестровой яме так же, как и на сцене в концерте, перед оркестром.

Оценивая результаты капельмейстерской деятельности Вебера в Дрездене, отметим принципиальность его завоеваний. Именно здесь кристаллизовалась веберовская концепция искусства оперного дирижирования, суть которой заключалась в подчинении всех компонентов спектакля и процесса его подготовки единой творческой воле. В результате капельмейстер стал подлинным интерпретатором оперного произведения, ответственным за конечный художественный результат. Дрезденский театр стал «творческой лабораторией» для композиторских опытов Вебера. Практическое освоение классических и современных оперных партитур, осмысление музыкальной стороны сочинения как части синтетического целого позволили ему создать новую разновидность оперы и образец оперы национальной. С этой точки зрения капельмейстерская работа предстаёт не побочной сферой деятельности Вебера, а необходимым условием формирования композиторской индивидуальности. В отличие от старших современников, он не столько эволюционировал от капельмейстерских традиций к дирижёрским, сколько совмещал их таким образом, что одна и та же структурная единица содержала в себе различные качества. Сказанное касается, прежде всего, социокультурного положения Вебера. Должность руководителя оперной труппы фактически означала административное подчинение королевской канцелярии, поскольку Дрезденский театр, открытый для публики в 1816 году, оставался придворным. Двойственность этого исторического периода раскрывается в положении самой оперы, которая, не утрачивая своей принадлежности элитарному обществу (кулуарности), начинает перерастать в демократическое искусство, предназначенное для городской аудитории. Занимаемый Вебером пост предоставлял ему определённую независимость, и, в то же время, вынуждал считаться с мнением короля, который высказывался достаточно категорично по поводу осуществляемых реформ. Капельмейстерская деятельность Вебера также отмечена чертами двойственности. С одной стороны, он был свободен от традиционного круга обязанностей капельмейстера, с другой – совмещал функции руководителя музыкального коллектива и режиссёра. При этом элементы синкретизма представляли у Вебера в новом качестве, предвосхищая начинания Вагнера в Байройте и Малера в Вене. В самом управлении труппой Вебер аккумулировал такие типично дирижёрские свойства, зародившиеся в первой трети XIX века, как постановка интерпретационных задач, динамичное понимание музыкального времени, тембровая дифференциация звукового

пространства, единоличный способ управления при помощи визуальных атрибутивных средств (современной дирижёрской палочки), стратегия составления репертуара, комплектация штата исполнителей. Названные особенности деятельности Вебера дают основания для его характеристики как капельмейстера новой формации. Именно веберовские достижения обозначили путь, по которому в середине XIX столетия пойдёт процесс становления нового исторического явления в музыкально-исполнительском искусстве – *профессии дирижёра*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. Дирижёр оркестра: теория его искусства // Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: С доп. Р.Штрауса - Т. II.* - Пер. с франц. и нем., вст. статья и коммент. С. Горчакова. – М.: Музыка, 1972. – С. 510-524.
2. Берлиоз Г. «Оберон». Фантастическая опера К.М. Вебера // Берлиоз Г. *Избранные статьи.* – М.: Госмузиздат, 1956. – С. 264-274.
3. Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969. – 312 с.
4. Бронфин Е. Карл Мария Вебер – музыкальный критик // *Советская музыка*, 1962 - № 4. – С. 66-72.
5. Вуд Г. О дирижировании. Пер. с англ. Н. Аносова – М.: Госмузиздат, 1958. – 104 с.
6. Глинский М. Очерки по истории дирижёрского искусства: История дирижёрских систем // *Муз. современник*, 1916 - № 3. – С. 26-62.
7. Дехант Г. Дирижирование: теория и практика музыкальной интерпретации / Пер. с нем. – Нижний Новгород: Деком, 2000. – 446 с.
8. Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
9. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. – Л.: Музыка, 1981. – 112 с.
10. Кребс К. Мастер дирижёрской палочки. - Берлин: Шустер и Лёффлер, 1919. - // Дорошенко К.Л., Гризодуб В.А. Пер. с нем., ред., подг. к печати глав I и II. На правах рукописи – Х., ХГК, 1963. – 49 с.
11. Питина С. Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX века и романтическая опера // *Музыка Австрии и Германии XIX века: Книга первая.* – М.: Музыка, 1975. – С. 334-497.
12. Плужников В. Профессия дирижёра и пути её формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX века. Дисс. ...канд. иск. 17.00.03 / ХГУИ им. И.П. Котляревского. – Х., 2006. – 237 с.
13. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. Теория и эстетика. Исторический очерк. – М.: Советский композитор, 1991. – 285 с.

УДК 781.22:782

Елена Чайка

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХИТЕКТОНИКА В ДРАМАТУРГИИ «ТРЕХГРОШОВОЙ ОПЕРЫ» Б.БРЕХТА - К.ВАЙЛЯ

На відміну від прийнятого раніше ілюстративного підходу до музики Вайля через драматургію Брехта, в статті пропонується новий ракурс аналізу епічної драматургії

«Трёхгрошовой оперы» Б.Брехта и К.Вайля, восстановлений завдяки складному аллюзивному характеру музики.

В отличие от принятого ранее иллюстративного подхода к музыке Вайля через драматургию Брехта, в статье предлагается новый ракурс анализа эпической драматургии «Трёхгрошовой оперы» Б.Брехта и К.Вайля, установленный благодаря сложному аллюзивному характеру музыки.

Unlike the common illustrative approach to the music of K.Weil based on B.Brecht's dramaturgy, in this article a new view on analysis of epic dramaturgy of «Threepenny Opera» of B.Brecht and K.Weil is proposed, based on the allusive character of the music.

Актуальность темы связана с востребованностью в современном театральном искусстве эпохи поставангарда приёмов эпической драматургии, когда интерес к старинному, в том числе неевропейскому, театру, к спектаклям типа мистерий усилил недраматическую, эпическую составляющую в художественном целом театрального спектакля.

Объектом исследования выступает театр XX века, **предметом** – музыкальные слагаемые драматургии эпического театра. **Цель** предлагаемой статьи – выявление музыкально-архитектонических показателей драматургии Брехта как поэтической лирической основы выразительности политически-обличительного «театра Коминтерна». **Задачи** исследования – обобщение материалов о музыкальных составляющих драматургии «Трёхгрошовой оперы» Б.Брехта - К.Вайля, анализ её музыкальной архитектуры, несущей образно-смысловую нагрузку в драматургическом целом сатирического спектакля. **Методологической основой** анализа является компаративный метод изучения типологии различных музыкально-театральных структур, основанный на интонационной теории Б.Асафьева. Научная **новизна** исследования определяется изучением вклада К.Вайля в пьесу Б.Брехта и выявлением лирико-поэтизирующих установок, порождённых аллюзивным спектром его музыки; **практическая ценность** работы – возможностью применения её материалов в учебных курсах.

Стилистика новаторских в области драматургии спектаклей Б.Брехта чрезвычайно активно принималась аудиторией и критикой в 1920-е годы. Однако к середине XX века – в эпоху академической стабилизации стилевых открытий начала столетия в виде симфоний и опер «о войне и мире» 1930-х – 1950-х годов – экспериментальные спектакли типа постановок Б.Брехта и «кантат на сцене» К.Орфа теряют свою актуальность. И только на «молодежной волне» 60-х годов XX века происходят попытки вернуть в репертуар ведущих театров мира художественные эксперименты начала столетия, в том числе, новаторские пьесы Б.Брехта.

В становлении эпической драматургии Б.Брехта революционную роль сыграло появление в 1928 году, в соавторстве с немецким композитором К.Вайлем, первого образца «неаристотелевского» театра «отчуждения» –

«Трёхгрошовой оперы». Театр Брехта – музыкальный, но в принципиально антиоперном, антидраматичном ключе: музыкальные вставки («зонги») выполняли комментирующую функцию, то есть были «рядоположенными», но не включёнными в музыкальную драматургию элементами. Принципы эпической драматургии нашли выражение в характерной двукультминационной структуре спектакля Б.Брехта-К.Вайля: первая кульминация близка к началу, а вторая, более монументальная, завершает произведение. Развитие между указанными кульминациями происходит достаточно «ровно», через рефренные повторения в том или ином виде заглавной мысли-образа. Начало и, особенно, завершение спектакля Брехт подавал «на массовке», как музыкальными, так и сценически-пластическими средствами «утяжеляя» их смысл, то есть, акцентируя роль *эпического* в представлении.

Установка Б.Брехта на отказ от «предрассудков старого оперного театра», предложенная К.Вайлю при создании новой современной музыкальной драмы, грозила потерей метафорической насыщенности композиции. Однако, Вайль, как правило, предпочитал «обходить» заявленный Б.Брехтом принцип.

Слово у Брехта – преобразующе-интеллектуальное, часто «неудобное» для восприятия демократической аудиторией, тогда как музыкальный ряд определяется «вульгарностью» выражения в буквальном значении данного термина («вульгарус» в значении «обыкновенный» не содержит «снижающего» смысла). «Зонги» оказываются элементами, скрепляющими драматургию. Они, подобно хоралам литургической драмы, сообщают целому черты *рондальной*, то есть классически-литургийной, обрядово-ритуальной композиции. Тривиальность, понимаемая как нечто общепринятое, «обыденное», в свете художественных установок на оригинальность и неповторимость выражения, выглядит непривлекательно, ассоциируясь с «безвкусицей» и всем, что противостоит авторской новизне как воплощению художественных достоинств произведения. Однако тривиальность нередко совпадает по своей функции с архетипическим, обобщенность и всераспространённость которого связана с высокой простотой. Явления массовой культуры, столь однозначно отвергавшиеся сторонниками элитарной эстетики, в определённых историко-социальных условиях выдвигаются в роли носителей «коллективного разума» представляемого сообщества. Составляющими такого рода пластов могут выступать художественно значимые религиозные песни, революционные гимны, наконец, те или иные фрагменты профессиональной музыки, как это однажды произошло с *Marcia funebre* из Второй фортепианной сонаты Шопена, звучащим в похоронных процессиях повсеместно.

К.Вайль, соединяя архетипы, репрезентирующие «высокое» и «низкое», серьёзное и комическое, создал удивительно сложные и неоднозначные смысловые конструкции. В зонгах явно ощутимы аллюзии на классическую

музыку, (гайдновско-моцартовская «прозрачность» фактуры), на романтическое взаимодействие балладности, хоральности, скерцозности, маршевости, ноктюрновости, вальсовости (смыслообразы шопеновского типа). Главные персонажи пьесы выступают в рамках того или иного жанрового канона, стилизуемого или «опровергаемого» в зонгах. Активный стимул выразительного воздействия пьесы составила музыка Вайля, пародировавшая старую «кулинарную» оперу, соотнося ее знаковые мотивы-конструкции с «бытовизмами» джаза, наполнившими грацией излома каждую строфу дерзких и чувственных зонгов-шаржей. Композитор воспользовался выразительными приемами барочной и романтической оперы; сама идея трактовки Песни-баллады Мэкхита как «узлового» номера всей композиции подсказана конструкцией оперы XIX века. Вайль щедро «нагрузил» пьесу балладными номерами, сконцентрировав, по законам драматургии романтической оперы, наиболее яркие построения в I акте. Музыка в пьесе представлена рядом вставных и quasi-вставных номеров, отмеченных высокой простотой, обладающих однозначной эмблематикой и живучестью эстрадных шлягеров, не исключающих, однако, аллюзивности на стиль серьезных жанров. При этом Брехт осознанно отдавал предпочтение шлягеру, с помощью которого предполагал решить извечный конфликт между словом и музыкой в опере, соединяя, казалось бы, несоединимое: интеллектуальную критичность слова и типовую обобщенность музыкальных образов.

Номером-зонгом, который составил «визитную карточку» спектакля, стала Песня Мекки-Ножа. Именно в ней сосредоточена та «режущая» квартовость, которая столь откровенно проступает в большинстве номеров пьесы, как правило, в единстве горизонтально-мелодических образований и гармонической вертикали. Указанная интервальная унификация отнюдь не является открытием Вайля, последняя имеет место и у Моцарта, и, особенно, у Шопена (см. Сонаты Моцарта C-dur KV 330, ч. II, т. т. 19, 24, 54, а также Сонаты Шопена № 2, ч.1, т. т. 1 - 4, 43, 176, 188; 2ч., т. т. 1 - 4, 37, 81 - 86). Простота куплетной структуры зонгов сочетается с «крещендирующей драматургией» целого, отсылающей к экстаике старинной церковной музыки. Куплетная повторность мелодии песни Мекки-Ножа, в единстве с постоянным фактурным нарастанием от начала к концу номера, – своеобразное преломление принципа «глинкинских» вариаций, возродившего в новых условиях забытую технику *cantus firmus* старинной церковной музыки. Аналогии с церковной музыкой вызывают также нисходящие хроматические последовательности, напоминающие риторическую фигуру *catabasis*, которые нарочито и избыточно представлены в виде «ленточных» фактурных образований в заключительном куплете песни, текст которого прославляет кровавый порядок заказных убийств, утверждающий необходимость смирения, страдания, обусловленного

греховной жизнью, и искупления греха. Так, кощунственно-остроумно и жестко бандит Мекхит уравнивается с Демидургом (подобно отождествлению злодейства и гармонизиющего мир порядка в образе Герцога из оперы Б.Бартока «Замок Герцога Синяя Борода»). В этом же направлении ориентирует слушателя избыточная квартовость интервалов Песни Мекки-Ножа: «тривиальные» кварты составляют и мелодические элементы «низкой» уличной песни, и «высокой» патетики экстаза у разных, по своим стилистическим персональным установкам, композиторов, тяготеющих к символическим обобщениям в музыке – Г.Малера, К.Дебюсси, А.Скрябина и др.

Оstinato квартовых «шагов» в басовом голосе сопровождения Песни Мэкхита соотносимо с квартовостью в скерцо III части Первой симфонии Малера («Марш в манере Калло»). Её пародийная торжественность порождается обращением к семантике марша, квартовая интервальная природа которого основана на глубинной архетипической символике *Начала*. В Песне Мекки-Ножа исходный бесполутоновый оборот (e-g-a) в духе мелодики старинных гимнов, сопрягаясь с джазовыми мелодиями, связанными со сферой спиритуализма, обладает принципиальным интонационным сходством с малеровской темой Бедствий Земли.

Собственно, и по сюжетному раскладу, Мекки Нож сообщает в данной песне о Праве «длинного Ножа», о том, что в иных терминах можно обозначить как идею «Бедствий Земли». Тонально-интонационная соотнесенность указанной темы Малера и песни Мекки неслучайна. Песня по своему музыкально-словесному содержанию составляет параллель к знаковой арии Дона Базилио из «Севильского цирюльника» Дж. Россини, словесный ряд которой фактически представляет собою гимн клевете. Значимость этого Гимна разворачивает высокую символику Слова, разрушительная направленность которого порождает, по словам поэта, «цветы зла». Мелодия Песни Мекки-Ножа обобщает демонические черты, отсылающие к образам бартоковского Герцога и гимна Отчаяния «Песни о Земле» Малера, хотя ее ритмическая и жанровая схемы и «приземляют» впечатление благодаря включению элементов «коммерческого джаза». Богатство художественной метафоры возникает в музыке Вайля на основе «соединения несоединимого»: высоких стилистических открытий и обыденности жизненной прозы в звуках.

Еще один выразительный аспект данной песни обусловлен упомянутым выше приёмом «глинкинских» вариаций, когда на неизменную мелодию накладываются фактурные «уплотнения», охватывающие к концу весь звуковой диапазон. В пределах второго куплета вырисовывается второе оstinato в виде ритмических «вибраций» на звуках g-a, напоминающих секундовый мотив первой Прелюдии Шопена. В третьем куплете указанный двузвучный мотив «укрупняется», превращается в секвенционно развивающийся ход терцового

объема. В четвертом куплете, в верхнем голосе инструментального сопровождения обозначается остинато на звуке a^2 , озвучивая некий «сигнал беды», в пятом – ритмическое наполнение фактуры снимается, обнажая имитационные проведения в инструментальной партии произносимых голосом мотивов. Плотное аккордовое изложение мелодических оборотов, сходных с материалом вокальной партии, придаёт песне отпечаток серьёзности. Введённые в завершение песни нисходящие хроматические и диатонически выстроенные «ленты» контрапунктов к основной мелодии требуют незаурядных вокальных возможностей исполнителя, голос которого должен «пронзить» в звучании демонстративно плотные контрапунктирующие последовательности оркестрового сопровождения.

Ассоциации с классической и церковной музыкой, вызываемые особенностями фактуры песни, усиливают жесткие императивные ходы мелодии на септиму вниз (с – d), «сложенные» из квартовых ходов d – g и g – с.

Песня Мекки-Ножа является смысловой (и динамической, при соответствующем исполнении!) кульминацией I акта. Тем самым К.Вайль подчеркивает лирический ракурс драматургии пьесы, размещая главный кульминационный «узел» в начальных построениях спектакля и соотнося музыкальную концепцию с эпическим принципом морализирующих повторов. Все последующие выходы Мекки-Ножа в пьесе являют своего рода «отголоски» изначального интонационно-интервального универсализма Песни, уступая ей в главном – глубине интонационного обобщения. Мекхит солирует в «Солдатской песне»-фокстроте, припев которой – «От Гибралтара до Пешавара...» – своего рода шлягерный символ антивоенных выступлений середины XX века. Здесь резонерская обличительная и комически-разоблачительная стороны образа неотделимы друг от друга: единение ритмоинтонаций фокстрота и квартовой вертикали, хранящей память о готической аккордике старинной церковной музыки, создают гармонию повседневно-острого и Вечного. В духе примитивной гетерофонии, посредством фонической краски параллельных квинт, в припеве с вышеназванным текстом запечатлён звукообраз объекта солдатской ненависти – «туземцев». Далее, на словах («Всем этим чернокожим...») параллельные квинты преобразуются в «тритонаккорды». Данный номер не является выражением характера Мекхита. В этой песне, как и в дуэте с Полли, он «отчужден» от психологии Мекки-Ножа как персонажа. А вот «драматический вальс» в номере «обращения за состраданием» Мекхита имеет метафорическое значение. Квартаккорды в гармонической вертикали, квартовые устои мелодии (d-g, e-a) вызывают в памяти «выходной» номер данного персонажа. В строении мелодии, в ее ритмозлементах узнаются обороты романтических вальсов (см. «Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта», ор. 49 № 9 Р.Шумана, Вальс № 6

ор. 64 № 1 Des-dur). Соединение пародийно-игрового и романтически-меланхолического оттенков смысла создаёт ту емкость выражения, которая свойственна и знаменитой Песне Мекки-Ножа.

Показателен тональный план спектакля: «счастливый конец» пьесы подчеркнут противопоставлением тоник f-moll и As-dur. При этом Увертюра опирается на тональные центры f-moll – a-moll. В a-moll написана также Песня Мекки-Ножа, благодаря чему образуется параллельно-одноименно-однотерцовый комплекс. Совокупность одноименно-однотерцовых переходов a-moll–As-dur составила круг тональностей «Тристана» Вагнера. Однако, если в «Тристане» тональность a-moll связана с рыцарским служением, любовным томлением, то в «Трёхгрошовой опере» Б.Брехта – К.Вайля эта же тональность связана с «низовыми» образами люмпенов, не брезгующих разбоем. As-dur у Вагнера – тональность искупительной Смерти-Просветления, у К.Вайля As-dur также является сферой искупления, но не в идеально-нравственном, а в социально-правовом значении.

Указанные «серьезные» ассоциации в ключевых номерах музыки Вайля обусловлены также аллюзиями увертюры. Тема ее составляет странную смесь хорала и менуэта, а также элементов неоклассического стиля, присущих интонационному строю музыки 1920-х годов – от «Классической симфонии» С.Прокофьева до «Пяти маленьких симфоний» Д.Мийо, Октета И.Стравинского, Сюиты «1922 год» П.Хиндемита.

«Утренний хорал» Пичема написан в тональности «идеального состояния» романтиков, e-moll, что, в принципе, соответствует жанровой идее номера. Оstinатная мелодическая фраза, положенная в основу распеваемых строк текста, отмечена эпическим принципом соотношений «арсис – тезис», то есть подчеркиванием начального и завершающего звуков строки, где первый акцент составляет более высокую ноту, тогда как завершающий – более низкую. Демонстративная нормативность ритмоинтонаций хорала, в единстве с диатоникой и преобладанием консонансов по вертикали, создает тот «запас серьезности», без которого последующая «драматическая комедия» не выходит из смехово-бытовой плоскости выражения.

В этой же роли морализирующего комментатора Пичем выступает и в дуэте с Миссис Пичем, также расположенном в начале I акта. Запев строфы отмечен пунктирным ритмом, напоминающим «ритм бичевания» из старинных ораторий, который дан здесь в пародийном ключе. Появление хроматического опевания на словах «Убежала эта дура...», вызывающего ассоциации с мотивом Кольца из тетралогии Вагнера, традиционно символизирующим высший мир, составляет вершину смехового кощунства. Припев же, открывающийся ходом по звукам малого минорного септаккорда, ассоциируемого с мотивом-знаком ариозо Канио «Смейся, паяц» («Паяцы» Р.Леонкавалло), вновь обнаруживает

связь с «серьёзным» прообразом, но, безусловно, в единстве с комически снижающими смысловыми акцентами в области вербально-текстовых фигур.

Музыкальный текст «Песни о тщете усилий» из III действия отличает диатоническая основа, а также хоральный принцип организации строк (соотношение арсис – тезис). Положенная в основу мелодии нисходящая последовательность (*catabasis*) указывает на покаянный характер высказывания, что соответствует строю вербального текста, естественно, с учетом комически снижающих показателей его смысла.

В итоге функции Пичема и Мекки соотносятся в спектакле как амплуа Резонера и Рассказчика, ибо сценический образ Мекки основан на создании эффекта «отчуждения» музыкальной стороны его номеров от их словесного смысла, тогда как музыкальное содержание номера Пичема усиливает смысл произносимого героем текста, подчеркивая пафосность подачи наиболее значимых мест его роли. Как ни кощунственно это звучит, но использование в партии Пичема басового тембра, а для роли Мекхита-тенора – выводит на аналогии с немецким пассионом, в котором тенор-рассказчик, а бас озвучивает партию Христа. Если учесть, что почти одновременно с «Трёхгрошовой оперой» К.Вайль и Б.Брехт создали второе свое знаменитое произведение – «Возвышение и падение города Махагони», где присутствует ассоциация с ораториальным сюжетом гайдновского «Сотворения мира», то указанные совпадения знаков-смыслов социально-сатирического спектакля с сакральными элементами религиозного действия, чрезвычайно важного в национальной самоидентификации немцев, не случайны. Согласно символике пассионов, сопрано символизирует Душу, – в этом плане «душевную» линию действия, по К.Вайлю-Б.Брехту, естественно, олицетворяет Полли. Как и образ Мекки, персонажа и «Рассказчика» в одном лице, образ Полли также обладает неоднозначным содержанием. Песня-баллада Полли «Пиратка Дженни» образует, наряду с Песней Мекки-Ножа, один из наиболее оригинально решенных музыкальных фрагментов, в котором возвышающие и снижающие, пафосные и антипафосные элементы выражения составляют многослойную метафору. При этом пафос сочувствия к униженным и оскорбленным, при всех комически «снимающих» эту пафосность деталей, преобладает в Песне Полли, сообщая душевность ее номеру: секвенцирующие звенья мелодии первых трех фраз выписывают восходящую последовательность по типу *anabasis*, то есть, апеллируют к теме-образу Возвышения души. Декламационные обороты песни-баллады на фоне «игровой» фигуры аккомпанемента в припеве контрастно сменяются мелодической широтой подачи квинт и секст, по законам музыкальной риторики соответствующих образу Совершенства и Красоты. Арпеджированные аккорды отсылают к высокому строю гимнического пения – образ Полли соотносим с образом Мекки-Ножа по всеохватности

характеристики. При этом многослойное содержание совмещено со свойствами песенного-балладного жанра, обретшего тривиальность художественного выражения в постромантическую эпоху. Лирика дуэта Полли и Мекки «переводит» сложную выразительность заглавного номера героини в русло «реакции на события», а Песня Полли «Когда я невинной...» демонстрирует опереточный тонус «облегченного» взгляда на мир. Квартетовые ходы в мелодии и басу воспроизводят мотивы Песни Мекки-Ножа, звучащие, однако, в движении канкана. Ритмический же облик финала II действия содержит признаки фокстрота.

Таким образом, музыка К.Вайля в пьесе выступает в качестве репрезентанта системы жанров, она балансирует на грани оперы и пародии на неё, сохраняя, тем не менее, свойственный ей лирический заряд. При этом сквозное развитие музыкального ряда в пьесе отсутствует. Драматургия пьесы, совмещающей эпический принцип повтора и масштабного показа начала и завершения, благодаря музыкальным средствам обретает лирическое наклонение, поскольку I действие изобилует значимыми музыкальными номерами – вокальными, инструментальными, балетными и хоровыми. И все же, главную драматургическую нагрузку в пьесе несут «зонги», обеспечивая единство действия в «неаристотелевском театре» в качестве рефрена рондообразной композиции целого. Зонги раскрывают истинный смысл повествования: не будучи сюжетно связанными с действием, они исходят из него и образуют самостоятельный смысловой пласт. Характер музыки диктуется не непосредственно текстом, а отношением этого текста к персонажу, к действию. Так возникает противоречие между текстом и музыкой. Последняя, опираясь на жанровую идею зонгов, обладает художественно-эстетической самостоятельностью и служит усилению эпического начала в пьесе, разрушая сценические иллюзии, трансформируя эмоциональную атмосферу. Так возникают связь с «народной оперой» и сопоставление с литургической религиозной драмой, где изначально омузыкалены как комментирующие, так и представляющие сюжет сцены.

Итак, основные показатели музыкальной драматургии «Трёхгрошовой оперы» Б.Брехта-К.Вайля, характерные для нее как образца «условного», «эпического», «неаристотелевского» театра таковы:

- замена действенных драматических эпизодов, принципа «драматургии единой кульминации» в сценическом воплощении сюжета «рассказами-зонгами» и музыкальными «вставными» номерами;

- ораториальность как направляющий стилистический принцип использования средств музыкально-художественного воздействия, ориентированных на идеальную собираемость высказывания;

• основополагающее значение интродукции и, в целом, музыкальных фрагментов, расположенных на начальном этапе действия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абалкин Н. Система Станиславского и советский театр. - М., 1954. - 264 с.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. - М.: Советский композитор, 1975. - 495 с.
3. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. - М.: Просвещение, 1988. - 351 с.
4. Брехт и художественная культура XX века. - М.: Искусство, 1999. - 286 с.
5. Велехова Н. Валентин Плучек и привал комедиантов на Триумфальной, 2. - М., 1999. - 294 с.
6. Гладков А. Мейерхольд: В 2-х т. Т.2 - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990. - 314 с.
7. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. - К, 1982. - 368 с.
8. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. - М.: Музыка, 1975. - 376 с.
9. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Кн. 1. - Одесса: Астропринт, 2006. - С. 76-128.
10. Маркова О. Фам Ле Хоа. Нариси зарубіжної музики 1950-1970-х років. - Одеса, 1995. - 100 с.
11. Мартынов В. Конец времени композиторов - М.: Русский путь, 2002. - 296 с.
12. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. - М: 2003. - 509 с.
13. Туровская М. Брехт и кино. На границе искусств. - М., 1985. - 214 с.
14. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М.; Музыка, 1972. - 382 с.

УДК 783:78.071.1 Кукузель «07»

Игорь Сахно

ИОАНН КУКУЗЕЛЬ – МЕЛОДИЧЕСКИЙ БОГОСЛОВ

Робота присвячена життю та творчості візантійського мелурга Іоана Кукузеля.
Робота посвящена жизни и творчеству византийского мелурга Иоанна Кукузеля.
This work is dedicated to the life and activity of Byzantine melurg Ioann Kukuzel.

Богослужебно-певческое наследие обладает неисчислимыми сокровищами вдохновенных творений святых мужей и жён. Когда говорят о духовной и эстетической ценности, богословской глубине и прочих достоинствах творений святых составителей, прежде всего, имеют в виду поэтическое их наполнение. Между тем, повествуя об этих святых, как о песнотворцах, песно- и сладкопевцах, творцах гимнов, канонов, тропарей, кондаков, акафиста, учредителях певческих систем (осмогласия) и т.д., мы испытываем заметный и обидный недостаток информации о музыкальном (мелодическом) наполнении и содержании их сочинений. Рассматривая канонические (т.е. укоренившиеся в

богослужебной практике от античности до наших дней) песнопения, выписанные разными видами безлинейной нотации, в их мелодическом контексте, мы сразу же замечаем неравномерность в развитии поэтической и мелодической мысли. По высказываниям нескольких святых по поводу пения на богослужении можно заключить, что на определённом (достаточно продолжительном) историко-временном отрезке мелодия в песнопениях играет исключительно служебную роль по отношению к тексту. Только как о чём-то малозначительном, второстепенном, Иоанн Златоуст в IV - V веках мог говорить о мелодии, рекомендуя для пения гимнов, достигших к тому времени глубин восточнохристианского богословия, исполняемых на высочайшем художественном уровне, за недостатком своих мелодий заимствовать их из языческих песнопений (разумеется, с условием строгого отбора). Поэтический стиль, собственно, тоже был языческим. Все античные богословы получали в своё время прекрасное образование именно в языческих школах (философия, литература, науки, искусство и т.д.). Одной из причин воспевания, а не декламирования гимнов было скорейшее усвоение догматов веры посредством несложной, запоминающейся мелодии. Египетские преподобные были вообще против пения: «Мелодии и гласы пусть услаждают изнеженные души, не способные вкушать твёрдую пищу монашеской молитвы...» [изложено не дословно].

Церковная мелодия с тех пор прошла долгий и плодотворный путь развития, вылившись к XII веку в неузнаваемые формы, обретя собственный язык. После этого удивительно слышать современное мнение о том, что главное в церковном песнопении – текст, а мелодия распева – нечто вспомогательное, подчинённое тексту. Такое мнение отчасти верно в одном. Мелодия (распев) помогает наиболее глубокому раскрытию смысла. Но всегда ли мелодия помогает восприятию текста на слух? Из практики совершенно очевидно, что пропевание текста даже в самой простой форме распева всегда затрудняет слушание текста (особенно в условиях храмовой акустики). Этим, между прочим, и вызвана проблема утрированной артикуляции, а при пении хором ещё и синхронности произнесения слов. Однако этой проблемы нет при чтении. В этом смысле нельзя утверждать, что пение тексту помогает, – скорее, наоборот. Почему же церковь никогда не отказывалась не только от простой, но даже от великораспевной формы пения? Чем же объяснить, что наше церковное предание обладает несметным числом вдохновенных творений средневековых преподобных составителей мелодий, относящихся к невматическому и мелизматическому типам мелоса, последний из которых полностью поглощает собою текст (при этом можно даже забыть, с чего началось распеваемое слово).

Для молитвы не только мелодия, но и текст, в общем-то, необязателен. Текст – это тоже вспомогательное средство, он часто служит для вдохновения,

более глубокого и сердечного настроя к богообщению. Но только ли текст может служить этому? Λβυς – это не только «слово», но и «смысл». И текст, и мелодия – суть элементы служебные, и служебны они бывают по-разному. В простых формах распева более важен текст, а в сложных, великораспевных, совершенно очевидна доминирующая роль мелодии, которая невольно заслоняет собой текст. Более того, в богослужебной практике христианского Востока существуют приёмы распевания текста, вовсе не связанные с его смыслом. Слова заменяют определённые слоги. Такие приёмы, по-видимому, символизируют глаголы неизреченные, услышанные апостолом Павлом, восхищенным в невидимый мир (2 Кор.12:4). В византийском пении подобные приёмы называются нэнисмами и теретисмами, а в общем – кратимами. У нас, в столповом распеве, это аненайки (хотя и встречаются они крайне редко). Наличие в богослужебном пении кратим говорит о том, что и мелодия распева сама по себе, без текста, есть вполне узнаваемая, хотя и более абстрактная, информация. Что мелодия – это тоже слово, тоже язык вполне определённых символов (сродни символам иконы). Для того, чтобы распев не заслонял собой догматическую или житийную информацию текста, перед пением каждой смысловой строки канонарх проговаривает её вслух. Если распев – это реальное мелодическое слово, то, так же, как и богослужебный текст, это слово святости. Святými песнотворцами зачастую писался текст стихиры вместе с его мелодией, или на уже известную мелодию. При замедлении темпа в наиболее торжественных случаях исполнение этой мелодии допускает расцвечивание длительностей, увеличенных медленным темпом, а также импровизированное добавление украшений сверх положенных временных рамок. Интересно, что в грузинском церковном трёхголосии в этом случае расцвечивается средний голос, а верхний ведёт основную мелодию почти без изменений. Так, расширяясь, распев усложняется и, наконец, приспособливается для заполнения Всенощного бдения, продолжительность которого и зависит, прежде всего, от этого свойства распева.

Конечно, если речь идёт о приёмах партесного пения, где музыкальное слово является словом не святости, но светскости, то здесь уже музыка (именно музыка) должна полностью подчиняться тексту, хотя бы в художественном смысле (правда, в отношении к церковности текста это звучит как-то абсурдно). Партесное песнопение можно назвать каноническим в том смысле, что в нём есть лишь один элемент каноничности; это – богослужебный текст, и, при условии, если он дан без изменений (перестановок, повторов и т.д.)

Вслед за поэтическим подъёмом гимнотворчества, который олицетворяют составители неизменяемых песнопений, творцы жанров и певческих систем (Роман Песнопевец (V), Георгий Писида (VI), Иоанн Дамаскин, Косма Маиумский (VIII) и др.), начался расцвет «мелодического богословия» в

церковном пении. На рубеже тысячелетий очевиден подъём в богослужебной практике Византии. Именно в этот период службу во Св. Софии Константинопольской посещают соглядатаи князя Владимира. Она производит на них неизгладимое впечатление. Эта служба стала последним толчком для принятия христианства на Руси. Сочинения мелургов с широким использованием мелизматического мелоса говорят о нарастании духовного подъёма, выразившегося в удлинении праздничных служб. Невменные рукописи и издания представляют не только те мелизматические песнопения, которые были таковыми изначально (Херувимская, Причастен), но и те, которые таковыми стали вследствие перемещения из силлабического в невматический и из невматического в мелизматический мелос (Аниксантирий, 1-я кафисма, Возвахи, Догматики, Свете тихий, Богородице Дево радуйся, Полиелеи, Хвалитны, Великое славословие). Перечисленный список состоит из песнопений вечерни и утрени, что говорит только об одном: во времена *Калофонии* (доброзвучия) своей кульминации и духовного подъёма достигла ночная служба. В Греции, а особенно на Афоне, на великие праздники, эта традиция сохранилась до наших дней. По рассказам свидетелей, Всенощное бдение (вечерня + утренья + литургия) в одном из монастырей Афона длилось без семи часов суток. Здесь уместно заметить, что никакой строжайший устав или аскетическое правило не заставило бы человека находиться на службе (включая ночь) столько времени, если бы не духовный подъём, подкрепляемый Благодатью, и неудержимое желание сердца пребывать, подобно ангелам, в непрестанном песенном богообщении.

В современных греческих изданиях собран огромный материал, предоставленный учёными певчими, собирателями древних мелодий и составителями новых (XVIII–XIX вв.) песнопений, продолжившими традицию калофонии. Предлагаем рассмотреть некоторые цифры, связанные с техническими особенностями песнопений трёх типов мелоса.

Ирмологический мелос, соответствующий силлабическому изложению (по международной терминологии), предполагает пение одного слога на один певческий знак (изредка – на два, и, крайне редко, на три – четыре знака). *Стихирический* тип, соответствующий невматическому изложению, предполагает на один слог до пяти – десяти знаков. *Пападический* мелос (встречаются и другие его названия) соответствует мелизматическому изложению и допускает до нескольких десятков, а иногда и сотен знаков на один слог, причём, в таком песнопении преобладают мелизмы. Например, из восьми типичных Херувимских песен максимальное количество знаков на один слог – 50, а в одной из великораспевных Херувимских Григория Протопсалта максимальное количество знаков на один слог – 320 (!), соответственно, звуков ещё больше.

На Бдений в греческой (византийской) традиции 103-й псалом зачитывает предстоятель вплоть до последней его четверти. Последнюю же четверть, начиная со слов: «Отверзшу Тебе руку всяческая исполнятся благности...», принято петь до конца, прибавив ещё два стиха из середины псалма, присовокупляя ко всем стихам гимнические припевы славильного и догматического содержания. Этот песенный блок называется *Аниксантарий* (от «*Ἀνοίξαντος Σου τὴν χεῖρα...*»).

В современной практике на бдениях принято петь Аниксантарий (Аниксандарий) Феодора Фокейского. Феодор был известным греческим музыкальным теоретиком 19-го века, собирателем подлинных богослужебных мелодий, составителем певческих сборников, к которым до сих пор обращаются исследователи и практики, считая их одними из самых авторитетных и достоверных. Аниксантарий Феодора составлен в стихирическом (невматическом) изложении. Он занимает почти 8 страниц печатного невменного текста.

Песнопение на тот же текст, но предназначенное для более торжественных и продолжительных бдений – Аниксантарий, составленный разными по времени мелургами. За основу взято творение Иоанна Кукузеля, недостающие стихи составлены в его же стиле Панаретом, Георгием Кондопетри и Иоанном Кладом, конец песнопения («Слава» и пр.) – неизвестным автором, но указан, как «мелодия древняя». Всё песнопение даже без реприз занимает 34 страницы печатного невменного текста. Аниксантарий Феодора Фокейского поётся в течение более 15-ти минут. Великораспевный Аниксантарий Иоанна Кукузеля, с репризами, соответственно – около полутора часов (вполне достойное начало бденной службы!). Приблизительно то же можно сказать и о многих других из вышеперечисленных песнопений вечерни и утрени.

Подобно тому, как трудно переоценить авторитет и значение Иоанна Дамаскина в догматическом и поэтическом утверждении веры, а также в усовершенствовании богослужебно-певческой системы, так *невозможно и умалить роль в деле развития ладомелодической разработки богослужебно-поэтического наследия выдающегося мелурга, музыкального теоретика, придворного доместика, протопсалта Константинопольской Софии и, наконец, насельника Великой Лавры на св. горе Афон, преподобного Иоанна Кукузеля.* Его творчество составляет величайшую эпоху в византийской музыке. «Вряд ли среди византийских мелургов найдётся другой такой музыкант, о котором рукописная традиция говорила бы так восторженно: «Магистр», «Божественный лебедь», «Ангелогласный», «Сладкогласный», «Второй источник музыки» (первым считался Иоанн Дамаскин). Многогранная деятельность Кукузеля – протопсалта, мелурга, теоретика и педагога, представляет собой самую выдающуюся главу в истории византийской музыкальной культуры.

Именно в его творчестве впервые в совершенной форме получили наивысшее художественное воплощение новаторские принципы калофонии» [2, с. 149].

Сведения о жизни святых песнотворцев (особенно мелургов), как правило, очень незначительны. Предание обладает двумя краткими рукописными версиями жития Иоанна Кукузеля, которые, переплетаясь, образуют картину, исполненную человеческого тепла, Божественной любви и сурового подвига. Греческая и болгарская версии оспаривают национальную принадлежность преподобного. Также разные источники неодинаково свидетельствуют о времени жизни св. Иоанна. «Учебник восточной церковной музыки» П.Сарафова [5] сообщает год преставления Иоанна: + 1150. Вместе с ним Д.Г. Панайотопулос [8] и З.Пасхалидис [4] в своих книгах относят житие святого к XII веку. Е.Герцман в более раннем исследовании [2] называет годы его жизни: ок. 1280 – ок. 1360; в более же позднем [3] – расширяет допустимый диапазон предположений о датах его жизни и творчества вплоть до IX века. В книгах Е.Герцмана [2], [3] приводятся также мнения и других исследователей, которые в течение последнего столетия столь неоднозначно определяли время жизни Иоанна Кукузеля, что эти «колебания» достигли периода в восемь веков. Так, Большой Энциклопедический Словарь о дате его смерти сообщает размыто: между 1360 и 1375 годами. Крупнейший греческий музыкальный историк конца XIX – начала XX вв. Г.Пападопулос считал, что Иоанн Кукузель жил на рубеже XI – XII вв.; К.Крумбахер же относил его деятельность к границе XV – XVI столетий. Одна русская рукопись, первоисточником которой послужила какая-то неизвестная греческая, повествует о чуде явления Божией Матери Кукузелю, происшедшем при царе Василии Македоняnine. Об этом царе известно, что он правил с 867 по 886 год.

«Вклад Иоанна Кукузеля в византийскую музыку вполне сравним с достижениями выдающихся европейских композиторов. Его творчество – одна из вершин византийской музыкальной культуры, оказавшая решающее влияние на всё её последующее развитие. Поэтому науке важно знать, когда была достигнута эта кульминация, поскольку только тогда можно будет исторически верно оценить многие явления византийского музыкального искусства в развитии» [3, 444].

Житие святого мелурга вызывает интерес как в церковных, так и научных музыкальных и культурологических кругах, поэтому мы считаем полезным предоставить наиболее полную его версию в свободном художественном переводе статьи из болгарского учебника «восточной церковной музыки», составленного П.Сарафовым. Необходимые комментарии и сведения из других источников будут даваться по ходу повествования.

* * *

*Приидите вси священници и владыцы, да услышите. Стецытесе,
да повеъм вамъ житие Иоанна наименовнаго Кукузеля.*

Родился Иоанн в большом городе Драч (Диррахия первой Юстинианы) и рано потерял отца. Многоликий национальный состав портового города не оставляет возможности предположить, какой национальности был отец Иоанна. Мать же его была болгарка. Несмотря на бедность, она дала ему возможность учиться. За удивительный, редкий голос его называли ангелогласным. Благодаря любви к пению Иоанн был послан в Константинополь. Там он занимался в грамматической школе, предназначенной для обучения сирот разных национальностей. Здесь Иоанн изучал греческий язык, каллиграфию и музыку. Императорским соизволением в школе был заведён обычай отбирать из вновь поступивших мальчиков наиболее талантливых в красноречии, остроумии и пении для перевода в особое царское училище. Одни шли в класс философии, другие совершенствовались каллиграфию, Иоанна взяли ко двору в певческую школу. Все удивлялись природной его сообразительности и способностям. Сверстники Иоанна, дабы ускорить процесс обучения языку, спрашивали: «Иоанн, что ты сегодня ел?». Ещё не очень-то освоившись с греческим, он отвечал: «Куки ке зеле», где первое слово в переводе с греческого – фасоль (κουκκι'), а второе, с болгарского – капуста. Известно, что клички, данные однажды в весёлом и остроумном детстве, порой сопровождают человека до самой смерти. Кличка же Иоанна, превратившись в своеобразную фамилию, перешла за ним рубеж земной жизни и запечатлелась навечно в его преподобническом прославлении. Высокий талант обычно проявляется в нескольких направлениях. За очень малое время Иоанн на удивление всех преуспел и в греческом, и в музыке, быстро обогнав своих товарищей. Сам император радовался его успехам в искусстве пения. Возможно, что наибольшее влияние на развитие Иоанна как музыканта оказал протопсалт Константинопольской Софии Иоанн Глика. Со временем Иоанн Кукузель был назначен доместиком – учителем придворных певчих. Царь хотел женить его, с тем, чтобы ввести в родственную связь с кем-нибудь из богатых вельмож. Иоанн же, «моля его величество», испрашивал позволения после долгих лет увидеться с матерью, чтобы потом возложить свою судьбу на волю Бога и императора. Царь отпустил его. После долгого пути Иоанн, подходя к дому, услышал жалобный вопль и плач матери: «Детка моя милая, Ваня, где же ты?!» – «А вот же я, мама!». Она думала, что это ей кажется, пока он не обнял её. И быша радость велия в дому ся!.. Вдоволь побыв с матерью, утешив её своим продолжительным отпуском, Иоанн вернулся в Царствующий град. Царь встретил его с радостью, и в честь возвращения устроил богатый пир.

Продолжалась обычная придворная жизнь. К тому времени Иоанн стал ещё и протопсалтом крупнейшего константинопольского храма – Собора Св. Софии. От Бога будучи не тщеславным, Иоанн и раньше тяготился излишним вниманием со стороны почитателей. Как чужда была эта суета вечному покою Божией любви и тишине духа, необходимых душе Иоанна, предназначенной к особому пути! «Детка моя милая, Ваня...» – незримо отпечатался в его душе навсегда безутешный возглас матери. Маленькое зеркальце материнской души отразило поток Божественной любви и вечности. Это был тот островок, к которому Иоанн прибегал от придворной тщеты. Кроме этого, его тонкая музыкальная натура уловила щемящие интонации родной болгарской земли. До сих пор где-то в глубинках сохранилось это вымирающее явление, в котором не различить границ между воплем, слезами и музыкой. Вряд ли можно назвать его искусством, или вообще найти наименование ему, всегда возникающему в разлуке, или в смерти, когда шлюзы души максимально открыты для вечности. Кажется, наиболее подходящее название нашлось на нашей земле – «тужинья». Все эти переживания и чувства, граничащие с вечностью, не могли не вылиться у такой личности, как Иоанн Кукузель, в великое творение. Если бы даже у него не было других сочинений, одно только это – «Болгарское многомилостивое» (в других источниках оно имеет название «Полиелей болгарки») – могло навсегда прославить его как величайшего и талантливейшего из мелургов.

Многомилостивый Сердцеведец благословил Иоанна, дав ему, наконец, то, чего он так искал. Императора посетил игумен Великой Лавры. Иоанн до глубины души был впечатлён рассказом игумена об отшельнической жизни на Святой Горе Афон. Когда игумен отправился в обратную дорогу, Иоанн, одевшись в нищенское тряпье, взяв посох и предусмотрительно вымазав сажей лицо, дабы не быть узнанным, тайно покинул двор. Всю дорогу он шёл поодаль от игумена, следя за ним до самой лавры, исполняясь великой радости. Проследовав так до самого монастыря, Иоанн, как простой человек, остался сидеть у ворот, положившись на Бога. На вопросы привратника – зачем он сюда пришёл, чего ждёт и что умеет делать, Иоанн почему-то ответил, что умеет пасти коз, а в дальнейшем хочет быть монахом. Привратник доложил игумену. Тот, обрадовавшись, что у них в монастыре появится, наконец, настоящий пастух, принял Иоанна. Непродолжительное время он ходил в послушниках, после чего игумен совершил над ним постриг с именем Иоаникий, оставив прежнее послушание – пасти коз. Принял Иоанн это послушание с радостью и выполнял его прилежно.

Император, между тем, находился в печали и большом затруднении из-за исчезновения Кукузеля. Он отдал приказ во что бы то ни стало найти его и вернуть, но никто не мог его найти. Однажды Иоанн, пася стадо, набрёл на укромное место на берегу моря. Оглядевшись вокруг, он решил втайне

вознести песнь Богу. И до сих пор Афон полон укромных, удалённых мест. То здесь, то там по склонам попадаются заброшенные и жилые маленькие пещерки – кельи подвижников. Было бы странно думать, что один лишь Иоанн искал уединения для сугубой молитвы. Его услышал отшельник, живший неподалёку в пещере. Голос Иоанна он сначала принял за пение ангела, но потом всё же решил убедиться, так ли это. Он вышел из своей пещеры, спустился к морю и увидел на берегу поющего пастуха. Козы, между тем, не паслись, а, глядя на Иоанна, притихли и застыли на месте в изумлении. Иоанн не заметил присутствия отшельника, а тот пошёл в лавру и наедине рассказал игумену об увиденном, предположив, что так петь, наверное, может лишь тот самый Кукузель, которого разыскивает император. Иоанн, придя на вызов игумена, вынужден был рассказать всю правду. Игумен, видя серьёзные намерения Иоаникия, обещал постараться уладить с императором все недоразумения. Он отправился в Царьград (Константинополь) и говорил с императором: «Молю тебя, царь, подари мне одного человека во спасение твоей души и, если он опечалил чем-либо твоё величество, прости ему». На вопрос царя, кто этот человек, игумен отвечал: «Если не дамь мне письменное обещание, что простишь его, не скажу». После предоставления требуемого документа игумен рассказал ему о Кукузеле. Царь прославил Бога за то, что, наконец, нашёлся его «божественный лебедь», но ради письменного обещания решил не нарушать духовного пристанища Иоанна. Более того, он приказал снарядить судно и сам вместе с игуменом отправился на Афон навестить любимого певца и преподнести щедрые дары.

Впоследствии Кукузель избрал за монастырём уединённое место, где выстроил себе келью и храм Святых Архангелов. По шесть дней он пребывал в безмолвии, а в седьмой и в праздники приходил в свою церковь или в монастырь и пел на клиросе. Его труд и усердие к пению были награждены небесным посещением. В акафистную субботу Иоанн, по обычаю, воспевал «Богородице» с прилежанием. По окончании канона, утомлённый бдением, он вздремнул. Через сон Пречистая явилась ему: «Радуйся, Иоанне, чадо мое. Пой, и Я не оставлю тебя». С этими словами Она дала ему золотую монету. Иоанн, проснувшись и обнаружив в руке монету, плакал от умиления и благодарил Божию Матерь за её посещение. Монету, полученную из руки Пречистой, Иоанн оставил в церкви, где и по сей день через неё Бог совершает немало чудес. После небесного посещения Иоанн усугубил свой подвиг, удвоив усердие к пению. При ежедневных монастырских службах и праздничных ночных бдениях он всегда пел на клиросе. От продолжительного молитвенно-певческого стояния у Иоанна загнила нога и отекала рука. На клиросе и возле храма на траве, везде была кровь из открывшихся ран на ноге. Вскоре Иоанн ещё раз сподобился явления Божией Матери, которая исцелила его раны

абсолютно, сказав: «Будь отныне здоров». До самого конца жизни Иоанн постоянно благодарил Пресвятую Богородицу с песнию и славословием. Будучи Божьим человеком, он сподобился знать день своего преставления и попросил братию похоронить его в церкви Свв. Архангелов, которую сам и построил.

* * *

Всю свою жизнь и в Константинополе, и на Афоне Иоанн Кукузель вместе с молитвенным подвигом не переставал разрабатывать мелодии на бытующие тексты в новом – калофоническом – стиле. Кроме «Полиелея болгарки» и Херувимской, именуемой «Дворцовая», известны два варианта Аниксантария (царьградский и святогорский), песнопения на облачение епископа «Свыше пророцы» и «Владыку и священноначальника» (Τὸν δεσπότην), «Слава в вышних Богу», «Всякое дыхание», «Блажен муж», Причастен воскресный, Псалмодические тропари, Калофонические стихиры, Анаграмматисмы всего года, замечательные кратимы и пр.

«За свою долгую творческую жизнь Иоанн Кукузель написал огромное количество произведений, вошедших в золотой фонд музыки Православной Церкви. Для них характерны мелодические линии широкого диапазона, иногда превышающего две октавы, смелые переходы (отклонения) из одного гласа в другой, развёрнутые распевы, скачки на квинту и сексту. <...> Много сил и энергии отдал Иоанн Кукузель обработкам тех сочинений своих предшественников, которые считал художественно ценными. <...> Благодаря [калофоническим] обработкам Иоанна Кукузеля сохранились в рукописях песнопения талантливых предшественников «Ангелогласного»: Никифора Итика, Фоки Филадельфа, монаха Германа, Авасиота Клова, Михаила Пацада, Николая Каллиста, Николая Кабана, Симеона Псирицкого.» [2, 151].

Невозможно обойти вниманием и теоретико-преподавательскую деятельность Иоанна Кукузеля. Во время службы при дворе доместиком им была усовершенствована система записи мелодий (кукузелевы невмы), а также расширены ладомелодические возможности богослужебного пения. Из учебно-практических сочинений Кукузеля наиболее известен «Великий исон». На богатый мелизматический материал вместо текста положены названия основных невм, бытовавших в то время, а также, возможно, введённых Кукузелем. Можно предположить, что в каждый простой знак Кукузель мог зашифровать какие-то сложные мелизматические построения, создав своего рода «тайнозамкненные»¹ знаки. Но, судя по современным транскрипциям «Великого исона», между названиями невм и их мелодическим наполнением желаемой связи не наблюдается. Система Кукузелевой нотации очень сложна

¹ Термин из столповой нотации.

даже зрительно. Она действительно наполнена «тайнозамкнутыми» знаками, которые в более поздних расшифровках - переводах на современное греческое невенное письмо занимают большой печатный объём. О сложности всей его системы, выразившейся не только в записи пространных распевов, но и в совершенно неожиданных, нетипичных отклонениях в другие ладовые системы, известным мастером которых был Кукузель, красноречиво говорит прозвище, которым тут же окрестили его упражнения ученики и последователи – «Плётка для певцов».

Жизнь и творчество «Ангелогласного Магистра» вознесли его имя не только высоко на небосклон византийской музыкальной культуры, но и оставили неизреченным светом сиять в сонме небожителей, сочтавших преподобнический подвиг с непрестанною песнью Творцу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архиепископ Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. – С.-Петербург, 1902. – 393 с.
2. Герцман Е. Византийское музыкознание. – Ленинград, 1988. – 256 с.
3. Герцман Е. Тайны истории древней музыки. – С.-Петербург, 2004. – 570 с.
4. Пасхалидис З. Церковная византийская музыка. – Москва, 2004. – 144 с.
5. Сарафов П. Руководство за практическому и теоретическому изучаване на Вѣсточна Църковна Музика. – София, 1912. – 826 с.
6. Κακούλιδης Γ.Ι. Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. – Αθήναι, 1988. – 154 с.
7. Кара ` Σίμωνος `Ι. Μεθοδός της `ελληνικής μουσικής. – Αθήναι, 1981. – 660 с.
8. Παναγιωτόπουλος Δ.Γ. Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. – Αθήναι, 1997. – 368 с.

УДК 785.11:782.1

Інна Беленкова

ФУНКЦИЯ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ ДИАЛОГЕ ЧАЙКОВСКОГО

(часть вторая)¹

На матеріалі оперного діалогу Чайковського запропоновано новий аспект у методиці аналізу драматургії опери. Розглядається функціональна роль оркестрового мислення композитора. Дана стаття є продовженням роботи, що була опублікована раніше [8, 25 – 37].

На материале оперного диалога Чайковского предложен новый аспект в методике анализа драматургии оперы. Рассматривается функциональная роль оркестрового мышления композитора. Данная статья является продолжением работы, опубликованной ранее [8, 25 – 37].

¹ Продовження. Початок див.: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. – Вип.20. – Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2007. – С. 25 – 37. [Прим. ред.].

The new aspect in the methodology of analysis of the opera dramatic art is suggested on the material of Tchaikovsky's opera dialogue. The functional role of the composer's orchestra thinking is being regarded here. The article is the continuation of the work that was published earlier [8, 25 – 37].

Напомним, что основным элементом литературной драмы является язык действующих лиц, а формообразующей единицей – реплика. Воплощение ее в театре дополняется спецификой режиссерских прочтений сюжета, индивидуальностью игры актеров и т. п. Однако и «предлагаемые обстоятельства», и окраска сценической речи, и расстановка мизансцен определяется, в первую очередь, тем, что представляет произносимое в каждую минуту слово.

В музыкальном театре все происходит несколько иначе. Не только потому, что сценическое действие ориентировано здесь не на сказанное, а на спетое слово, на его музыкальное интонирование, но и благодаря широкому развешиванию сопровождающих его оркестровых партий.

Многообразное воздействие оркестра на драматургический план произведения, становление оперных форм, развитие характеров героев и т. д. общеизвестно. Мы предлагаем рассмотреть роль оркестровых партий в несколько ином ракурсе: определить влияние их семантики на вокальный диалог героев, изучить участие оркестра во взаимодействии произносимых реплик, иными словами, исследовать коммуникативную функцию оркестра в структуре общения. Ведь даже а priori ясно, что он неизбежно расширяет содержание спетого слова, выводит смысловой объём реплики как бы за ее собственные, имманентные границы, за пределы самих вокальных партий.

Предварительно оговорим, что под диалогом в опере мы будем понимать всякое общение на сцене двух персонажей, какими бы способами и в каких бы формах оно ни осуществлялось. В соответствии с тремя типовыми для оперы видами мелодики, реализующими коммуникативный процесс, – речитативной, ариозной и кантиленой – можно выделить и три адекватных вида диалога.

В данной статье речь пойдет о речитативном диалоге, как наиболее близком к разговорной речи, в котором, к тому же, воздействие оркестра наиболее значимо и наглядно. Но предлагаемую методику анализа можно применить и к другим видам диалога – ариозному и кантиленному (дуэту).

В качестве материала для анализа целесообразно обратиться к операм «бесед» и «собеседований» (Б.Асафьев) П.И. Чайковского с их многообразными и психологически многоплановыми ситуациями личностного общения.

Характер оркестрового сопровождения во многом определяется типами его фактуры. На этом основании мы выделили три из них, специфичные для речитативного диалога: простое аккордовое сопровождение, «разреженный» мелодический оркестровый фон («оркестровый речитатив», по М.Друскину) и

плотный «сплошной» оркестровый фон. Коммуникативную функцию каждого из них поочередно ставим в зависимость от ситуаций общения в диалоге.

В данной части работы мы обращаемся к третьему из них.

«СПЛОШНЫЕ» ОРКЕСТРОВЫЕ ФОНЫ

Развернутые, «сплошные» оркестровые фоны в виде широко развитого оркестрового полотна, плотность звучания которого может доходить до пределов *tutti*, способны объединять разрозненные реплики и диалоги в единое целое, заключать их в границы музыкальной формы. Поэтому они используются главным образом в итоговых, кульминационных сценах, особенно таких, в которых происходит объединение персонажей на основе вызревшей в рамках драматургии сюжетной интриги, связывая их общностью психологического состояния или адекватностью отношения к фактам и объектам их интереса. Это общетеоретическое положение, о котором пишут исследователи, распространяется и на диалог.

Коммуникативная функция «сплошных» оркестровых фонов определяется характером речевых ситуаций, которые они отражают: **стереотипных** («модель» поведения в которых зависит от правил и норм, принятых в данном обществе) и **нестереотипных** (где формы речи целиком связаны с непредсказуемым содержанием разговора). Это положение и позволяет скорректировать проводимый нами анализ.

Стереотипные ситуации общения.

Эти ситуации в опере чаще всего представляются диалогами служебно-информативного либо бытового плана, формами речевого этикета. «Сплошные» оркестровые фоны являются в них средством обобщения мелодики вокальных партий, дополняющей их зарисовкой внешней обстановки действия, только более развернутой, чем это может дать типичный для них «разреженный» фон. Таким является начало «Иоланты».

Марта: «Мой птенчик, Иоланта, ты устала?»

Иоланта: «Устала ли? Не знаю, право».

Эти вокальные реплики принадлежат вопросно-ответной системе, что в данном случае имеет существенное значение.

В структуре общения оперных героев Чайковского важную роль играют способы обращения одного из них к другому, а также их позиции в диалоге. Многое зависит от того, кто в нем ведущий, а кто реагирующий, какова частота их смен. Порой целые большие сцены и даже акты композитор выстраивает в каком-либо одном ключе, что предстает как определенный драматургический прием.

Среди разнообразных способов ведения диалогов пальма первенства у Чайковского принадлежит **вопросно-ответной** системе, которая упорядочивает, выстраивает, подчиняя своему воздействию, все иные способы темоведения и общения. Пожалуй, в мировой оперной литературе не найти другого композитора, у которого вопросно-ответные формы были бы представлены в таком изобилии и столь системном драматургическом преломлении. В вопросно-ответной форме начинаются все оперы Чайковского. Бесконечное число вопросов задают Иоланта, вплоть до ариозо «Отчего это прежде не знала?», Роберт, включая «Кто может сравниться?», Водемон, Рене, вновь с вопросом-монологом «Господь, уж если грешен я, за что страдает ангел чистый?». «Евгений Онегин» начинается «вопросительным» дуэтом, а в конце I картины Няня подводит итог: «Не приглянулся ли ей барин этот новый?». Вопросно-ответные формы вводят в действие всех главных персонажей, одновременно давая им возможность и повод для самопредставлений, лирических излияний. Таковы все ариозо Германа в I картине «Пиковой дамы», «отвечающие» на вопросы Томского; Кумы, дающей самые первые отповеди Князю и т. д.

Следовательно, музыкальную драматургию «собеседований» Чайковский выстраивает на основе самого простого, естественного, генетически присущего природе человеческого общения способа ведения диалога, в котором в наиболее яркой и представительной форме проявляется коммуникативная функция речи: в виде побуждений партнера к высказыванию (вопрос) и их реализации (ответ). Поэтому и протяженные вокальные реплики, заключенные в границы музыкальной формы – арии, ариозо – так естественно и органично входят в общую речитативно-диалогическую ткань оперы.

Однако «Иоланту» Чайковский начинает не просто с вопросно-ответной системы, а с системы **вопросно-ответных единств**: ответ строится на том же материале, что и вопрос. Трудно найти более точное средство для обрисовки через ситуации общения, через диалог светлой, идиллической атмосферы царства короля Рене. Вопросно-ответные единства имеют очень плавную мелодическую структуру, ибо основаны на звуковой симметрии перетекающих друг в друга идентичных реплик. Правда, с системы вопросно-ответных единств начинается и «Пиковая дама», опера совершенно иного, чем «Иоланта», образно-драматургического плана (см. диалог Чекалинского и Сурина «Чем кончилась вчера игра?»). Но именно это сравнение и интересно, ибо оно показывает, как важен сопровождающий вокальные реплики героев оркестровый фон. В «Пиковой даме» диалог Чекалинского и Сурина идет на скупой паузированной аккордовой поддержке, которая вместе с интонационным строем вокальных партий создает обычный, как будто бы не предвещающий никаких трагедий, деловой стиль. В «Иоланте» реплики

накладываются на пластичный «колыбельный» оркестровый фон, подчёркивающий мягкость и лучезарность каждой из них.

Интересно наблюдать, как «ломается» эта система вопросно-ответных единств в «сцене с розами», где вопросом отвечают на вопрос, где вопросы и ответы подаются как бы невпопад, где они меняются по своим функциям, что и накаляет диалог до высших драматических пределов, соответственно, вызывая и иное оркестровое сопровождение. Так, на изменении и драматическом развитии различных видов вопросно-ответной системы вокальных партий и сопровождающих оркестровых фонов и строится интонационная драматургия «Иоланты».

Нестереотипные ситуации общения

В нестереотипных ситуациях функция «сплошных» оркестровых фонов еще более разнообразна, чем в стереотипных, и в общем виде сводится к тому, чтобы поддержать и усилить динамику вокальных партий, подчеркнуть открытые и обнажить скрытые в них противоречия. Конкретные проявления этой функции зависят от разновидности «сплошного» фона и способа его взаимодействия с вокальными репликами диалога. В этом отношении целесообразно выделить две группы фонов: **стабильные** и **нестабильные** (изменяющиеся). Остановимся на рассмотрении каждого из них.

а) **Стабильные фоны** представляют собой заключенную в границы музыкальной формы пьесу, на фоне которой осуществляется диалог. Они относятся к числу «ситуационных» (М.Друскин) фонов, отражающих обстановку, место действия, которые ставятся в контрастное отношение к содержанию диалога (например, мазурка в сцене ссоры Онегина и Ленского из IV картины «Евгения Онегина»), к его мелодике (речитатив – кантилена), его форме (завершенность – незавершенность) и др.

К числу стабильных фонов можно отнести многократные повторения лейтмотива одного из действующих лиц. Как правило, эти лейтмотивы связаны с отрицательным персонажем (Наместник в «Чародейке», Графиня в «Пиковой даме» и т. п.), что само по себе погружает диалог в обстановку конфликта.

Смысловое отношение такого рода фона к каждой из реплик диалога резко избирательно: он принадлежит лишь одному герою, который ставится на этом основании в положение лидера. Это вносит коррективы в соотношение реплик, ибо высказывания лидера всегда доминируют, что отражается и на количественном факторе, и на протяженности его обращения. В то же время реплики другого персонажа попадают в подчинение, становятся как бы сопутствующими.

Таково появление Графини в комнате Лизы. Помимо обилия эмоциональных пауз и крайне узкого диапазона мелодии, «заикающейся» в

скороговорке, растерянность Лизы, реплики которой «тонут» в лейтмотиве Графини, передаётся оркестровым фоном: своим натиском он поглощает прерывистую речь героини. (В аналогичных ситуациях стереотипного диалога обычно используется лейтмотив персонажа, не участвующего в нем и тем самым не лидирующего в разговоре. Вокальные реплики выстраиваются благодаря этому по типу совмещенных с ними «ситуационных» фонов, то есть соединяются с ними в смысловой «унисон». Примером может служить диалог Кумы и Поли при приближении (первом появлении) Княжича. Диалог звучит на песенной теме, которой его приветствуют люди, – «Здравствуй, Княжич наш!». Той же темой представлена и его вокальная партия в момент появления героя на сцене, и реплики Кумы и Поли, чем подчеркивается хорошее отношение к собеседнику, желание вести разговор в его «тоне»).

б) Нестабильные (изменяющиеся) оркестровые фоны – это фоны самых напряженных, конфликтных речитативных сцен, наполненных глубочайшим психологизмом и осложненных наличием разнообразных подтекстов.

Преобладание общих форм движения, фигуративный материал сопряжены в то же время со сложным тональным развитием, фактурными преобразованиями, которые вытягивают в свой семантический ряд обросшие в ходе сценического действия множеством добавочных смыслов метроритмические и фактурные лейтформулы, лейттональности, над которыми надстраивается еще и «второй этаж» в виде лейтмотивов.

Ладотональная неустойчивость как одна из основных составляющих динамики и «затемнения» колорита звучания выражается в быстроте и частоте тональных смен, вуалировании тоник, насыщении фактуры диссонантностью, вплоть до нейтрализации тональностей.

Весь указанный комплекс выразительных средств «прорастает» в вокальные партии, ладовые тяготения которых неустойчивы и неопределенны, а реплики отрывисты и не завершены и не могут быть поняты без оркестрового сопровождения до конца.

В качестве иллюстрации приведем фрагмент третьей картины «Пиковой дамы» – сцену передачи ключа.

После предварительных радостных восклицаний («Как счастлив я, что ты пришла!»), идущих на доминанте Ми-бемоль мажора, разговор о ключе вводится на ярком фонизме VI низкой ступени: «Вот ключ от потаенной двери в саду...» В оркестре возбужденно-таинственно «вспыхивают» обрывки темы любви – предвестники грядущей встречи. Однако вскоре эффектность этой «чисто» поданной тональной краски заслоняется тяготением в Фа-мажор – тональность, в которой в оркестре (и в опере в целом) тема любви предстала впервые, в которой она прозвучит в устах умирающего Германа в последний раз, тональность, связанная с миром светлых и добрых чувств. Но в тот момент,

когда эта столь призрачно и неустойчиво поданная тональность, казалось бы, должна выйти на поверхность и утвердить себя в завершающем кадансе («по ней войдёшь ты в спальню бабушки»), – происходит внезапная энгармоническая замена её доминанты, интонация лихорадочно сползает на полтона вниз – к открытому фони́зму ми-минора: «Как? В спальню к ней?!» На этом судорожном выкрике-grimase Германа тема любви исчезает в оркестре, предоставляя безраздельно господствовать триольной ритмической формуле, протягивающей свои «щупальца» к оркестровому фону IV картины.

в) Интересно вторжение указанного рода фонов в диалоги, основанные на кантиленной мелодике, – в то, что принято называть дуэтами. Оркестровое сопровождение в этих случаях как бы «рвёт» плавный кантиленный ряд вокальной партии на куски, напоминающие реплики речитативного диалога. Характерная для дуэта симметрия музыкальной формы нарушается, а типовые переносы фрагментов мелодии от партнера к партнеру преобразуются в мелодические варианты, озвучивающие при этом уже не одинаковые (как в дуэте), а различные тексты либретто, конфликтно сопоставленные друг с другом.

Примером может служить заключительная сцена Онегина и Татьяны из Седьмой картины «Евгения Онегина» – фрагменты перед финалом.

Сложная психологическая ситуация общения передается здесь посредством асинхронного одновременного пения с неполным совмещением партий по вертикали. Такой способ подачи реплик естественен для обрисовки споров, ссор, конфликтных действий – когда персонажи не дослушивают друг друга, перебивают, когда они говорят вместе и т. п.

Такова трансформация двух идентичных в мелодическом отношении реплик. Онегин: «Не можешь ты меня отринуть!», Татьяна: «Судьбой другому я дана». Первоначально мелодическая тема реплик появляется в предваряющих словах Татьяны: «Онегин, я тверда останусь!» (на последнем слове) как последовательность I – III – II ступеней До-мажора. Далее, в качестве инварианта, она переходит в вышеуказанные реплики, образуя кульминационную зону дуэта в виде последовательности I – IV – III ступеней в партии Онегина, а затем I – IV – VI – V ступеней, то есть с проходящим хроматизмом, в партии Татьяны.

Как видим, кульминация от реплики к реплике непрестанно обостряется, точно так же, как растет величина скачка к вершине: терция – кварта – секста.

Но реплики «Не можешь ты меня отринуть» и «Судьбой другому я дана» совмещены между собой еще и таким образом, что их кульминационные точки располагаются на сравнительно близком временном и относительно далеком пространственном (регистровом) расстоянии. Поэтому, несмотря на одновременное пение, они не сливаются, не поглощают одна другую, а предстают в

ярко контрастном освещении как *кульминация* (в партии Онегина) и *сверхкульминация* (в партии Татьяны). Но, пожалуй, самым интересным становится то, что их вершинные звуки, произносимые каждым партнером *соло*, в тексте либретто представлены острейшей и выразительнейшей антиномией двух местоимений: «Ты» (у Онегина) и «Я» (у Татьяны). «Высветить» эту антиномию «Ты» и «Я» помогает оркестр.

Наступает последний этап дуэта – драматическая вершина сцены и всей оперы в целом – «Я удаляюсь!»

Нарушение динамического равновесия сцены ведет здесь к характерному у Чайковского в аналогичных ситуациях принципу рассогласования в типах мелодики вокальных партий: кантилена в одной из них соединяется с некантиленой в другой. Иначе говоря, в кантилену вторгается речитатив, заменяя в процессе развертывания музыкальной формы дуэта одну из типовых для нее периодических структур, деформируя ее симметрию. Так, схема приведенного фрагмента от слов «Я удаляюсь!» такова:

АВ		А ₁ В ₁		СД		С ₁ Д ₁
----	+	-----	+	-----	+	-----
ОТ		ОТ		ОТ		ОТ
(О - Онегин; Т - Татьяна)						

Ломка структуры периодичностей за счет изменения пропорций между репликами и замена кантилены речитативом здесь подчеркивается равномерно-периодичной пульсацией оркестровой фактуры: два противопоставленных ее типа чередуются через такт почти на всем протяжении сцены. Вначале каждый из них, соответствуя смене реплик, закрепляется за определенным партнером, образуя своеобразные местные лейтфоны. Когда же масштабные пропорции реплик трансформируются, утрачивая точное соответствие друг другу, а метрическая сетка фактурных смен остается той же (что сохраняет общий ритмический пульс), происходит нарушение соответствия лейтфонов с прикрепленными к ним семантиками – значениями вокальных реплик. Все это весьма интенсивно повышает динамику речевой ситуации, смятенность чувств героев, доводя напряжение сцены до наивысшей кульминации. Ею и завершается опера «Евгений Онегин».

Выводы. Как видим, оркестровое сопровождение во всём многообразии типов тематизма и фактуры, функционируя в тех или иных ситуациях общения, оказывает огромное воздействие на структуру и семантику оперного диалога и, в частности, речитативного. Оно активно вторгается в смысл сказанного, меняя его в том или ином направлении, углубляя и расширяя его.

В данной статье не ставилась задача подробного анализа оперных сцен. **Цель** была иная – показать *методику* такого анализа, связывающую функцию оркестровых партий с ситуациями общения.

Следует иметь в виду, что последние, в своих основных чертах, в соответствии с законами жанра, как правило, повторяются, и, следовательно, имеют общие инвариантные признаки. Это – ситуации встреч, прощаний, конфликтных действий и пр. Поэтому представленную здесь методику анализа можно распространить не только на оперное творчество Чайковского в целом, но и на другие оперные стили. Разумеется, следует учитывать индивидуальные особенности каждого из них, что поможет раскрыть и специфические функции оркестра в каждом конкретном случае.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алышванг А. П. И. Чайковский. – М.: Госмузиздат, 1958. – 701 с.
2. Арановский М. Г. Речевая ситуация в драматургии оперы С. Прокофьева «Семен Котко» // Прокофьев С. С. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1973. – С. 10 – 25.
3. Арановский М. Г. Специфика оперы в свете проблемы общения // Вопросы методологии и социологии искусства: Сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 121 – 137.
4. Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начала XX века. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979. – 342 с.
5. Асафьев Б. Об опере: Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
6. Беленкова И. Я. Дуэт как специфическая оперная форма диалога // Аспекти исторического музыкознания: Дослідження і матеріали. – Х.: Прапор, 1998. – С. 46 – 55.
7. Беленкова И. Я. Принципы диалога в «Борисе Годунове» Мусоргского и их развитие в советской опере // Мусоргский и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990. – С. 110 – 136.
8. Беленкова И. Я. Функция оркестра в оперном диалоге Чайковского // Мистецтво: Від існуючого до виникаючого. – Х.: ХДУМ, 2007. – С. 25 – 37.
9. Беленкова І. Я. Діалог у ліричній опері Чайковського // Українське музыкознавство / Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. – К.: Музична Україна, 1981. – Вип. 16. – С. 76 – 92.
10. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. – М. – Л.: Госмузиздат, 1947. – 242 с.

УДК 781.24.2-2

Маргарита Иванова

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ СКАЗКА (К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА)

Стаття присвячена особливостям жанру інструментальної казки в російській музиці.
Статья посвящена особенностям жанра инструментальной сказки в русской музыке.
The article is devoted to the genre of instrumental fairy-tale in Russian music.

Актуальность темы. Композитора часто привлекает возможность объединения близких по своей природе видов искусств. Взаимодействие литературы и музыки наиболее распространено в художественном творчестве разных исторических периодов. Его можно охарактеризовать как процесс их

«встречного сближения» [12, с. 230], при котором эти виды искусства могут родниться через сюжеты и образы, художественные приёмы и законы композиции, обмениваться жанрами, раскрывая и демонстрируя свою общность и обогащая во многих случаях свою основную суть.

Многие из литературных жанров, оказавшись в сфере музыкального воплощения, так и не приобрели вторичных качеств, а лишь приспособились к новым условиям существования. Их жанровые признаки в ином виде искусств так и не оформились, а процесс становления жанра не завершился. Такова «жанровая судьба» инструментальной сказки, видовые особенности которой оказались научной проблемой, рассмотрение которой и является **целью** данной статьи.

Размышляя о сказке, нельзя не вспомнить об особом духовном начале, которое с детства входит со сказочным миром в глубины человеческой души. В ней, как и в мифах, запечатлены многовековые размышления о счастье, судьбе, зле и добре, она является символическим воплощением мудрости, носителем вечных человеческих ценностей, подводит нас к истокам национального духовного опыта, который у каждого народа свой, поскольку каждый народ имеет свою жизненную философию и своё мирозерцание. Русский человек находит в сказке размышления о смысле жизни, восхищается художественной красотой, жизненной мудростью и бережно сохраняет эти поэтические воспоминания детства, ведь «сказки русские просты и глубоки, как сама русская душа. Они всегда юны и наивны, как дитя, и всегда древни и мудры, как прабабушка» [4, с. 24 – 30]. Сказка во все исторические периоды жизни человечества была носителем нравственных заповедей и морально-этических законов. Вспомним, например, призыв классика русской литературы Н.Лескова в рассказе «Соборяне»: «Живите, государи мои, люди русские, в ладу со своею старою сказкою! Горе тому, у кого не будет её под старость». Для художников, обращавшихся к этому жанру, она являлась в первую очередь символом мудрости и высочайшей духовности русского народа.

В исследованиях, посвящённых жанру сказки, не существует однозначных суждений о её видовых признаках. Сформировавшуюся к XX столетию науку о сказке характеризует четыре основополагающие школы: мифологическая, компаративистская (миграционная), английская «антропологическая» и школа структуралистов. Учёные мифологической школы указывают на сходство сюжетов сказки, которое определяется общим «прамифом» (Ф.Буслаев, А.Афанасьев). Анализируя сказки разных веков и народов, учёные-компаративисты (Э.Тайлор, А.Лэнг) обнаруживают общность их сюжетных схем, антропологи – единую бытовую и психологическую основу их возникновения (А.Веселовский, Т.Бенфей, Й.Поливка, А.Аарне), а структуралисты – единую

структуру, в которой существуют постоянные и устойчивые элементы, функции (В.Пропп).

Свои отличительные признаки имеет сказка фольклорная, как устный вид народного творчества, и сказка литературная – письменный вариант её бытования в виде художественно-литературной обработки фольклорной сказки (её авторской версии). Границу между этими основными видами сказок довольно точно определяет В.Пропп в своей работе «Морфология сказки». Он различает разные типы мышления, а отсюда – и своеобразие в отражении действительности. «Процесс перехода сюжетов или повествовательного стиля в литературу совершался <...> не путем заимствования только, но – и это наиболее важно – путем преодоления того отношения к действительности, которое характерно для сказочного повествовательного фольклора» [10].

В литературных (авторских) образцах сказки, несмотря на отсутствие четких определений и классификаций, исследователями всё же выделяется ряд общих признаков: эпически-повествовательная основа, опора на фольклорную «память жанра», психологизм в трактовке персонажей. В литературных сказках XX столетия отмечается «полифункциональность связей с народной и мировой культурой, универсальность в ориентации на мифологию, народную демонологию, легенды, многожанровость» [9, с. 12], а также на метафорическую условность и аллгорию. Существуют концепции, в которых авторы пытаются объяснить суть литературной сказки с позиций «диалога» М.Бахтина, *повествовательного артистизма и свободного игрового начала*.¹

Общими жанровыми признаками фольклорной и литературной сказки большинство учёных считают установку на вымысел, игру фантазии, элементы «несоответствия окружающей действительности» [10], а отсюда – наличие повествования о нереальных героях и фантастических событиях; отражение особенностей национального мировосприятия [9, с. 40.]

Нельзя не отметить, что в литературоведении существует разделение понятий «сказка» и «сказочность». Последнюю обычно рассматривают как проявление сказочных мотивов в различных литературных жанрах [9, с. 12]. Такое разделение может присутствовать также и в исследованиях музыкальной сказки. «Сказочность» может проявляться в музыкальных сочинениях, так или иначе обращающихся к сказочным мотивам – волшебным предметам, образам, качествам героев, их поступкам и так далее, но не предполагать при этом воплощения самого жанра музыкальной сказки. История музыки предоставляет огромный список подобных сочинений. Можно вспомнить, в частности, оперы-сказки Н.Римского-Корсакова, С.Прокофьева, балеты П.Чайковского, Р.Щедрина, М.Равеля, И.Стравинского, инструментальные циклы М.Мусоргского.

¹ Обзор литературы по жанру литературной сказки см. [9, с. 41].

Сказка как жанр впервые появилась в русской инструментальной музыке лишь в начале XX столетия, в творчестве Н.Метнера и С.Прокофьева, и продолжила затем своё развитие у М.Гозенпуда, С.Жданова, И.Асеева, А.Жукова, Е.Коломиец, М.Тица и других. В сочинениях данного вида проявлялись признаки разных музыкальных жанров (песенно-элегических, танцевальных, этюда, скерцо, ноктюрна и других), ощущались их взаимосвязь и переплетение. Собственно жанр музыкальной сказки так и не приобрёл конкретных видовых качеств [6, с. 175].

В фортепианном наследии Н.Метнера жанр «сказки» нашёл лирико-эпическое преломление в виде одночастной миниатюры (две Сказки op. 8; три Сказки op. 9; op. 14, op. 20, op. 26) и сонатной циклической формы (op. 34 и 35). Несмотря на конкретизацию сказочных образов в названиях многих фортепианных пьес (op. 14 №1, 2, op. 20 № 2, op. 34 № 1, 2, 3, 4, op. 42 №1), Н.Метнер передавал взаимосвязь музыки и слова обобщённо – он воплощал только *идею* сказочного жанра, используя жанр сказки как программу. Возможно, поэтому Г.Нейгауз указывает на близость «Сказок» Н.Метнера жанрам романтической миниатюры, не отмечая видовых качеств словесной сказки: «Один из излюбленных жанров в фортепианном творчестве Н.Метнера – его “сказки”, небольшие музыкальные новеллы. Жанр этот, близкий и к более объёмным новеллетам Р.Шумана, и к небольшим интермеццо Й.Брамса, но совершенно оригинальный и новый, благодаря программно-поэтическому содержанию, хотя и не указанному, но угадываемому» [8, с. 33]. Не находит конкретных признаков инструментальной сказки как жанра в творчестве Н.Метнера и В.Цуккерман, отмечая в его «Сказках» лишь оттенок элегичности [16, с. 196]. Лирико-психологическую первооснову жанра ощущает Ю.Келдыш: «Метнеровские “сказки” повествуют лишь о различных моментах внутренней душевной жизни композитора. В этом смысле они родственны жанру прелюдии...» [5, с. 507]. Многосоставность жанра в «Сказках» Н.Метнера отмечает К.Зенкин [2, с. 425]. Он находит в сказках разных периодов признаки прелюдии, баллады, поэмы, марша, танца. При этом автор выделяет две ведущие группы «Сказок» – сказка-песня и сказка свободного жанрового воплощения [2, с. 429].

По мнению большинства исследователей, жанр инструментальной сказки не воспринимался Н.Метнером как программный. Обобщенно эту мысль высказал Ю.Келдыш: «Определение (сказка), применяемое Н.Метнером к фортепианным пьесам сравнительно небольшого размера, не связывается у него с образами народно-сказочного характера или с каким-либо вообще конкретным сюжетным содержанием» [5, с. 507]. Существует, однако, и иное мнение о сюжетной стороне инструментальной сказки Н.Метнера. Автор статьи «“Русская сказка” Н.К. Метнера в свете семиотической вариантности жанра

сказки» Е.Тиунова [13], отталкиваясь от основных положений работ учёных-структуралистов В.Проппа, Ц.Тодорова об элементах сюжета сказки и их функциях, в «Русской сказке» ор. 42 №1 обнаруживает систему жанровых признаков сказки через своеобразно трактованную сонатность: «можно утверждать, <...> что данная музыкальная форма является аналогом сюжетной структуры сказочного типа» [13, с. 35]. Несомненно, форма и жанр – явления взаимосвязанные, и путь перенесения жанра из литературной среды в музыкальную может стать одним из возможных, но не единственным. Более того, суждения Е.Тиуновой действуют по отношению к конкретному сочинению Н.Метнера и характеризуют один частный случай. Нельзя также не отметить, что довольно широко известны работы о связях своеобразно трактованной сонатности со словесными жанрами – рассказом (Н.Фортунатов, Н.Деревянко), балладой (Н.Виеру), поэмой (К.Крауклис).

Очевидно, что Н.Метнера привлекала повествовательность жанра сказки, которая нашла реализацию в самом важном для композитора музыкальном средстве – мелодии. Основой метнеровской сказки становятся разные её типы: вокальная кантилена с повествовательными интонациями либо элементами инструментальной импровизации; речитатив-декламация, приближённый к патетике речи. «Метнер избрал особое наименование для этих своих пьес, вероятно, как наиболее соответствующее их спокойному лирико-повествовательному складу и вызывающее смутное представление о каких-то далёких, забытых, полуреальных образах и происшествиях» [5, с. 507]. В результате композитор отстранился от специфики сказки в трактовке содержания и композиционном строении, приблизившись к «сказу» или, по мнению В.Зенкина, «песне в модусе рассказа» [2, с. 425]. Об этом качестве метнеровской сказки пишет Г.Нейгауз: «Сказ», «Быль» могли бы быть со словами, но, как всякая хорошая музыка, совершенно не нуждаются в них. Очевидно, Н.Метнер придавал понятию и смыслу «сказки» особое значение. Он ведь сочинял не только сказки, небольшие пьесы, но и сонаты-сказки, сонату-былину (в конце концов, тоже *сказание*)» [8, с. 33].

Музыкальные «сказки» С.Прокофьева по-детски чисты и доверчивы, таинственны и загадочны. Они продолжают лирико-эпическую линию метнеровской сказки. Композитор считал фортепианную «Сказку» ор. 3 своим первым опытом в лирике [1, с.13], получившим продолжение в пьесах более позднего цикла – «Сказки старой бабушки» (ор. 31). Четыре пьесы воссоздают настроение эпитафии к циклу – «Иные воспоминания наполовину стёрлись в её памяти, другие не сотрутся никогда» и, в общем своём облике, сродни элегическим воспоминаниям. Очевидно, сюжетная основа жанра сказки, так же как и в пьесах Н.Метнера, не нашла отражения у С.Прокофьева. Одновременно с лирической подачей сказки как воспоминания, композитор отдавал дань и

эпической первооснове этого жанра, которая проявилась в своеобразной форме «проговаривания», через мелодико-речитативное начало, окрашенное разными оттенками повествовательности – от спокойного и отрешенного (ор. 31 № 1) до напряженно-экспрессивного (ор. 31 № 4). Возможно, поэтому пьесы цикла «воспринимаются как *были* о виденном и пережитом» [1, с. 70]. Ощущение монотонного рассказа в «Сказках» С.Прокофьева усиливают появляющиеся в каждой из четырёх пьес приёмы фактурных и ритмических остиinato. По мнению К.Зенкина, в «Сказках» через ритмическую остиinato словно воспроизводится ход «часового механизма» [2, с. 480], воплощая идею вечного течения времени. «В прокофьевских “Сказках”, как и в метнеровских, слышится ход времени. В Первой время неторопливо “всплывает” из прошлого, из “наполовину стёршихся воспоминаний”» [2, с. 480]. Возможно, что время становится не только символом воспоминаний. Его образ может напоминать о первозданности жанра сказки, его архетипических истоках.

«Сказки» Н.Метнера и С.Прокофьева объединяет скрытая в музыкальном тексте программа – обобщенный мир воспоминаний, грустно-элегических и порой забытых. Возможно, поэтому в «Сказках» этих композиторов «картинность» проявляется не столь ярко. Их сближает одна общая черта – стремление к графической чёткости, особое внимание к мелодической линии. Н.Мясковский в воспоминаниях о Н.Метнере считает «неживописность» одной из положительных сторон его сочинений, называя Н.Метнера «графиком в музыке» – «всё у него принесено в жертву линии» [7, с. 26]. Близкую этой характеристику даёт художник Д.Бурлюк «Сказке» фа-диез минор С.Прокофьева: «В этой вещи – лучшие достижения наших графиков» [цит. по: 1, с. 71].

Сочинения для оркестра А.К. Лядова – «Волшебное озеро», «Баба-Яга», «Кикимора» – наметили иной, противоположный метнеровско-прокофьевскому, подход к созданию музыкальной сказки. Автор называет жанр одночастной пьесы для симфонического оркестра «сказочной картинкой» и «картинкой к русской народной сказке» и указывает, таким образом, путь развития жанра в сторону музыкальной иллюстрации. О своих художественных результатах композитор писал: «Ах, как я его («Волшебное озеро») люблю! Как оно картинно <...>» [цит. по: 5, с. 128].

Для создания «картинок» А.Лядов заимствует конкретные сюжеты из книг известных русских собирателей сказок – «Сказаний русского народа» И.Сахарова и «Народных русских сказок» А.Афанасьева. Но всё же найденные композитором колористические приёмы в гармонии и оркестровке, моменты звукоизобразительной конкретики явились музыкальным воплощением лишь отдельных сказочных мотивов – фантастических существ, деталей их поведения, зарисовок волшебных пейзажей, а не последовательной сюжетности.

Инструментальная сказка А.Лядова отразила, скорее, гротескно-ироничные представления автора о сказочных образах, истоки которых коренятся в народном сознании. Избранным для этого приёмом стала близкая эпической описательность, картинная живописность, не воссоздающая в полной мере жанровой сути сказки.

Таким образом, можно отметить два пути становления жанра музыкальной сказки в русской музыке – это, во-первых, создание инструментальной пьесы программно-обобщённого характера и, во-вторых, появление программных сочинений, направленных на иллюстрацию определённых сказочных мотивов.

«Русские сказки» Н.Сидельникова стали знаменательным произведением для композитора: в начале 1970-х оно было включено в число лучших произведений мирового сезона в Париже на трибуне ЮНЕСКО, а в 1984 году за это сочинение Н.Сидельников был удостоен Государственной премии им. М.Глинки. Однако исключительность произведения не только в том, что оно принесло всемирную известность композитору. «Русские сказки» оказались в русле тех процессов, которые являются стилевыми константами творчества Н.Сидельникова. В «Русских сказках» уже намечена неофольклорная тенденция и основные пути её авторского воплощения: индивидуальные приёмы сонорики, стремление к сближению разных видов искусств.

Сочинение состоит из девяти частей, каждая из которых имеет программное название: «Там, за холмами, земля русская»; «Пенье комариное...»; «Высоко по небу журавли летят»; «Топа да туманы»; «Леший с русалками хоромы водит»; «Цветы дивные на лугах горят»; «Пастушки там песни старые играют да на новый лад»; «Города в озёрах отражаются; кинешь камень – нету города...»; «Девки красные по ягоды ходят, далёко, далёко». Нельзя не отметить, что Н.Сидельников, создавая тексты к частям цикла, использует народные поэтические обороты – «высоко по небу журавли летят», «топа та туманы», «девки красные», а порой приближается к характерной для старинной русской сказки формуле эпического зачина (типа «В те давние времена...») и присказки, стремясь перевернуть привычную логику сознания, пробудить интерес к глубинному смыслу сказки, помочь слушателю пробиться в её атмосферу «сквозь толщу душевной прозы и окаменевшей трезвости» [1, с. 26], нарушая обыденность мышления.

По наблюдению одного из первых исследователей этого сочинения, Г. Хаймовского, если прочесть названия друг за другом, они станут короткими фразами единого повествования [15, с. 15], то есть приблизятся к сюжету через комплекс мотивов с функцией «простейших повествовательных единиц» [цит. по: 10]. Нельзя не вспомнить здесь суждение В.Проппа о том, что «сюжет не единица, а комплекс, он не постоянен, а изменчив <...>» [10]. Находит ли

сюжетность словесного ряда воплощение на музыкальном уровне или существует только параллельно ему?

Несомненно, программный замысел «Русских сказок» определил его многоплановую жанровую основу. Это и реализация формообразующего сюитного принципа «тождества и контраста» через формулу «единство во множественности», и своеобразная трактовка камерного ансамбля как концерта двенадцати солистов. Совокупность этих жанровых особенностей сочинения позволяет определить «Русские сказки» как *программную камерную концертную сюиту* [3, с. 288].

Однако характеристика окажется неполной, если не учесть ещё один аспект, столь ярко проявившийся в сочинении. Из его анализа становится очевидным, что «сказка» своеобразно представлена через сюитный «ряд» образов, что и определило появление мозаично-монтажных приёмов композиции. На первый взгляд, такое строение сближает «Русские сказки» Н.Сидельникова с романтическими сказками В.Гауфа «Караван», которые состоят из нескольких «сказок-фрагментов» [11, с. 176], приближающихся к «пёстрым картинам» [11, с. 176], где при помощи «видений, требующих глубокого созерцания, объято всё мироздание» [11, с. 174]. Однако «Русские сказки» мыслились композитором не как сборник разных сказок, а как целостное произведение. В сочинении Н.Сидельникова, как в истинной сказке, «всё должно быть чудесным, таинственным, *бессвязным*, оживлённым, каждый раз *по-новому*» [цит. по: 11, с. 177]. Композитор только в общих чертах воссоздал облик романтической литературной сказки, приблизившись к нему лишь условно.

Благодаря использованию в сочинении разнообразных «игровых приёмов», в его жанровом решении характерная для сказки эпическая повествовательность уступила место драматической стороне, реализуемой в сочинении через жанр инструментального концерта. Выдвигая приём концертирования как основной, композитор приблизился к античному мотиву «агона», который О.М.Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра» [14] определяет как разновидность метафоры «борьбы»: «нигде в религиозной обрядности борьба не играла такой выдвинутой роли, как именно в панэллинских играх, эти игры – пример агонов, теснейшим образом связанных как с бытовыми обычаями, так и с праздничной религиозной обрядностью, непосредственно соседящей со зрелищем театра и цирка» [14]. Через жанр музыкального концерта «Сказки» Н.Сидельникова воплотили сюжет «состязания». В силу этого, жанр словесной сказки оказался связанным со своим мифологическим архетипом.

Многие страницы творчества Н.Сидельникова отмечены интересом к истории своего народа, и, шире, к русской культуре. Пожалуй, с этим связано и

довольно частое обращение его к сказочной тематике, непосредственно соприкасающейся с народнопоэтическими образами русского искусства. Национальный характер сочинения проявляется через опору на фольклорную жанровость, представленную в «осовремененном», модернизированном виде. Эта особенность сближает взгляды композитора с пониманием сказочного жанра Ф.Шлегелем. В сборниках «Фрагменты» философ излагает теорию сказки, согласно которой «в каждой точке своего становления сказка должна быть новой и поразительной» [цит. по: 11, с. 176]. Благодаря этим качествам сказка утверждает право автора «на произвол фантазии, экспериментирование» [11, с. 176], ведь «тон чистой сказки разнообразен» [цит. по: 11, с. 177].

Выводы. Таким образом, из множества существующих «сказок» композитор выбрал те варианты, которые помогли ему реализовать индивидуальное видение этого жанра. Его характеризуют ориентиры на традиционные для жанра сказки образы, обороты речи (присказки), а также установка на вымысел и фантазию. В сочинении, как и в русской народной сказке, проявилась опора на фольклорную жанровость. Некоторая «фрагментарность», стремление к экспериментаторству и новизне сближает это произведение с типом романтической сказки. В меньшей степени в нём отразились метнеровско-прокофьевская сказочная повествовательность и элегичность. Н.Сидельников оказался ближе к «лядовской» линии изображения звуками ярких красочных волшебных картин, отдавая, таким образом, предпочтение таким качествам инструментальной сказки, как программность и описательность.

Отталкиваясь от основной сути сказки, Н.Сидельников соединил жанровые элементы, которые не предполагали совмещения в одной плоскости - фольклорные и джазовые, концертные и сюитные, музыкальные и внемузыкальные. Пересекаясь друг с другом, они создали в сочинении эффект парадокса - неожиданным образом ранее несовместимое оказалось в совмещении, дающем новый художественный результат. Сказка, оказав воздействие на формирование «многожанра», стала жить в сочинении Н.Сидельникова по законам иных музыкальных жанров, в большей степени, концерта и сюиты, не воплощая своих предполагаемых словесно-литературных особенностей и создавая тем самым явление «жанрового парадокса».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. *Фортепианное творчество С.Прокофьева*. – М.: Госмузиздат, 1960. – 172 с.
2. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. - М: МГК, 1997. – 509 с.
3. Иванова М. *Жанровая поэтика «Русских сказок» Н.Сидельникова (к вопросу изучения камерно-вокальной музыки)* // *Мистецтво та освіта сьогодні: Проблеми*

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Збірник наукових праць. - Х.: Кортес, 2006. - В.18. - С. 283-291.

4. Ильин И. Духовный смысл сказки // Студенческий меридиан. - 1989. - № 2. - С. 24 - 30.

5. Келдыш Ю. История русской музыки. - М.: Госмузиздат, 1954. - Ч.3. - 514 с.

6. Клиш В. О теории жанра // О музыке. - Киев: Муз. Україна, 1985. - С.36 - 43.

7. Мясковский Н. Н.К. Метнер. Впечатления от его творчества // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. - М.: Сов. композитор, 1981. - С. 21 - 27.

8. Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. - М.: Сов. композитор, 1981. - С. 31 - 36.

9. Овчинникова Л. Русская литературная сказка XX в. История, классификация, поэтика. - М.: Флинта, Наука, 2003. - 312 с.

10. Пронн В. Морфология сказки http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp/index.php 2/02 2008.

11. Роценко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): Монография. - Х.: ХНУРЕ, 2004. - 288 с.

12. Соколов О. О музыкальных формах в литературе // Эстетические очерки. - М.: Музыка, 1979. - В. 5. - С. 208 - 233.

13. Тиунова Е. «Русская сказка» Н.К. Метнера в свете семиотической вариантности жанра сказки // Теория, история, психология музыкального искусства. - Петрозаводск, 1990. - С.30 - 36.

14. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Fren/11.php 5/02 2008.

15. Хаймовский Г. Впечатлительные образы // Советская музыка. - 1969. - №6. - С.15 - 20.

16. Цуккерман В. - Музыкальные жанры // Книга о музыке - М.: Музыка, 1987. - С. 196.

Розділ 2

МИСТЕЦТВО: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ДЕТЕРМІНАНТИ

УДК 78.03:78.071.1 Шостакович

Олена Рощенко (Авер'янова)

МУЗИКА Д.ШОСТАКОВИЧА В АСПЕКТІ ART LEASEN: ПЕРЕВАГИ ПОЗАЗНАХОДЖЕННЯ ІСТОРИКА

Доведено, що, поруч з відчуженістю дослідника від епохи, що вивчається, познаходження історика¹ надає можливість об'єктивного, системного усвідомлення художньої цілісності, що є множиною взаємопов'язаних змістів. У якості такого феномена розглянуто доробок Д.Д. Шостаковича, дослідження якого на сучасному етапі потребує art leasen – мистецтва читання, метода енциклопедичного аналізу музики, необхідного для адекватного усвідомлення сутності художнього твору, написаного в ученому стилі, задля розшифровки залучених кодів та шифрів.

Установлено, что, наряду с отчужденностью исследователя от изучаемой им эпохи, затрудняющей постижение ее сущности, внеаходимость историка предоставляет возможность объективного, системного осмысления художественной целостности, являющей собой множественность взаимодополняющих смыслов. В качестве такого феномена рассмотрено наследие Д.Д. Шостаковича, исследование которого на современном этапе нуждается в art leasen – искусстве чтения, требует привлечения метода энциклопедического анализа музыки, необходимого для адекватного постижения сущности художественного произведения, написанного в ученом стиле, во имя расшифровки привлеченных кодов и шифров.

It is ascertained that together with a disadvantage of a researcher's estrangement from the epoch researched which hampers comprehension of that period essence, there is also an advantage of a historian's being away from that time: it provides an opportunity of an objective, systematic understanding of artistic integrity consisting in a multitude of meanings supplementing one another. D.D. Shostakovich's legacy is examined as such a phenomenon. Its study at the present stage requires art leasen – the art of reading. Deciphering of codes and ciphers contained in the work makes it a necessity to use an encyclopedic method of music analysis without which one cannot get an equivalent comprehension of the essence of an art work written in a scientific style.

М.Бахтін, міркуючи про сутність пізнання минулого культури, вказував, що одну з найзначніших проблем, що часом складно розв'язати, становить феномен «познаходження історика» стосовно об'єкта вивчення. Зміни ментальності, філософської й соціальної картини світу, художньої й наукової парадигм, мовних норм, символіко-алегоричних систем утруднюють проникнення у віддалений у часі-просторі всесвіт мистецтва, у перипетії життя й свідомості його творця. У зв'язку із цим є не випадковою поява цілого «букету» спеціальностей всередині історичної науки, у число яких входить вивчення як певної історичної епохи, збагнення своєрідності якої вимагає

¹ В російському оригіналі – «внеаходимость историка».

розробки особливої термінології й методології (такі, наприклад, міфологія, антикологія, медієвістика; складові частини останньої, зокрема, літургіка й григоріаніка), так і освоєння історично функціонуючої художньої системи (такою, приміром, є музична риторика), а також дослідження унікальних творчих систем («монографічні» науки, наприклад, бахознавство, моцартознавство, листознавство). Позазнаходження історика стосовно досліджуваної культури впливає на наукову мову, що має синтезувати як ту термінологію, що існувала в досліджувану епоху, без чого неможливе відображення її своєрідності, так і понятійну систему того історичного етапу, який репрезентує сучасний вчений (на це, зокрема, вказує Юлія Євдокимова [3]).

Д.Шостакович – творець недавнього минулого й, разом з тим, досить давньої давнини. Давньої, тому що відбувся «розрив часів», розпад зв'язку часів шекспірівського масштабу, відбулася, по Гегелю, означаюча народження нової міри «перерва поступовості», здійснилися перерозподіл простору та його фрагментаризація, що передують тяжкому шляху формування нової єдності, – процеси, що в багато разів збільшили глибину безодні, що утворилася. Здобута сучасним істориком якість позазнаходження стосовно епохи, з якою було зв'язане життя композитора, породжує цілий ряд небезпечних для збагнення особистості й творчості Дмитра Дмитровича симптомів, що полягають у все більшому відходженні сучасної молоді від атмосфери й законів колишньої Країни Рад, що так довго здавалася й дійсно була непорушною. Про це з усією очевидністю свідчить низка деталей і процесів, значення яких важко переоцінити, тому що характеризують вони закономірності, що вже сформувалися.

Рецензуючи восени 2006 р. (у ювілейний «шостаковичевський» рік!) наукові праці, представлені на міський конкурс студентами-істориками різних харківських ВУЗів, я звернула увагу на те, що для сучасного українського студента виявляється чи не абсолютно втраченою значимість «Великого Жовтня»: звертаючись до знаменних подій 1917 року, молодий історик далекий від того, щоб застосовувати загальноприйняту для радянської епохи орфографію. Слово «жовтень» аж ніяк не сполучається більше в студентських роботах, присвячених цьому періоду, з великою літерою, що, безсумнівно, свідчить про втрату соціалістичною революцією у свідомості молоді початку третього тисячоріччя її минулого статусу, що підкреслювався за допомогою тропу «великая». Подібна «недбалість», допущена не те що радянським студентом, але навіть школярем, коштувала б нещасному щонайменше «двійки». А в шкільних підручниках намічається тенденція розгляду війни 1941 – 1945 років не як «Великої Вітчизняної», але як лише складової Другої світової. Відзначені частковості – свідчення переоцінки цінностей, що відбулася, «розриву» з тим світоглядом, носієм якого був Шостакович, що не відокремлював власну долю від багатостраждальної долі свого народу, що

виконав місію Літописця його трагічної історії, своєї епохи – століття, що «мудро й безумно» (вираз А.Н.Радищева) визначає й сутність ХХ століття. Захопленість величним завданням розвінчання закам'янілих догм обернулася для нашого сучасника втратою історичної пам'яті, «пам'яті роду» (Н.В. Бекетова).

Утрудняє проникнення в сутність музичного мистецтва Шостаковича й поступове зникнення з училищно-десятирічних і консерваторських програм творів, що утворюють оточення, контекст стосовно спадку композитора. Але ж історико-контекстний метод дозволив би зрозуміти, що лауреат Сталінської премії насправді унікав творити «комерційну музику» у дусі соціалістичного реалізму, уславляючи «лідера партії».

Відомо, що Шостакович тяжів не тільки до вуалювання багатьох своїх задумів, піддаючи їх подвійному, а те й потрібному перекодуванню. Зворотним боком цієї «художньо-семантичної шифровки» є властива його музиці установка на створення гранично чітких образно-значеннєвих асоціацій. Такі, зокрема, теми революційних пісень, включені в цілий ряд творів композитора, упевненого в тім, що їхнє введення викличе у свідомості слухача відповідний образний ряд. Однак для молодшої людини наших днів ці пісні, що настільки довго були в усіх на слуху, покликані в художньому контексті твору миттєво викликати відповідні емоційні реакції слухача, аж ніяк не з'являються в якості «красномовного» матеріалу, що припускає й певний вербальний ряд. Сучасній молоді (у тому числі, на жаль, і консерваторській) мало про що говорить, наприклад, тема «Вы жертвою пали», включена до 8-го квартету Шостаковича. Більше того, не відбувається і її усвідомлення як цитати – «чужого» тексту, уведеного в авторський. Музичний матеріал, що був для Шостаковича і його сучасників не тільки добре знаним, але й мав знакову визначеність, нині виявився виключеним з «інтонаційного словника епохи», з сучасної «музичної енциклопедії». Розв'язанню проблеми, як представляється, може послужити дослідження, можливо, багатотомне «Музика російських революцій. Шостакович», що, безумовно, кореспондує зі структурою й змістом відомого дослідження «Музика французької революції. Бетховен», автори якого обґрунтували своєрідність бетховенського тематизму зв'язком з ритмами й мелодіями революційних французьких гімнів. Але в майбутній праці, присвяченій темі «Шостакович і революція», має бути й інтерпретаційний аспект – трактовка композитором революційних подій та пов'язаного з ними інтонаційно-вербального змісту, його можлива пересемантизація.

Очевидно, що визначальні для сучасності тенденції несумісні з адекватним збагненням сутності епохи, що представляє творчість Дмитра Дмитровича. Не викликає сумніву й той факт, що процеси, які поглиблюють «западину, що утворилася», з неминучістю будуть наростати. Все це –

свідчення прогресуючої позазнаходимості, що все більше й більше утягує у свою «безодню» історика.

І, проте, позазнаходимість, що зростає, дарує історикові переваги, значення яких переоцінити навряд чи можливо. Ці переваги виявляють свій потенціал за умови збереження й збільшення знань (розсекречення архівів) як про епоху, що йде в минуле, так і про особистість композитора, що настільки часто дезорієнтує власними визнаннями щодо змісту того або іншого музичного твору довірливого й наївного «сприймаючого суб'єкта». От чому позиція позазнаходимості, що її займає історик, mimo його волі, надає йому безмежні переваги в порівнянні з «внутрішньознаходимими» (тобто, тими, що знаходилися всередині епохи) інтерпретаторами. Зростаюча відстань у часі, переборюючи горезвісну диспозицію «віч-на-віч», сприяє більш точному й повному усвідомленню великого, стиранню «випадкових рис» із виявленого генієм художнього світу. Із часом шліфується коло методів і підходів, необхідних для наукового збагнення спадщини минулого. Відбувається зняття заборон і обітниць мовчання, що провокують тенденційні оцінки й судження, що обплутували світосприймання й твори генія павутиною помилкових істин, вироблених сучасною йому, або більш пізньою цивілізацією, що прагне затвердити «правдиве відбиття» власних ідеалів, служінню яким підкоряється й спадщина, що сповідає інші цінності. Деформація її сутності при цьому неминуча. Як тут не згадати рядок з вірша Пушкіна, включеного Шостаковичем в один з «пушкінських» вокальних циклів: «Художник-варвар краской тёмной картину гения чернит...»

Очевидна динаміка: наростаюча позазнаходимість історика не тільки поглиблює горезвісний «розрив» з епохою Шостаковича, але й сприяє адекватизації розуміння особистості й творчості художника, оскільки знімаються заборони й догми, що існували десятиріччя, в умовах яких мистецтво композитора знаходило свої закономірності, стильові риси, знаково-символічне навантаження. Починає звучати голос автора, який завуалював справжній задум своїх творів тими коментарями, що були б з розумінням сприйняті «товарищем Правительством». Усвідомлення «дуалізму в музиці й житті Шостаковича» (В.Співаков) дозволило Соломонові Волкову зробити висновок про те, що «кількість розгаданих натяків у міру вивчення творчості Шостаковича буде <...> усе збільшуватися» [2, с. 584].

Постійно перебуваючи в полі зору двору «торжествуючої неправди», Майстер епохи «безмовної більшості» родом із «зачумлєнных Фив», якого то було названо в гарячці тотальної боротьби із формалізмом «антинародним композитором», то було приголублено Сталінською премією, не став придворним художником (паралель із Моцартом!). Призначення нашої історичної сучасності – в оприлюдненні й дослідженні раніше прихованого й

приховуваного. Більшість перестала бути безмовною; нащадки виходять з сутінків (російський аналог – «потомки выходят из потёмков»).

У числі переваг позазнаходимості історика стосовно спадщини Шостаковича – можливість аналізувати творчість композитора, його творчий метод не на основі творів, що тільки-но з'являються – фрагментів його художнього світу, але як ціле, у системі якого кожний з реалізованих задумів оформився в самостійну художню одиницю, не ізольовану, разом з тим, від інших створінь автора, яка вступає з ними в складні сполучення-взаємодії. Їхнє збагнення служить усвідомленню ролі кожного твору в масштабах спадщини композитора, сприяє проясненню знакової природи його мови іноказань, алегорій, метафор і символів. Наприклад, оприлюднення опери-антиутопії (М.Арановський), «апокаліптичної клоунади» (А.Тевосян), опери-пародії, «свята дурнів по-радянськи» (О.Соломонова [6, с.346]) «Антиформалістичний райок», яку довгий час композитор не смів фіксувати в цілісному виді, дозволило зрозуміти справжнє відношення Шостаковича й до «Хазяїна половини світу» – «музыковеду номер один товарищу Единичину», і до його «кліки» – ангажованому «хору музичних діячів і діячок», і до затверджуваних ідеалів «високого мистецтва», що зводиться до «лезгинки, обязательно кавказской». Цьому в чималому ступені сприяє й той факт, що композитор виступив тут і як автор словесного тексту, у зв'язку із чим процес смислоутворення, що розкриває шостаковичевський задум, охоплює всі рівні організації твору. Уведена в триумфальний «фінал-апофеоз» опери-політичної сатири досить легковажна опереткова тема (канкан) з «Корневільських дзвонів» Р.Планкета – твору, улюбленого «трійкою провідних музикознавців Країни Рад», супроводжувана досить двозначним у російському перекладі текстом «Смотрите тут, смотрите там – Нравится ли это Вам?», набуває у шостаковичевському «Райку» загрозливо-горжествуючого значення. Супроводжувана новим текстом-гаслом – «Смотри туда, смотри сюда и выкорчёвывай врага!», вона стає виразницею ідеї «бдительности всегда, везде», що поєднує «партію й народ». Як і завжди, значення геніального твору виявляється ширше власних реальних рамок. Фінал «Антиформалістичного райка» розкриває глибинну сутність досить часто здійснюваного Шостаковичем прийому введення танцювально-блязнівських мотивчиків в «серйозні» твори, що набувають гротескового звучання. За їхньою допомогою композитор викривав радянське благополуччя й респектабельне «бюргерство», «таємну доктрину» нашіптування, створив трагічне відбиття сміхового світу, відтворював атмосферу «розпачливого танку» (один з подібних макферсоновських аналогів – фінальна «Бурлеска» 1-го концерту для скрипки з оркестром).

Сучасний історик, позазнаходимий стосовно мистецтва генія ХХ століття, одержав можливість виходити зі знання того факту, що усні

висловлення композитора й музика, що твориться їм, розходяться за змістом (4-а симфонія), що автор нерідко навмисно направляв тих, хто шукає істину, по помилковому сліді. Позазнаходимий стосовно епохи Шостаковича історик може враховувати роль «комплексу Ісуса», вивчати різноманітні виявлення автобіографічного методу в спадщині композитора, розглядати його твори в аспекті втілення теми «смерті автора» (наприклад, в 5-й симфонії) [2].

Шостакович займає унікальну позицію у відомому розподілі геніїв на об'єктивні й суб'єктивні (концепція А.Швейцера). По спорідненості зі своєю епохою, масштабам її відбиття геній Шостаковича, безумовно, повинен бути прилічений до числа об'єктивних. Однак глибина відтворення власного внутрішнього світу, автобіографічний метод, автоцитуння, музичний портрет-монограма (DSCH), втілення теми Weltschmerz (чи не є взаємодіюча з особистою скорботою «всенародна» меморіальність, що обертається присвятою Реквієму самому собі, як в 8 квартеті, аналогом романтичної «світової скорботи», що проходить через душу героя?), відчуження художника-пророка від дійсності (режиму тоталітаризму) як крайній ступінь пережитої ним самотності – все це дозволяє розпізнати в Шостаковичі й генія суб'єктивного, романтика, що тяжіє до відтворення індивідуальної трагедії, нерідко помноженої на сатиру. Нарешті, для Шостаковича, як і для багатьох романтиків попереднього ХІХ століття, тема «Мистецтво й революція», будучи однією із ключових, втрачаючи утопічний і ура-патріотичний характер, знаходить есхатологічний зміст. В умовах єдино дозволеного художнього методу, іменованого соціалістичним реалізмом, творчість Шостаковича – екзистенціального художника – виявляє зразки й романтичного, і експресіоністського типів світобачення. Синтез об'єктивного і суб'єктивного веде до народження нової якості, що не втримується в жодному з його доданків, обумовлює волю модуляцій із зовнішнього у внутрішнє, стирання граней між трагедією й сатирою.

Унікальність і універсальність створеного Шостаковичем художнього світу, як і індивідуальність майстра, давно вже склали предмет вивчення спеціальної науки. Шостаковичезнавство як наука за десятиліття свого розвитку в лоні радянського музикознавства визначило й свій предмет, і методологію, і термінологічний апарат, нагромадило чималий позитивний і перспективний досвід. Проте на сучасному етапі історична позазнаходимість відносно епохи Шостаковича з необхідністю вимагає перегляду багатьох концепцій, що здавалися безперечними. В «утворенні» нового або навіть новітнього шостаковичезнавства повинні приймати й уже, безумовно, беруть участь культурологія, психологія, семантика, цілий ряд «монографічних» наук, необхідних при вивченні творів, що мають літературно-поетичну основу (шекспірознавство, пушкінознавство, цветаєвознавство, євтушенкознавство й

багато інших), «суміжні» дисципліни (наприклад, кінознавство при дослідженні не тільки кіномузики композитора, але й властивого йому мистецтву в цілому методу монтажної драматургії). Особливе значення при проникненні в художній світ Шостаковича повинне бути відведене «советологии» – науці, що вивчає історію Радянського Союзу: творчість Літописця настільки ж невіддільна від того соціального ладу й історичної сучасності, в умовах яких йому призначено було жити, наскільки належить вічності. Позазнаходимість стосовно епохи композитора дарує сучасному історикові поряд із цілим рядом проблем, подолання яких, на щастя, все-таки в більшому або меншому ступені є можливим, необмежений «кредит» переваг, обумовлених можливістю відкритої розшифровки прихованих («укритих») у мистецтві Генія змістів.

Спадщину композитора відрізняє багатомірність змісту, наявність закодованих змістів, що трансформують значення змістів очевидних. Завдяки асоціативності, метафоричності, смисл творів композитора оформляється за принципом партитурного листа, про що свідчать контрапункти змістів, взаємозв'язки «рельєфу й тла», остинатні значеннєві комплекси, значеннєві «педалі» (константи), розвиток значень по вертикалі й горизонталі оформлення художніх змістів. Розгортання змісту в музиці Шостаковича симфонічно. Поняття «музична тканина» у його творах співзвучно визначенню «значеннєва тканина». Здавалося б, цілий ряд творів композитора, зокрема тих, які радянська музична доктрина відносила до числа «військових» і «революційних», володіють цілком самодостатнім офіційним (або офіціозним) змістом, що вимагає звертання до стилю придворного класицизму, традиційно необхідного для прославлення прагнучої покори й прославлення «абсолютної монархії», торжество якої ґрунтується на твердженні ідеалу громадянського обов'язку, реалізація якого сполучена із самопожертвою. Однак здатність Шостаковича піддавати метаморфозі художні змісти, поєднувати непоєднуване в єдиному художньо-значеннєвому полі (згадаємо, по Пушкіну, «гений – парадоксов друг», що обіцяє разом із «просвещенья духом» і досвідом «открытыя чудные»!) дозволяє вбачати в його музиці специфічне виявлення методу гри. В умовах, коли єдиною основою можливості творчості є дотримання принципу «сочинять в оковах» (тут висловлення І.Ф. Стравінського знаходить інший зміст) Шостакович, перебуваючи в цих оковах, досягав вивільнення за допомогою створення значеннєвої багатомірності, мерехтіння змісту. І це – в умовах боротьби з «формалізмом». Шостакович зберігав вищу волю творчості в умовах абсолютної несвободи, балансує на грані життя й смерті, можливого й неможливого.

Енігматичність музики Шостаковича, закодованість вираженої в ній істини «о времени и о себе», можливість трактування створінь Майстра як абсолютного, досконалого втілення невичерпності художнього тексту,

музичного твору, що розмикається в нескінченність (ідея Ролана Барта), завдяки чому зміст кожного його твору з неминучістю перевищує власні границі, обґрунтовують необхідність розробки спеціальної методології, призначеної для розшифровки музичного тайнопису. У якості «головного» у цій системі, як представляється, повинен виступити метод мистецтва читання. Розуміння сутності даного методу повинне опиратися на середньовічне трактування «art», відповідно до якого дане поняття має подвійний зміст, означаючи як мистецтво, так і науку. Подвійність, неоднозначність трактовки поняття «art» відповідає духу багатомірного змісту мистецтва композитора, що володіє безліччю взаємодіючих, а часом, здавалося б, і взаємовиключних змістів. Взаємодія мистецтва й науки відповідає такій специфічній рисі мислення Шостаковича, що її, як представляється, під силу виразити визначенню «docta stilo». Притаманний не тільки середньовічній культурі, але й специфічно відтворений в мистецтві пізніших епох, «учений стиль» характерний і для музики Й.С.Баха, і для творчості Моцарта, і для романтизму. Поряд із загальними основами, «учений стиль» залежно від епохи й індивідуальної специфіки художнього мислення його втілювача має специфічні риси. От чому в кожному конкретному випадку варто шукати своєрідні аспекти застосування необхідних для розпізнання «docta stilo» прийомів дослідницького (та й виконавського!) мистецтва читання – «art leasen». Разом з тим, загальними методологічними підставами «art leasen» є виявлення й розпізнання художницьких задумів, що спрямовуються до актуальної нескінченності, і змістів, які закладено в художній цілісності, що володіє закодованим змістом, створеної за законами «docta stilo».

Осип Мандельштам – сучасник Шостаковича, трагічна доля якого наповнила скорботою серце композитора, відзначив, що «Divina Commedia» Данте (зразок преренесансного «docta stilo»), «требует комментария в Futurum». Видання «Божественної комедії» з об'ємним коментарем стало традицією сучасної культури. Так і музика Шостаковича, написана в «ученому стилі» і піддана розшифровці на основі «art leasen», вимагає аналогічного коментарю – наукового коментарю, зверненого й призначеного для Futurum, коментарю, не менш багатшарового, чим супроводжуване їм мистецтво, коментарю історичного й історіографічного, біографічного й автобіографічного (необхідне залучення авторського коментарю задля здійснення операції «по зміні знаків»), коментарю іронічного й ліричного. Такі можливі межі того наукового коментарю – наслідку «мистецтва читання», завдяки якому стане можливим проникнення в систему семантичних рядів мистецтва Шостаковича, завдяки якому позазнаходимість історика, поруч з неминучими втратами, знайде шукані переваги.

Творчість Д.Д.Шостаковича у зв'язку із властивою йому значеннєвою багатомірністю, універсалізмом охоплення буття й свідомості, буття й становлення, варто визначити як енциклопедію, лише зовні породжену реаліями «радянського життя». Створений композитором універсум виходить за змістовні межі «енциклопедії радянського життя» (тут свідомо застосований свого роду парафраз відносно визначення, даного Г.В.Белінським пушкінському роману у віршах). В атмосфері санкціонованого «радянського міфу», де панували прирівняні до ідеологем міфологеми – «доброго й ласкавого дідуся Леніна», «друга всіх дітей» і карателя «ворогів народу», Шостакович-деміург, багаторазово перевищуючи не тільки «реал», але й потенціал радянської тематики й проблематики, створив міфологію понадпросторову й понадчасову, що викриває офіційну ідеологію.

Енциклопедія, що твориться Шостаковичем у музиці, інтертекстуальна. Створені композитором тексти, поряд з енігматичною замкнутістю, характеризує значеннєва відкритість, розімкнення в інші тексти. Ці «інші тексти» умовно можна поділити на: 1) тексти самого Шостаковича (автоцитати); 2) «чужі» тексти. Шостаковичевський інтертекст припускає об'єднання в цілі текстів першого роду (приналежних композиторів) і другого роду (запозичених). Крім безпосереднього цитування (автоцитування) шостаковичевський інтертекст включає й виходи за межі провідного жанру (семантика «останнього танку», «злого маршу», що доповнює його), і стильові «розмикання» (барочні алюзії). Отже, музика Шостаковича як енциклопедія є інтертекст, що базується на вченому стилі, а способи трансценденталізації закладеного в ній первинного змісту різноманітні. У зв'язку із цим представляється логічним застосування до дослідження спадщини композитора енциклопедичного методу аналізу музики, що припускає розкриття різноманіття авторського задуму – на основі взаємодії реальної й гіпотетичної складових, розшифровку кодів, алюзій, символів, ув'язнених, зокрема, у цитатному матеріалі, що відсилає до інших художніх текстів – як екстра-, так і інтромузичних [5]. Енциклопедичний аналіз, спрямований на виявлення особливостей жанро-, формо- і смислоутворення художньої цілісності, припускає підключення до процесу розшифровки її змісту автобіографічних та історичних відомостей, опору на культурологічний і семантичний методи аналізу.

Метод енциклопедичного аналізу, сприяючи подоланню відчуженості позазнаходимого відносно спадщини Шостаковича історика й використанню наданих сучасному інтерпретаторові переваг, дозволить адекватно-мистецьки (!) читати (пізнавати, розуміти, досягати *art leasen*) послання й свідчення Майстра, у результаті чого стане можливим здійснення передбачення: «Созданье гения пред нами / Выходит с прежней красотой». Пророчим змістом наповнюється нині висновок пушкінського «Возрождения» –

поетичної основи романсу Шостаковича, що немов передбачив долю своєї спадщини:

«Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных чистых дней».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. – СПб, 2004. – 474 с.
2. Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. – М.: Эксмо, 2004. – 635 с.
3. Евдокимова Ю. История полифонии. – В.1 – М.: Музыка, 1983. – 454 с.
4. Мандельштам О. Разговор о Данте. – М.: Искусство, 1967.
5. Рощенко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков, 2004. – 286 с.
6. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зеркальце русской музыкальной классики. – К.: ТОВ «Задруга», 2006. – 378 с.

УДК 781.68:78.071.2

Павел Николов

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ВАРИАНТЫ ТЕКСТУАЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ

У статті зіставлено інтерпретацію як проникнення углиб тексту і виконання як відтворення послідовності знаків без осмислення їх соціокультурних контекстів.

В статье сопоставляются интерпретация как проникновение вглубь текста и исполнение как воспроизведение последовательности знаков без осмысления их социокультурных контекстов.

This article juxtaposes the concepts of interpretation as a deep penetration into a text and performance as a reproducing of the sequence of signs without revealing their social and cultural contexts.

Актуальность темы исследования. Кризис традиционной западной системы ценностей, основанной на неизменном авторитете вечной религиозной истины, отразившийся в философских дискуссиях начала XX века, где этой истине противопоставлялась человеческая воля, «догматизму» – свобода, состоянию – процесс, «существованию» – «становление», повлѣк за собой и кардинальное изменение текстуальных стратегий, обозначив в качестве одной из ключевых проблему спонтанности научного и художественного творчества, живо обсуждаемую исследователями и сегодня.

Цель предлагаемой работы состоит в выявлении специфики текстуальных стратегий, формируемых «текстом-состоянием» и «текстом-процессом» и определяемых как интерпретация и исполнительство соответственно.

Объектом исследования является проблема понимания (в т. ч., «мира» знаков). В качестве **предмета** выступает анализ понятий «интерпретация» и «исполнительство» как с формальной, так и с содержательной точек зрения.

Уровень разработанности проблемы. Проблемы понимания затрагиваются уже у Аристотеля («Об истолковании»). Вопросы соотношения знака и значения играют важнейшую роль в христианской экзегезе. В Новое время Ф.Шлейермахер делает попытку выявить душевно-духовную жизнь философа путём реконструкции его текстов («Монологи»). В.Дильтей создаёт учение об истолковании («Возникновение герменевтики»), к которому и восходит современная философская герменевтика, в том числе работы П.Рикёра (особенно – «Конфликт интерпретаций»). На важных аспектах проблемы понимания сосредоточилась семиотика в лице Ч.Пирса («Как сделать ясными наши идеи»), Ч.Морриса («Основы теории знаков»), Д.Дьюи («Логика и теория исследования»). Лингвофилософские аспекты проблемы знака и обозначаемого рассматриваются в аналитической философии Л.Витгенштейна («О достоверности») и его последователей. Проблемами интерпретации «питается» философия постмодернизма. Теоретическими аспектами интерпретации в языке занята логическая семантика (Г.Фреге) и лингвистика. Искусствоведение (литературоведение, музыкознание) непосредственно занимается проблемами толкования артефактов. Несмотря на все эти усилия, проблемы истолкования остаются нерешёнными как в теоретическом, так и практическом смысле.

Методологической основой настоящего исследования является совокупность герменевтических и семиотических подходов к проблеме понимания.

В рамках западной культурной парадигмы процесс творчества можно представить как создание текстов и проникновение в них, дешифровку скрытых значений. Соответственно, можно ввести различие статичного (существующего) и динамичного (возникающего) текста. Это предполагает выявление отличий в стратегиях их освоения и, соответственно, отличный статус субъектов, которые формируют эти стратегии. Поскольку искусство является интегральным текстом культуры, различие в истолковательных стратегиях сказывается на нём особенно сильно (как с формальной, так и с содержательной точек зрения).

Герменевтическая интерпретация характерна для эпох порядка, «существования» (не экзистенции). Это «интеллектуальная» агрессия против текста в условиях, когда сам текст изменять нельзя. Это – ситуация «поиска» новых смыслов или «экспликации» смыслов старых в «существующем» искусстве. Это выявление скрытых сущностей и тайн [1, с. 315]. Или же – выявление множественного смысла текста, «рассекречивание универсума знаков», обнаружение двойного смысла [12, с. 100 - 101]. В этом контексте «существующее» искусство (которое можно рассматривать как некий

гипертекст культуры) – это искусство устоявшихся канонов, жёстких правил, которым подвергается сама процедура толкования. В конечном счёте, это – искусство вынужденной манипуляции текстом или иной знаковой системой. Детерминация распространяется здесь не только на содержание, но и на процесс его толкования. Это приводит к очевидным (но не более того) ограничениям воли человека в его «операциях» с текстом.

Данная ситуация чаще всего трактуется в постзападной традиции как ограничение свободы творчества, поскольку изначально присутствует попытка ограничить количество всех возможных интерпретаций текста [13]. Но разве манипулирование не есть в действительности самое яркое свидетельство свободы человека в отношении всего, кроме, пожалуй, правил интерпретации? Да и сами эти правила, становясь умозрительными и претендующими на логическую объективность, по сути, открывают возможность ничем не сдерживаемого произвола. Ощущение возможности этого произвола и опасности его последствий на деле подвергает сомнению само существование интерпретируемого текста, первоначально полагаемого в качестве «абсолютного» и, «самого по себе», фундаментально стабильного [15, с. 145].

Известный оппонент западной цивилизации Ж.Деррида верно заметил, что здесь текст находится под подозрением, нуждаясь в подпорках комментариев и толкований, которые носят произвольный характер [3, с. 54 - 55]. Иными словами, ситуация «существующего», опирающегося на принцип абсолютности, текста, в действительности легализует произвол. Интерпретация справедливо может считаться хронологически и топографически *искусством* «несвободных» сообществ. Здесь двигаются не по поверхности, а вглубь, обнаруживая неустойчивость первотекста, требующего не внешнего, а внутреннего обоснования, «выяснения того, что хотел бы [с точки зрения интерпретатора – П.Н.] сказать текст» [12, с. 3].

Текст вынужден отвечать человеку, подстраиваться под него и самообосновываться, сохраняя при этом для интерпретатора свою *существенную* независимость и тайну. В результате, на деле никогда не ясно, являются ли смыслы, извлекаемые читателем (толкователем), связанными с текстом или примысленными им. «Существующее» оказывается неожиданно динамичным и требующим «волеизъявления». Таковы, например, средневековые тексты. Ожесточённость спорных толкований имеет интеллектуальную подоснову – узкое поле признанного «существующим» текста, но, главное – изначальную пограничность, в которой находится любой «догматик», представитель устоявшейся школы толкования или интерпретации текста.

Именно «несвободный», «схоластический» спор является идеальной моделью того, что называется странным аттрактором, в котором размышление или иной процесс движется строго детерминированным образом на каждом

отдельном «участке», в целом запутываясь настолько, что предсказать итог этого процесса становится невозможно. Это не самоопровержение детерминизма, но его прямой итог [10, с. 49]. В связи с этим трудно согласиться с расхожей истиной, которой придерживается сам Илья Пригожин, когда утверждает, что в ситуации детерминизма риск отсутствует. Напротив, риск как ощущение возможности утраты безопасности только и существует в условиях наличия границы в виде набора догм, традиций школы и т. п. Риск – это возможность пересечения границы как таковой.

Эту границу задаёт «школа», диктующая своим adeptам более или менее жёсткие нормы и ценности, правила «прочтения», интерпретации текста. Парадокс состоит в том, что чувство безопасности экономит «энергию», обращаемую в творчество. В этом смысле прав был А. Маслоу, утверждавший, что именно безопасность окружающего пространства даёт возможность развития как выхода за пределы [7, с. 74]. Вместе с тем, ситуация существования, стабильности, «детерминизма» вызывает напряжение чисто психологического характера и коренится в природе человека разумного как такового. Именно она порождает импульс творчества в смысле выхода за границу, за пределы «ойкумены», «топоса» вообще. В исторической психологии этот феномен называется контрсуггестией [9, с. 18], а в психоанализе – сублимацией [5, с. 186].

Творческий импульс на витальном уровне обусловлен несогласием с «существующим», связан с желанием покинуть упорядоченное ценностями пространство. Не хотелось бы здесь апеллировать к фрейдизму с его учением о сублимации, которое само по себе может вызывать возражения научного порядка. Однако, важно заметить, что классик герменевтики Поль Рикёр настаивал на важности синтеза *герменевтики*, феноменологии и *психоанализа*. Иными словами, даже на уровне методологии, интерпретация связана с вытеснением, сублимацией или преодолением социального контроля в самом широком смысле слова.

Не прибегая здесь к всё объясняющим категориям диалектики (несвобода порождает свободу и т. п.), считаем необходимым подчеркнуть естественный и «недиалектический» характер предлагаемого аргумента – *выход за границу возможен лишь при наличии самой этой границы*. Вдумывание в текст, проникновение в его «существо» (существование?), интер-пр-стация возможны лишь в случае запрета движения по «поверхности» (хотя это лишь необходимое, но недостаточное условие). Мысль подтверждается даже этимологически, поскольку ещё у древних египтян *pr* было корнем, обозначающим «за пределами», «за стеной» [4, с. 97]. Во многих индоевропейских языках за ним сохраняется примерно тот же смысл [ср.: прочь, против(ник) – П.Н.]. Есть различие между тем, что «в», и тем, что «вне», и именно оно порождает не только свободу интерпретации, но самый смысл, к которому она продвигает

«читателя». В связи с этим Умберто Эко заметил: «Для того чтобы был смысл, нужно, чтобы был хотя бы один из членов оппозиции. Если же его нет, то и отсутствие другого члена также никто не увидит» [16, с. 51]. Элементы оппозиции и «граница» между ними «держат» текст, вместе с тем подталкивая усилие интерпретатора. Запрет, порожающий свободу интерпретации? Никакого противоречия здесь нет, поскольку само понятие свободы со всеми его сложными коннотациями сложилось именно в христианской традиции, часто отождествляемой с преследованием свободомыслия или, по крайней мере, с ограничением выбора.

Свобода здесь состоит в *ис-полнении* (= *интерпретации!*), но не в слепом и пассивном следовании Истине. Воля «читателя», интерпретатора необходима здесь для каждой *новой* реализации текста. Текст оживляется, реализуясь в каждом новом акте прочтения, и не существует вне его в качестве актуального содержания, но довлеет над исполнителем в качестве набора *правил* интерпретации. «Существование» текста оказывается набором правил порождения *новых* текстов, а искусство толкования становится «школой», направлением, течением, приобретая внешний «академический» лоск и *видимость* стабильности. Но лишь в «существующем», и благодаря ему, имеет место «множество продолжений», из которых интерпретатор может выбрать то, которое необходимо с точки зрения его «творческой индивидуальности» (имеется в виду пример с фугами Баха у И.Пригожина) [11, с. 50]. Само по себе это «множество продолжений» слишком высоко «энергетично», и не может существовать без внешней «подпитки» сколько-нибудь устойчиво. Именно эта энергия «существования» поддерживает творческую динамику «становления», «выдумывания», «додумывания». Она является источником продуцирования новых смыслов, или (по Пригожину) «уникальных продолжений».

Кажется, что «порядок» порождает «хаос», детерминизм – ситуацию неопределённости, а «существование» оборачивается «становлением». В действительности, «существование» и есть творческое *динамическое состояние*, а не диалектический тезис (противостоящий антитезису) или (тем более) – не единица антиномии. Являясь продуктом «пространственной» несвободы «существования», герменевтика изоцряет мысль, требуя прочтения, вдумывания, т. е., того, что в христианском культурном ареале было определено как *re-ligio* [2, с. 36]. Не надо придумывать и вчитываться лишь там, где всё ясно не из контекста, а из самого «высказывания» непосредственно, где имеется не символическая, а знаковая (в философском смысле) реальность.

Антиномия «существования» и «становления», статичного и динамичного, «возникающего» и «существующего» применительно к проблеме толкования текста является результатом формализации *суждения*, в соответствии с принятыми некритически исходными установками. А именно – в результате *отождествления* определённости, детерминизма с *нетворческим*

или даже нечеловеческим началом, которое должно быть преодолено. Будучи обусловлено социокультурными, внешними по отношению к философской проблематике, обстоятельствами (апология рынка, конкуренции и проч.), это отождествление требует специального анализа. В действительности, не существует «первичного хаоса», из которого якобы рождается порядок. Поэтому представляется важным анализ «возникающего» без опоры на его бинарную оппозицию – существующее, путём выявления связанной с ним истолковательной стратегии. К слову сказать, само истолкование никуда не исчезает, поскольку человек всегда имеет дело не с «реальностью», а со знаковыми системами, её опосредующими, в том смысле, в каком это понимал Ч.Моррис [8, с. 39].

Указанную стратегию можно условно обозначить как «исполнительство» (не исполнение!). В рамках исполнительского толкования внутритекстовая агрессия не только не нужна, но и невозможна. «Возникающее» не имеет глубины, принципиально претендуя на спонтанность, диахроническую необусловленность и причинно-следственную несвязанность. Методологически близким «исполнительству» может считаться семиотическое толкование в духе Ф.Соссюра. Его существом можно считать относительно свободное, или даже произвольное, обращение со *знаками* [14, с. 32].

В связи с этим возникает мысль об антиакадемическом или антисхоластическом характере исполнительства как свободного творчества или деятельности, слабо связанной с конвенционально принятой системой знаков. В этом смысле можно согласиться с тем, что эпохи исполнительства (где бы то ни было – в философии, музыке, живописи и т. п.) – это эпохи беспорядка или даже «несуществования». Однако, в действительности дело не столько в отрицании принятых в эти эпохи конвенций, сколько в отрицании конвенциональности как таковой. В противном случае мы бы имели дело с герменевтическим толкованием, которое, как было показано выше, также ничего не оставляет от исходного текста, кроме правил самого толкования.

В данном контексте исполнительство можно было бы представить как агрессию против незащитного пластичного и изменяемого текста, «бессмысленного» (за исключением внутренней, конвенционально принятой лингвистической «читабельности») в своей неопределённости, или агрессию против правил толкования текста. Однако, агрессия возможна лишь в случае сопротивления текста, выражающегося в сокрытости смыслов или закрытости к переменам (домысливаниям). Если же текст признаётся принципиально изменчивым и нестабильным, его можно определить как постоянно возникающий, связанный лишь с актом прочтения или с дискурсом в лингвистическом смысле, при котором события определяются семантической связанностью, но не внутренней интенцией или контекстом.

Акт порождения действительно носит в этом случае индетерминированный характер. Десигнаты, т. е. наборы свойств, с которыми связан знак, утрачивают разницу с денотатами (знаками без свойств). Мучительный и беспокойный мир реально «существующего», который некогда питал творчество (как текстопорождение в широком смысле), отодвигается на второй план. Неудовлетворённые интересы получают удовлетворение в сфере знаков. При этом в различной степени игнорируются требования непротиворечивости и проверяемости. Это приводит к очевидной свободе, которая, впрочем, по Моррису, характерна для «некоторых разновидностей безумия» [8, с. 73].

Видимость этой свободы – свободы обращения со знаками – оборачивается зависимостью от их текучей стихии и от незнакового контекста – совокупности предметов внешнего мира. Первое определяется в семиотике как интенционал, а второе – как экстенционал. Человек становится автором события, но только в том смысле, что это событие состоит в говорении, озвучивании. В действительности речь идёт о том, что исполнитель становится лишь объектом, которым манипулирует знак. А истолкователь – лишь организмом, который реагирует на отсутствующие объекты, как если бы они были налицо. Реальный мир отодвигается в сторону, замещаясь интересом к знакам и технике.

Свобода исполнителя является здесь лишь свободой означающего от означаемого. Свобода формы – свободой от содержания «по естеству и по соглашению» (Платон). Лишь это может быть основой «спонтанности» в истолковательном процессе или «пространством бифуркации» (по Пригожину), порождающей, в действительности, раковую опухоль «неэкономичных интерпретаций» (согласно мнению Эко). На деле это означает свободу от символа (в семиотическом, а не философском смысле этого слова), устанавливающего смежность обозначającego и обозначаемого, но не от иконического знака, основанного на их фактическом подобии [17, с. 104]. В случае натуралистического творчества исполнитель становится зависимым от индекса, основанного на реальной смежности обозначającego и обозначаемого. Процесс исполнительства, таким образом, лишь учитывает знак, являясь, в этом ограниченном семиотическом смысле, интерпретатором. Интерпретанта как процесс учитывания довлеет над ним. При этом связь обозначającego и обозначаемого сохраняет свой объективный характер (ведь исполнитель действует в рамках «языка», пользуется отработанными языковыми формулами).

Будучи внешне субъективной, такая исполнительская «интерпретация» (в семиотическом смысле) на деле ставит человека под ничем не сдерживаемый произвол знаковой системы и законы её функционирования. Ощущение возможности этого произвола, По-существу, подвергает сомнению статус человека как «абсолютного» и творчески свободного по отношению к

исполняемому. Стабильной в фундаментальном смысле становится знаковая система; человек же, напротив – лабильным и податливым «аутсайдером».

Чарльз Пирс заметил по этому поводу, что *ведомый* системой иконических знаков исполнитель неизбежно оказывается в прошлом, которому принадлежат эти знаки [цит. по: 17, с. 116]. «Бифуркация» отбрасывает его, как субъекта, назад. Он всё время вынужден начинать сначала, будучи не в состоянии опереться на согласованные правила интерпретации, устанавливающие условную смежность обозначающего и обозначаемого (выражающуюся в символах), или проникнуть в реальную смежность обозначающего и обозначаемого (выраженную в индексах).

Как исполнитель, он *доверяет* тексту, не пытаясь проникнуть внутрь его. Психологически это связано с отсутствием чувства безопасности при попытке углубления в текст, что, в действительности, является моделью страха перед проникновением в «завтра», с которым связано оперирование символами. Завтра опасно, поскольку непредсказуемо. Лишь текст безупречен, поскольку связан с прошлым. «Возникающее», подвижное, «становящееся» искусство оказывается крайне консервативным. А свобода творчества лишь семантически связывается с бессмысленным словосочетанием «свободное общество».

Именно для этих обществ характерно навязчивое стремление остаться в «сегодня», а исполнительство становится их искусством. Здесь двигаются по поверхности, а не вглубь, исходя из устойчивости и «непроницаемости» знаковой системы в виде исполняемого текста. Текст не требует обоснования – самообоснование требуется исполнителю, ощущающему свою вторичность, функциональную принадлежность исполняемому. Здесь уже человек вынужден отвечать тексту, подстраиваясь под него. Он демонстрирует технику. Не случайно в поздних либерализующихся обществах особого блеска достигает исполнительское мастерство, а в «позднем» искусстве господствует маньеризм.

Нет никакого парадокса в том, что именно свободные общества внимательны к знаку. Это внимание носит всепроникающий характер. Именно здесь получают интенсивное и целенаправленное развитие исследования в сфере знаковых систем (семиотика), формально-логическое философствование (аналитическая философия); делается акцент на знаковой реальности вообще, при отрицании возможности познать мир как он есть (агностицизм, феноменология); проводится анализ языка как самостоятельного феномена (постмодернизм). Внимание концентрируется на «писаном» законе, а не на праве (протестантская философия права), господствует конвенционализм в философии науки.

В сфере искусства это означает внимание к его формальным аспектам и технике. Художник, *интерпретирующий* реальность, может быть невнимателен к технике или может нарочито пренебрегать ею, чтобы взгляд не задерживался на красивом рисовании, слух – на совершенной рифме или подчёркнуто

гармоничном созвучии. Для субъекта *исполнительства* техника становится гарантией его «возникновения», поскольку за пределами этой техники, по определению, ничего нет. В том числе и автора, как утверждают постмодернисты. Текст становится самодостаточным, как Моисеево Пятикнижие, и столь же безграничным – допустимы любые дополнения, которые признаются частью текста [6, с. 13]. Важными становятся правила «чтения». Знак вызывает не мысли, но предрасположенность к определённой реакции, зависящей от знакового же контекста. Никакое домысливание или примысливание здесь не допускается. «Возникающее» оказывается неожиданно стабильным и требующим полного со-гласия. Такова и постмодернистская философия, которая деконструирует реальность лишь с точки зрения невнимательного наблюдателя, но, в действительности, утверждает высшую реальность и неизбежность письма. Деконструкция является философским обоснованием «возникающего», лабиринтного – музыки, изобразительного искусства, литературы.

Деконструкция с этой точки зрения есть доведение до предела уверенности в укоренённости человека в знаковую систему и страха перед возможным вмешательством в неё. Главным в деконструкции является процесс непрерывного возникновения письма, освобождаемого от «белой мифологии», от искажающего его голоса, звука [13, с.58], или, иными словами, – усилия интерпретации. Отсутствие эмоции, выражающееся в равнодушной иронии деконструктивизма, порождается обширностью или даже безграничностью пространства письма как набора иконических знаков и вызывает чувственную холодность «постискусства». Отсутствие границы делает спор изначально невозможным, внеэмоциональность лишает этот спор «энергетики». Многозначность возникновений-исполнений-прочтений знаков приводит к элиминации риска как такового – любая ошибка может быть понята как «авторский знак», за который, к тому же, «автор» не несёт никакой ответственности (поскольку он всего лишь исполнитель). Исполнитель – всегда в пределах текста, системы знаков или письма как их материального воплощения. И он всегда необходим тексту, поскольку вкладывает в него актуальную, здесь и теперь, информацию, но не произвольную, а зависящую от исходного текста – «письма».

Письмо как знаковая система соединяет, связует и тем самым формирует ситуацию безопасности. Целью иконических знаков исполнитель всегда связан с прошлым, укоренён в нём. Цель исполнительства достигается путём накопления количественных результатов, вниманием к деталям, а совершенство всегда носит технический характер. Исполнитель умножает технические варианты, которые сродни продукции ремесленной мастерской – каждый объект уникален, но не является произведением искусства, творчеством в

собственном смысле этого слова. Ведь творчество предполагает отрыв от письма, текста, знака, создание «из ничего», понимающее объяснение.

В перманентно возникающем искусстве исполнителя – искусстве освоения иконического знака – ничего не надо объяснять, но необходимо действовать. Здесь нет зазора между реальностью и текстом, а значит, отсутствует само пространство интерпретации. Здесь нет сомнения, но есть утверждение. В этом смысле исполнительство глубоко позитивно, поскольку оно непрерывно актуализирует текст, являет его количественные вариации читателю, зрителю, слушателю, приводит к экспансии текста вовне. При этом исполнитель является пассивным объектом первотекста, но именно в нём и, благодаря ему, текст спорадически возникает как бы из небытия. Процесс периодического возникновения требует заучивания готовой системы понятий и образов, а сам процесс *возникновения* означает движение текста произведения из имманентного прошлого в актуальное настоящее. Это хронологическое движение вовне полностью перекрывает смысловое движение внутри текста. При этом речь не идёт об абсолютной пассивности исполнительства. *Возникновение* требует дешифровки, которая имеет результатом идеальное понимание. Однако эта дешифровка означает не интерпретацию, но «чтение». Здесь остаётся место не интерпретатору, а акцептору, пассивному получателю, для которого смысловой контекст несущественен или обратно зависим от знака.

Выводы: интерпретация предполагает выявление аспектов текста в глубину при определённом равнодушии к формальной стороне «реализации» текста, в то время как исполнение предполагает движение по знаковой поверхности текста и доведение «прочтения» до технического совершенства, которое может быть охарактеризовано как актуализация текста. Интерпретация обращена к будущему текста, в то время как исполнение – к его прошлому. *Интерпретация* направлена на выявление содержания, а *исполнение* выявляет совершенство формы. Первая связана с поиском смысла, а второе – сосредотачивается на воспроизведении, актуализации внутренней логики знаковой системы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 306-349.
2. Бибихин В.В. Философия и религия // Вопросы философии. – 1992. – №7. – С. 34 – 44.
3. Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Постструктурализм. – С. 50 – 72.
4. Дьяконов И.М. Языки древней передней Азии. – М.: Наука, 1967. – 492 с.
5. Лейбин В.М. Классический психоанализ и неофрейдизм // Буржуазная философия XX века. – М.: Мысль, 1974. – С. 182-215.
6. Лютостанский И. Талмуд и евреи. – В 2 кн. – СПб., 1902. – Кн.1. – 558 с.

7. Маслоу А. Психология бытия. — М.: Рефлекс-Бук; К.: Ваклер, 1997. - 300 с.
8. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 37-89.
9. Поршнев Б.Ф. Контрсуггестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформации в истории человечества) // История и психология. — М.: Наука, 1971. — С. 7-35.
10. Пригожин И. Философия нестабильности. // Вопросы философии. — 1991. — № 6. — С. 46-57.
11. Пригожин И.Р. Постижение реальности // Природа. — 1998 - № 6. — С. 128-135.
12. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. — М.: Медиум, 1995. — 416 с.
13. Россман В. Деконструкция деконструкции: метафизика присутствия в лучах звезды Давида // Вопросы философии. - 2001. - № 10 - С. 57-72.
14. Степанов Ю. Семиотика. // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — 638 с.
15. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. — Минск.: Пропилен, 2000. — 200 с.
16. Эко У. Отсутствующая структура. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 430 с.
17. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 102-117.

УДК 130.2:7.034.7

Татьяна Ганжа

ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В СТИЛИСТИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО

У статті окреслюється одна з ключових методологічних проблем музикознавства – генетичний зв'язок музики з ритмопластикою руху (інтонація жести, ритму як біомеханіка музики, за Б.В. Асаф'євим). Об'єктом дослідження обрана епоха бароко в західноєвропейському мистецтві, де у рамках історичної перехідності («дифузної зони») формувалися риси музики «нового часу».

В данной статье очерчивается одна из ключевых методологических проблем музыковедения – связь музыки с ритмопластикой движения (интонация жеста, ритма как биомеханика музыки, по Б.В. Асафьеву). В качестве объекта исследования избрана эпоха барокко в западноевропейском искусстве, где в рамках исторической переходности («диффузной зоны») формировались черты музыки «нового времени».

In the article a key methodological problem of musicology is considered: the genetic ties between the music and the rhythmoplastic of movements (intonation of gesture, rhythm as biomechanics of music, in accordance with B.V. Asafyev). An object of investigation is the epoch of baroque in the West-European art, where within the framework of historical transitivity («diffuse zones») the music of the New Age was formed.

Постренессансний етап в історії західноєвропейського мистецтва і, ширше, – європейської художественної культури – прийнято позначати як епоху формування і функціонування своєобразного перехідного періода

(художественного направления; в иных случаях – художественного стиля) под общим названием барокко.

Уникальность, яркость, историческая общезначимость этой эпохи стала предметом огромного количества исследований, принадлежащих представителям разных областей гуманитарного научного знания – философам, эстетикам, социологам, искусствоведам, музыковедам.

Целью настоящей статьи является обобщенная характеристика художественно-эстетических параметров этой эпохи в их связи с интересующим нас предметом – *танцевально-пластическим началом* как отражением одной из стилевых парадигм не только музыки, но и всей морфологической системы искусства того времени.

В самых общих чертах характеризуя эту эпоху в ее культурно-социальных и эстетико-художественных тенденциях, большинство отечественных и зарубежных авторов отмечает ряд характерных моментов, которые являются её генетическими константами и определяют целостность данного явления художественной культуры, сотканного, на первый взгляд, из противоречий и контрастов.

Не повторяя положений фундаментальных работ, посвященных художественной культуре барокко, выделим следующие свойства, присущие данному периоду в развитии европейского искусства.

Прежде всего, этот период, охватывающий почти полтора столетия (с конца XVI до второй половины XVIII в.в.) характеризуется отходом от канонизации, свойственной Средневековью, и – если речь идет о музыкальном искусстве – последовавшей за ним эпохе Ренессанса. Впервые в истории профессионального искусства создается основа для свободного развития индивидуальных творческих идей художников. В недрах же самого барокко формируется новый канон, который в музыкальном искусстве был связан с зарождением гомофонии и формированием новой языковой почвы, определяемой обычно как тональная мажоро-минорная функционально-гармоническая система.

Обратимся к понятию «барокко», которое само по себе можно трактовать, по крайней мере, в двух взаимосвязанных между собой плоскостях. Термин «барокко» (от итал. *barocco* – странный, причудливый) употребляется для обозначения направления (художественного стиля или стилевой тенденции) западноевропейской культуры XVII в. Исторически этот стиль явился следствием кризиса Ренессанса в эпоху контрреформации.

Будучи своеобразной реакцией искусства на религиозно-политические события, в центре которых находилась тогда борьба протестантизма против католической церкви, барокко отражает плюрализм, неустойчивость и

переходность идейных, в том числе, культурно-эстетических и художественных воззрений в тогдашний Европе.

В качестве искусствоведческого термина понятие «барокко» было введено в обиход швейцарским теоретиком искусства Г.Вельфлином [1] уже в конце XIX в., т.е. гораздо позднее, когда сформировались условия для исторической оценки этого направления в контексте общей линии развития западноевропейского искусства, прошедшего к тому времени период классицизма и вступившего в постромантическую стадию.

В самых общих чертах барокко в искусствоведческой литературе XX в. характеризуется как стиль в западноевропейском искусстве XVII - XVIII в. в., отличающийся «<...> сложной уравновешенностью динамических композиций, повышенной экспрессивностью, многоплановостью художественных решений» [4; с.25 - 26].

Нетрудно заметить взаимосвязь приведенных выше определений барокко как направления и художественного стиля эпохи, объединившего историческую основу и имманентную логику развития всей системы искусств и каждого вида искусства в отдельности.

Кумулятивная природа культуры, ёмкость её тезауруса, как отмечает Ю.Лотман [6], становится особенно ощутимой в рамках именно переходных периодов, к которым в полной мере можно отнести и барокко. Данный исторический этап в художественной культуре выступает как стадия экспериментального поиска, где возникает возможность выбора из достаточно большого множества художественно-стилевых вариантов. Этот выбор может реализовываться художниками на основе вероятностно-статистического принципа и в некоторых случаях приводит к разнообразным технико-композиционным новациям, которые «<...> ещё не претендуют на окончательное определение каких-либо новых стабильных музыкально-языковых тенденций» [3; с. 135].

Вместе с тем, даже в рамках таких нестабильных, исторически переходных периодов, как барокко, как правило, удаётся выделить одну магистральную тенденцию, («усиление», по Т.Ливановой [5; с. 88]), которая определяет не только направление поиска, но и обладает историко-художественной значимостью при сопоставлении с другими историческими стилями. Именно в таком свете в настоящей статье и рассматривается стиль барокко, сочетающий универсализм, присущий любому историческому стилю на уровне всей системы видов искусства, с внутривидовыми, имманентно-языковыми векторами преемственности и перспективной направленности перестройки комплекса конструктивно-выразительных средств.

Определение «стиль искусства барокко», в силу многокомпонентности, переходности и внутренней «пестроты» описываемого явления, может

вызывать и вызывает разноречивые мнения у исследователей. Ведь, как отмечает В.Медушевский, понятие «<...> чистоты стиля вообще не применимо к художественной практике, поскольку само понятие слишком многозначно в возможных его проявлениях» [7; с. 28].

Данное высказывание справедливо по отношению к любому стилю, на любом уровне его иерархии. Вместе с тем, с точки зрения заявленного в данной статье историко-культурологического подхода понимание барокко как «стиля эпохи» становится вполне закономерным. О специфике указанного подхода С.Скребков пишет следующее: «Исторический угол зрения имеет в виду, что художественная природа музыки исторически развивается и проходит закономерные ступени эволюции, обусловленные историческим развитием. Ступени в историческом развитии музыкального искусства мы и называем музыкальными стилями» [10; с. 13].

Определяя стили как ступени в историческом развитии искусства, С.Скребков имеет в виду музыкальное искусство. Однако, как представляется, данная специализация является весьма условной, в связи с чем мысль С.Скребкова актуальна и для развития искусства в целом.

Теория и практика эпохи барокко лишь подтверждают тот факт, что данная эпоха стала одной из наиболее значительных, уникальных и переломных ступеней в историческом развитии искусства и культуры Европы. Главное здесь – наличие, наряду с разноречивостью, контрастностью стилевых элементов, даже пестротой последних, что обычно приписывается эпохе барокко в искусстве, определенной *целостности* эстетических принципов, позволяющих говорить о художественных закономерностях содержания, где переходность сама по себе – лишь внешний фактор, не собственно эстетический, а социально-исторического порядка.

Не случайно, говоря об искусстве барокко, исследователи подчеркивают (а часто и абсолютизируют) разные его стороны, своего рода крайности, оставляя без должного внимания то диалектически общее, что содержится между этими «полюсами» и составляет сущность художественных идей барокко.

Так, отмечая динамизм, неустойчивость, противоречивость художественного мышления в эпоху барокко, характерные для всей системы (морфологии) его искусства, исследователи одновременно пишут о таких его качествах, как предельный рационализм, который усугубляется теологическими и математическими идеями и схемами, реализуемыми в конкретных видах и жанрах барочного искусства. Кроме того, как отмечают многие авторы, в частности, Н.Зейфас, «дополнительно усложняет картину применение таких понятий, как галантный стиль, рококо, предклассицизм или досонатность;

благодаря их обилию и неопределённости нередко одно и то же явление фигурирует под различными «стилистическими этикетками» [2; с.99].

Причина этому – указанный выше «стык» систем художественного мышления, при котором ренессансный комплекс идей и художественно-конструктивных средств на своем пути инерционного развития как бы натывается на препятствия в виде новых систем мышления (напомним, «барокко» – буквально – «препятствие»).

Часто в связи с этим происходит и нечто логически парадоксальное: художественные критерии барокко, суть которых состоит именно в синкретике, а не в синтезе принципов «нового» и «старого», как бы искусственно размываются и рассоединяются путем абстрагирования от конкретно-исторической художественно-стилевой ситуации.

Следует отметить (и это характерно, прежде всего, для отечественного искусствоведения), что за последние 3 – 4 десятилетия в научной литературе об искусстве XVII – XVIII веков сформировалась устойчивая тенденция к целостному пониманию системы художественных периодов в истории европейского искусства. В немалой степени этому способствовала историко-стилевая ситуация переходности, возникшая на рубеже XIX – XX вв., имеющая много общего с переходностью барочной системы мышления. И, несмотря на то, что это нечто совершенно иное в качественном отношении (хотя бы потому, что переходность новейшего искусства Европы базируется не на синкретизме, а на синтезе, вытекающем из полистилистики), сходная историческая ситуация позволила искусствоведам, литературоведам, музыковедам по-новому осветить художественные критерии эпохи почти 300-летней давности.

Не останавливаясь подробно на этом вопросе, который может составить предмет отдельного исследования, сошлемся на авторитетных авторов, упоминаемых в работе Н.Зейфас [2], а также на других исследователей. Это, в первую очередь, представители школы Б.Виппера, а также литературоведы – А.Аникст, Ю.Виппер, И.Голенищев-Кутузов, А.Морозов и др.; музыковеды – Т.Ливанова, В.Конен, С.Скребков, В.Протопопов, Ю.Холопов, Н.Герасимова-Персидская, М.Лобанова, И.Котляревский, Н.Ковалинас, И.Тукова и др.

Для того чтобы определить место и смысл того или иного музыкального явления, возникшего или представшего в новом специфическом виде в эпоху барокко, в частности, интересующего нас *танцевально-пластического* начала и соответствующих ему жанровых форм, необходимо вкратце остановиться на стилистическом и методологическом единстве указанной эпохи в более широком, эстетико-искусствоведческом смысле. Обобщить эти сведения и позволяют работы перечисленных выше авторов, заложивших основу такого системного подхода.

В первую очередь, следует отметить *противоречие*, заложенное в мироощущении и мировосприятии, являющееся ключом для понимания общих процессов развития искусства рассматриваемого периода. Это противоречие между эпохой Возрождения, из которой непосредственно вышло барокко, и собственно новым устремлением, отрицающим Возрождение как таковое и логически, и эстетически. Речь идет о некоторых тенденциях Просвещения, на пути к которому и происходит историческая сублимация мировоззренческих и эстетических позиций, воспринятых художниками эпохи барокко из разнообразных «синтезов» эпохи Возрождения. В условиях общего кризиса гуманистического мировоззрения, казавшегося вечным, эстетические и художественные идеи Ренессанса сменялись поисками новых «синтезов» классического уровня, характеризуемого устойчивой системой канонов и правил самого широкого спектра – от мировоззренческих до чисто технических.

В основе всякого искусства, в том числе и барочного, всегда находится человеческая личность, выступающая и как созидатель, и как предмет художественной деятельности. Новые черты исторической личности и определили художественное содержание эпохи барокко. Это личность анализирующая, инициативная, умеющая приспосабливаться к противоречивой действительности. Отсюда – гораздо большая степень индивидуализации, иногда – даже субъективизации творчества, чем в предшествующие периоды, в которых главным его критерием как раз и было образное и стилистическое единство объективно возвышенного и психологически отвлеченного, характерного для ренессансной музыки.

Как отмечает Н.Зейфас, «характерная для философии и эстетики нового времени и унаследованная от античности (Аристотель) концепция человека как “животного общественного”, обеспечила запечатлеваемым в музыке переживаниям индивида обобщенность и общезначимость, – иначе не были бы возможны публичный театр и концертная жизнь» [2, с. 103].

Именно два последних компонента – публичный театр и концертная жизнь – отражают атмосферу нового искусства наиболее полно. Через аффекты, лежащие в основе индивидуального и общественного восприятия художественного произведения, прокладывает себе дорогу индивидуально-авторское начало, подчинённое лишь «правде выражения» в рамках исторически новой и передовой для того времени концепции эстетического как особой формы постижения действительности в искусстве.

Именно тогда впервые возникает художественная концепция модернизма в искусстве. При этом отрицание предшествующего опыта в большинстве случаев является, по определению А.Морозова, лишь «риторическим рационализмом» [8, с. 72]. Стремясь к типизации и систематизации выразительных средств, т. е. их рациональному осмыслению, художники одновре-

менно тяготеют к постоянному нарушению, преодолению возникающих новых художественных форм. Это *второй парадокс* и источник противоречий эстетики барокко, где, казалось бы, уже возникшие типы и схемы, делающие произведения искусства доступными для понимания широкой аудитории, постоянно нарушаются самими же авторами в других их сочинениях. Возникает нарушение инерции восприятия, своеобразный эффект динамики и непредсказуемости, что, в конечном итоге, позволяет исследователям выделять не сами стереотипы (статические единицы), а общие принципы, тенденции, управляющие барочными композициями как бы изнутри. В числе этих тенденций – выделяемые Г.Вельфлином [1] три принципа барочного произведения, в равной степени характерные для всех видов искусства того времени.

Первым из таких принципов выступает тенденция к разомкнутости композиции, стремление к нарушению равновесия соотношения частей, уаулированию структурных граней формы.

Одновременно действует и второй, противоположный принцип, выступающий как скрытая закономерность и иллюзия беспорядка. Нарочитость барочного «беспорядка» условна, иллюзорна, поскольку, как отмечает исследователь, нарушение закона «<...> ощущается лишь тем, кто когда-то подчинялся ему и сроднился с ним» [1, с. 178].

Наконец, в качестве *третьей* основополагающей тенденции барочного искусства в целом Г.Вельфлин выделяет «живописное видение мира», запечатлеваемого не в чётких графических линиях и симметричных конструкциях (что относится не только к пространственным искусствам, но и к музыкальной архитектонике), а в «массах» (в т. ч. и звуковых), сочетаемых в пределах значительно расширившегося и углубившегося пространства.

Последнее – новое ощущение пространства, связанное, по мнению Г. Вельфлина, с тогдашними открытиями в области точных и естественных наук, – отразилось, в частности, в разработке теории живописной перспективы, а в музыке не могло не повлиять на строение вертикали, в котором ведущим принципом, несмотря на по-прежнему господствующий полифонический тип («полифония свободного письма» Баха и Генделя), становится гомофонно-гармоническое начало, означающее субординационное расслоение фактурного пространства в аспекте «фигуро-фонного» соотношения элементов. Новое ощущение пространства нашло свое выражение в возникающих в это время инструментальных жанрах, основанных на принципе гомофонии – ведущий голос (голоса, solo, soli) и аккомпанемент (фоновый пласт, сопровождение), функция которого чаще всего поручается клавиру или камерному инструментальному составу.

Сохраняя преемственность с ренессансной эпохой в области языка и техники письма, музыкальное искусство барокко оказывается в поиске нового

реалистического видения мира, стремится к выражению тех черт и явлений, которые были предельно обобщены и фактически нивелированы в ренессансных полифонических канонах, где всё сводилось к жестким «правилам», считавшихся единственно верными для достижения высокого художественного результата. Эту мысль ёмко формулирует Г. Орлов, отмечая, что в переходные периоды, на рубеже стилевых эпох, новое и чрезвычайно большое значение приобретают прямые связи между различными элементами и уровнями музыкальной формы и объектами немusical reality [9, с. 470].

Именно в таком контексте и должна рассматриваться проблема танцевальности, отражающая и прямую, имманентную связь музыки и танца, поскольку танцевально-пластическое, телесно-двигательное начало генетически присуще музыке вообще, и связь её с другими искусствами, где «движенческое» начало оказывается чрезвычайно актуальным, в широком смысле слова даже «модным», определяя ведущую стилистическую тенденцию светского мироощущения в его разных формах и пластах.

Итак, в интересующем нас аспекте музыка барокко претворяет следующие *принципы художественно-эстетического порядка*.

Во-первых, это продолжающаяся со времен хоровой полифонии Ренессанса линия формирования тематических комплексов в их образно-эстетическом значении, понимаемых как концентрация отражённого в музыке определенного эмоционально-психологического состояния, а через это – жизненного содержания. Конструктивно это выражается в построении формы по принципу мозаики, где основной импульс, несущий черты темы, выступает в качестве ядра. Последующее развитие по отношению к нему чаще всего нейтрально и остается таковым вплоть до появления следующего тематического элемента. Форма, таким образом, фактически складывается из небольших построений, организованных по сюитному принципу, что соответствует барочному музыкальному мышлению и даёт, в частности, принципиальную возможность соединения различного в рамках одной и той же композиционной структуры (пример и прообраз – танцевальная сюита).

Во-вторых, это связанное с формированием самого явления темы-мелодии, и на ее основе – гомофонно-гармонической фактурной ткани – постепенное нивелирование имитационно-стреттного принципа. Интенсивное развитие гомофонии и её гармонической основы, в свою очередь, было обусловлено новым ощущением пространственных параметров, в частности, осознанием соотношения вертикали и горизонтами, а также глубины как факторов трёхмерности любого пространства, в том числе, и пространства музыкальной формы. Равнопотенциальность голосов полифонической ткани постепенно уступает место вертикальному соединению пластов, различаю-

щихся по глубинной координате как планы звуковой интенсивности и дифференцирующих фактуру по этому показателю. Примером могут быть антифонные, основанные на динамическом сопоставлении, эффекты эха, широко применявшиеся еще ренессансными полифонистами, например, в известной хоровой пьесе О.Лассо. Музыка барокко «берет на вооружение», углубляет и развивает принцип антифонности, закрепляя, таким образом, устойчивое положение принципа «рельеф-фон», а в дальнейшем – «соло-аккомпанемент» – в музыкальной фактуре.

В-третьих, расширение представлений о звуковом пространстве и возникающая новая концепция организации звуковой ткани оказалась созвучной общей ориентации музыки барокко на прямую связь её элементов и уровней с объектами внемузыкальной реальности (Г. Орлов.). В первую очередь, это было связано с господством в первой половине XVIII века математических представлений, распространяемых теоретиками искусства того времени на музыкальную практику. Например, выдвинутое И.Маттезоном положение о необходимости «правильного соотношения тактов» в мелодии стимулировало поиск образцов, где такое соотношение уже сформировалось. Ими оказались мелодии популярных в бытовой музыке Ренессанса танцев, для которых «<...> особенно важны “арифметическая” (четкость секвентных повторностей) и “геометрическая” (соотношение разделов формы как 4: 8: 16) пропорции» [2, с. 101].

Ритмоинтонации популярных танцев появились еще в *пассакальях* и *чаконах*, т. е. вариациях на *basso ostinato*, которые, в свою очередь, на новом уровне претворяли полифонические традиции *cantus firmus* и являлись своего рода «развёрткой по горизонтали» [2] сплошной стреттной имитационности ренессансной хоровой полифонии.

Очерченные в данной статье общие стилевые закономерности барокко, музыкального барокко, в частности, включают целый комплекс компонентов как эстетических, так и интрузивных по уровню. Несмотря на переходность эпохи, а, во многих случаях, и благодаря ей, музыкальное барокко оказывается исключительно динамичным в плане целеполагания. Главная цель художников барокко, общность их устремлений (Т.Ливанова) состоит в движении к новой упорядоченности грядущего классицистского типа, где мир предстаёт во всей своей полноте и целостности, в единстве объективного и субъективного, высокого и низкого.

Будучи, по-существу, своеобразной *диффузной зоной*, в которой совмещены и находятся как бы в подвешенном состоянии элементы старого и нового, музыкальное барокко вместе с другими видами искусства того времени неуклонно идёт к этой цели. Формируется, в частности, новый тип композитора, ориентирующегося в своем творчестве не на технические каноны

(ренессансная полифония), а с помощью техники решающего в своих сочинениях эстетические и этические задачи. Таков был И.С. Бах, которого А.Швейцер назвал композитором-поэтом (такой подзаголовок имеет первое французское издание его монографии об И.С. Бахе), а также «наиболее последовательным представителем живописной музыки» [11, с. 99].

Под живописной музыкой имеются в виду не прямые аналогии с живописью и другими пластическими искусствами, не предметная изобразительность, генетически музыке вообще не свойственная, а именно «живописание», полнота охвата жизни человека и общества в единстве его телесной и духовной сущностей.

В этом смысле танцевально-пластическое начало музыки, впервые заявившее о себе в «концертирующем стиле» барокко и претворённое многообразно на всех уровнях находящейся в процессе становления новой музыкальной системы, было прогрессивным революционным сдвигом внутри этой системы. Сама гомофония и её эпохальные жанры стали возможными во многом благодаря пластико-танцевальной идее, что ёмко определил Р.Вагнер в известном афоризме: «Вся симфония – из танца».

Естественно, что речь идет не о прямом действии этого принципа, который не был к тому же единственным. Однако *исторический и художественный смысл пластико-танцевального начала в стилистике музыкального барокко должен быть исследован комплексно, с учётом генезиса музыки академической традиции в целом и барочных музыкальных композиций, в частности. Их конкретный анализ должен включать в себя, как представляется, и выделяемый нами широкий контекст.*

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М.-Л.: Музгиз, 1930. – 375 с.
2. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Сов. музыка. – 1975. – № 3. – С. 99-106.
3. Ігнатченко І. АвтоDescripція у музичному тексті як синтез культурогенезу і особистості митця // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Зб. наук. праць. – К.: Наук. світ, 2002. – Вип. 9. – С. 134-155.
4. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII - XVIII в. в. в ряду искусств. – М., 1977. – 325 с.
5. Ливанова Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. / Сост. Ю. Евдокимова. М.: Музыка, 1981. – 237 с.
6. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. – Тарту: Изд-во гос. ун-та, 1971. – Вып. 2. – 211 с.
7. Медушевский В. К проблеме типологии и эволюции музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 27-34.
8. Морозов А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. – М., 1968. – № 12. – С. 71-72.

9. Орлов Г. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 434-478.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
11. Швейцер А. Йоганн Себастиан Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

УДК 78.071.1:786.2.«20»

Хуан Чжулин

ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКОЙ КАТЕГОРИИ «ЧИ» В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ

В статті розглядається взаємозв'язок китайської філософії з музикою і його втілення в китайському фортепианному мистецтві.

В статье рассматривается взаимосвязь китайской философии и музыки и её воплощение в китайском фортепианном искусстве.

This article discusses the interrelation of Chinese philosophy and music and its incorporation in the Chinese piano art.

Каждый пианист, как правило, имеет в репертуаре сочинения своей страны. Многие китайские исполнители считают своим долгом и обязанностью распространять национальную культуру и традиции, знакомить слушателей и учеников с лучшими произведениями китайских композиторов. Для этого они постоянно повышают свой исполнительский уровень, изучают западноевропейскую культуру, а также исследуют многовековые музыкальные традиции своего народа. С каждым годом китайская фортепианная музыка получает всё более широкое распространение в мире, что вызывает необходимость исследования различных её аспектов.

Для китайской фортепианной культуры основополагающей тенденцией является связь с национальными традициями. В китайской музыке XX века фольклор стал базой широкого освоения в области композиторского творчества. Связь с традициями исполнительства на древнейших китайских народных музыкальных инструментах – струнных щипковых (китайская гитара пиба) и смычковых (двухструнная скрипка хуцин), духовых (бамбуковая флейта ди, многостольный шэн) и ударных (барабаны, гонги, колокольчики и т.д.), с народной песней – всё это стало неотъемлемой частью национального «звукового образа» современного роаяля.

Проблема «композиторское творчество и фольклор» нашла отражение в работах Ю Чи Хонга, Тун Дао Цина, Сун Мин Чу, Ван Гуанчи, Ян Инь Лю, Ю Куан Инга и др. Внимание к ней достаточно велико, потому что самые последние сочинения китайских авторов обнаруживают принципиально новый характер синтеза профессионального и фольклорного. Интересными работами, отражающими влияние народного творчества на китайскую оркестровую,

ансамблевую и фортепианную музыку, являются статьи китайского композитора, пианиста и музыковеда Чжоу Лонга. К подобной тематике обращаются и некоторые исследователи из других стран, такие, как австралийский музыковед Р.Клеменс и итальянец Л.Писано.

К числу наименее изученных относится вопрос о взаимосвязях фортепианного творчества китайских композиторов с традиционными духовными ценностями национальной культуры, в частности, о проявлении в музыке основополагающей философской категории – «Чи»¹. До сегодняшнего дня не существует исследования о китайской фортепианной музыке, раскрывающего особенности отражения веками сложившегося в китайской философии важнейшего понятия о «национальном духе» музыки как её внутренней силе. Всё это определяет **актуальность** проблематики данной статьи.

Постижение «Чи» представляет собой очень важный момент для проникновения в суть китайского искусства. Согласно китайской философии, «Чи» – это основа бытия, некая энергетическая субстанция. Даосизм считает, что «Чи» – это основа природы. У каждого явления природы, например, у Луны, Солнца, Земли, Воды и т.д. есть своё «Чи», которое изменяется от взаимодействия с другими «Чи». Между живыми существами также сохраняется внутренняя и неизбежная связь «Чи». Конфуцианское учение считает «Чи» основой человека. Конфуцианство исследует «Чи» с точки зрения души субъекта: содержание «Чи» в душе воспитывает великий дух путём концентрации «Чи».

Китайская культура издавна говорит о взаимодействии «Чи» и «Юйнь». «Чи» – это жизненная энергия, а «Юйнь» – это душа. Национальные «Чи» и «Юйнь» присутствуют в каждом живом существе, а также в произведении искусства. Таким образом, в Китае считают, что в каждом фортепианном сочинении есть свои «Чи» и «Юйнь», которые энергетически воздействуют на исполнителя и слушателя. Эти явления воплощает в жизнь композитор.

Неповторимую музыкальную ауру, присущую лишь китайской музыке, можно встретить, например, в пьесах Ли Ин Хая «Песня Чжэн и Сяо», Чу Ван Хуа «Музыка заката», «Баллада об абрикосе муме» Ван Цзянь Чжуна и др. Своеобразным эталоном для современных китайских композиторов, пишущих для фортепиано, стал старинный учебник «Вводный курс к игре на музыкальном инструменте цинь». В нём описываются музыкальные характеристики древнего китайского струнного инструмента цинь и китайской дудки.

Имитация стиля игры на этих инструментах, отражение в фортепианной звучности «реальных» и «нереальных» звуков, присущих исключительно

¹ В русскоязычной литературе транскрибируется, в большинстве случаев, как «чи», хотя написание «чи» и «ки» также встречается [Прим. ред.]

китайской музыке, создают «Чи» и «Юйнь» произведения, воплощая тем самым в музыке основы традиционного национального мирозерцания. Фортепиано – типично западному инструменту – нелегко отобразить некоторые особенности, присущие китайской музыкальной культуре. Например, механика фортепиано практически не даёт возможности создать на этом инструменте ощущение «нереальных» звуков, характерных для пения в манере «Шуей Чан», используемого в китайских операх. «Нереальные» звуки обычно являются продолжением «реальных», хотя сами не имеют материальной сущности, но обладают некоей энергетикой, существенно влияющей на «Чи». В этом заключается одно из коренных отличий между китайской и западной музыкой.

Своеобразие музыкального языка фортепианных сочинений Китая обусловлено также значительным влиянием диалекта «ханьюй» – одного из самых распространённых среди китайцев. Многие фортепианные сочинения содержат ритмы и мелодии народа хань.

Следует также иметь в виду, что некоторые китайские иероглифы при одинаковом написании имеют разное значение, которое можно определить благодаря разнице в интонации. Интонация также формирует «Чи» слова, определяет его энергию.

Между южными и северными областями Китая существует разница в фонетике и интонациях речи. Эти особенности проявляются в специфичности тембров, что также влияет на звуковую палитру китайских фортепианных произведений. Северные звуки отличаются более сильными и жесткими интонациями, а южные – более лёгкими и мягкими. «Очень важно для понимания сути [произведения] говорить, читать, декламировать и петь китайские фортепианные мелодии, осознать скрытые в них фонетические черты», – написано в предисловии к «Хрестоматии фортепианных произведений китайских композиторов» под редакцией Чжен Син Сань [9, с. 164].

Сопоставляя пентатонную ладовую систему с западноевропейской мажоро-минорной, необходимо отметить, что разница между «маленькой и большой ладовыми системами» [6, с. 38] заключается не только в количестве ступеней, но и в звуковой палитре.

Данные особенности национальной музыкальной традиции существенно воздействовали на формирование музыкального мышления китайских композиторов, пишущих для фортепиано. Наряду с элементами народного музицирования, песенного и танцевального фольклора, воплощение принципов китайской философии определило своеобразие фортепианных произведений таких авторов, как Дин Шан Дэ, Ван Ли Шань, Чу Вей, Гуо Чи Ходг, Чу Ван Хуа и др.

Необходимо отметить, что китайская пентатонная музыка зародилась в древнейших пластах китайского фольклора и исполнялась на старинных

китайских музыкальных инструментах. Профессиональная музыка Китая с самого начала своего развития была тесно связана «с китайской философией, социальными особенностями китайского общества, выработала строгую оригинальную систему музыкального мышления, которая, хотя и претерпевала серьезные исторические изменения, сохранилась до новейшего времени как целостное эстетическое явление» [4, с. 808].

В течение тысячелетий истории китайский народ, с одной стороны, изобретал и совершенствовал разнообразные музыкальные инструменты, с другой – заимствовал инструменты других наций, а также видоизменял свои национальные инструменты вследствие эволюции эстетических установок. Неповторимое своеобразие национальных инструментов вызывает у современных китайских композиторов желание писать, а у пианистов – играть на фортепиано таким образом, чтобы получить на этом инструменте звуковые эффекты, отличные от традиционных западных фортепианных тембров.

Итак, звуковая палитра китайского фортепиано обладает множеством звуковых эффектов, каждый из которых несет в себе определенный энергетический заряд – имеет свое «Чи». Проанализируем типичные звуковые образы, наиболее часто встречающиеся в китайских фортепианных произведениях:

1. Протяжная мелодия, величественный характер.

Для этой категории характерны тембры древних китайских дудок «сяо» и «чжен», которые до сегодня имеют наибольшее распространение среди китайских музыкальных инструментов. В фортепианной пьесе Чу Ван Хуа «Песня Чжен и Сяо» отражены звуковые особенности этих инструментов. Музыка погружает слушателя в чудесную тихую атмосферу. В начале пьесы левая рука исполняет соло Сяо. Протяжная мелодия передает чувство грусти и беспомощности. Воплощая звуковой образ Сяо на фортепиано, необходимо не только показывать его специфику через портаменто и речитатив. Главное заключается в том, что нужно почувствовать это в душе, полностью погрузиться в необходимое состояние, ощутить необходимый энергетический заряд. Иначе невозможно проникнуть в замысел музыкального сочинения.

В пьесе Ли Ин Хая «Музыка заката» композитор воплотил состояние медитации при вечерней игре древних китайских инструментов. Народные музыканты исполняют музыку на закате солнца. Это произведение можно считать ноктюрном с восточной окраской. Композитор необычайно красиво выписал вечерний пейзаж Китая.

Исполнителю необходимо представить себе картину заката: высокое небо, гладь озера. Нужно создать атмосферу тихой красоты, умиротворения, проникнуться энергией вечернего религиозного действа. Композитор передает на фортепиано звучания китайской гитары пибы, многострунной цитры чжэн, дудки сяо и барабана.

Тембр Сяо, звучащий в левой руке, наполняет музыку величественной красотой. Его сопровождает орнаментика правой руки, играющей в унисон легкие и прозрачные звуки. Провожая последние лучи Солнца, музыканты встречают Луну. Композитор описал эту картину так: «Полная, чистая и блестящая луна висела над головой, песчаный пляж соединился с лунным светом, сделавшись чистым и светлым» [7, с. 81].

Таким образом, ассоциации, связанные с тембром древних китайских дудок, создают в музыке атмосферу величия и покоя, погружая слушателя в состояние медитации, которое порождает особую энергию «Чи».

2. Высокий и звонкий тембр, жизнерадостный характер.

Бамбуковая флейта «ди» считается одним из инструментов, наиболее часто встречающихся в звуковой палитре фортепианных произведений китайских композиторов. Её тембр можно услышать в произведениях Чжао Цзаншэна «Звуки флейты на севере провинции Хе Вэй» и «Дикая красная лилия». В третьей части фортепианного концерта «Жёлтая Река» имитируется хрупкое и переливчатое звучание бамбуковой флейты, вызывающее у слушателей ощущение чистоты и простора.

Второй инструмент, обладающий подобным энергетическим зарядом – древняя китайская труба «суон». Передача тембровых особенностей суона требует от пианиста большей энергетической концентрации, чем имитация тембра бамбуковой флейты. В фортепианном произведении Ван Чжан Чонга «Сто птиц славят Феникса» тембр суона является звуковой основой.

Тембрам инструментов ди и суон присуща способность создавать атмосферу праздника и особой энергетической приподнятости.

3. Мягкий тембр, ровный и спокойный характер.

Одним из древнейших китайских народных инструментов является губной орган «шэн», являющийся предком всех европейских язычковых музыкальных инструментов – гармоники, фисгармонии, концертино, аккордеона и др. Шэн состоит из чашеобразного корпуса-резервуара, изготовляемого из тыквы, а позднее – из дерева или металла, который имеет от 13 до 27 бамбуковых трубок различных длин с проскакивающими бронзовыми язычками, боковыми отверстиями и прорезями для подстройки; сбоку имеется мундштук. Звучание этого инструмента обеспечивается вибрациями язычков. Шэн является одним из инструментов, воспроизводящих многоголосную фактуру. Его мягкий звук также часто имитируется в китайских фортепианных сочинениях.

В упомянутой выше пьесе Ван Чжан Чонга «Сто птиц славят Феникса» встречаются звуковые эффекты, создающие образ этого инструмента. Пьеса построена на переключках шэна и суона как проявлениях двух начал – активного и спокойного. Затем эти элементы соединяются. В правой руке

имитируется пение птиц, которое энергетически и темброво наиболее близко к звукам суона. В левой исполняется мелодия, передающая образ шэна.

Мягкость и уравниженность шэна ощущается в пьесе «Танцы под шэн» из сюиты Чжан Цзюшина «Праздник в храме». Сочинение с похожим названием воспроизводит звуковую палитру шэна в пьесе Чжао Сяошэна «Танцы под шэн в горах Мяо».

Таким образом, энергия «Чи», излучающая мягкое спокойствие, ассоциируется с многоголосным звучанием губного органа «шэн».

4. Светлый и звонкий тембр, спокойный и мягкий характер.

Для воплощения в фортепианной музыке подобного энергетического заряда «Чи» необходимо представить тембры таких инструментов, как китайская гитара «пиба» и цитра «цинъ». Оба эти инструмента являются разновидностью лютни. В их звучании есть некая возвышенная и утонченная эlegantность, вызывающая ощущение парения, волшебства. Присущие китайскому народу ясность и нежность чувств препятствовали перегруженности музыкальной фактуры инструментальной народной музыки. Характерной особенностью китайских народных инструментов является использование специфических для восточной музыки приёмов – непродолжительных отклонений от единого тона при воспроизведении тембра, что существенно изменяет «Чи». Основное внимание уделяется контролю воспроизведения отдельных тонов.

В фортепианной «Рапсодии на китайские народные темы» Цуй Шигуана использовано множество звуковых эффектов, имитирующих народный инструмент «пиба». Звуковой образ пибы создаётся также в партии фортепиано третьей части концерта «Желтая река» и во многих других сочинениях.

Цитра «цинъ» является одним из древних китайских инструментов. По одной из легенд, её изобрел Фуси, а усовершенствовал Хуан-ди. Первоначально инструмент имел пять струн, а позднее, в период Чжоу, стал семиструнным. Тембр этого музыкального инструмента в низком регистре солидный и плотный, в среднем – звонкий, в высоком – светлый и прозрачный.

Благодаря специфике инструмента, позволяющей исполнять различные скачки, цинъ часто воспроизводит такие элементы мелодического рисунка, как повторяющиеся ноты, октавы, орнаментированные пассажи и т. п. Во многих фортепианных произведениях можно услышать подобные звучания. Например, в среднем эпизоде пьесы Ван Чжан Чонга «Украшенная золотая доска с надписью» использованы игровые приемы, заимствованные у цинъ: повторяемые ноты, октавы, далекие интервалы.

Энергетическое состояние «Чи», ассоциируемое с тембрами пибы и цинъ, несмотря на разнообразие приемов игры на них, ассоциируется у исполнителя с состоянием возвышенной мягкости.

5. Твёрдый и ясный тембр, горячий и свободолюбивый характер.

Тембр китайской скрипки «баньху» – высокий, твердый, несколько резковатый и сильный. Благодаря горячему и необузданному нраву этот инструмент часто выражает весёлое и ясное, приподнятое настроение и живописует шумные картины, играет главную роль в активизации музыкального образа. Во многих фортепианных произведениях слышится тембр этого инструмента. Например, пьеса Го Джи Гунна «Свободная жизнь» с начала до конца охвачена настроением праздника. Главная тема – весёлая мелодия в стиле фольклорных наигрышей провинции Шан Бэй – окрашена высоким и звучным тембром баньху, имитируемым фортепиано.

6. Переливчатый и гладкий тембр, трогательный и печальный характер.

Тембр струнного музыкального инструмента «эрху» – глубокий, полный, мягкий и тонкий, он способен открывать самые далекие уголки души, передавать состояние человеческого горя.

Многим хорошо известна пьеса Чу Ван Хуа «Из репертуара народной скрипки эрху», затрагивающая тему судьбы уличного музыканта. Музыка выражает глубокие чувства – тоску, боль, горечь и негодование. Чу Ван Хуа талантливо нашел на фортепиано соответствующие выразительные средства. Он «облачил» потрясающую по красоте мелодию китайской скрипки в великолепные фактурные «одежды».

Композиция представляет собой интереснейший сплав европейской гармонии и пентатоники, окрашенный неповторимым восточным колоритом. Полифонизированная фактура произведения в то же время насыщена богатейшими гармониями. Мелодические линии изобилуют прихотливыми ритмами. Огромное значение приобретают педализация и динамика, играющие определяющую роль в создании разнообразия фортепианных красок. Немаловажное значение имеет также агогика.

Еще один образ уличного музыканта Чу Ван Хуа воплотил в фортепианном сочинении «Отражение луны в воде двух ключей», возникшем на основе одноименного скрипичного произведения Хуа Ян Цзюня. Композитор говорил, что во время сочинения он больше всего думал о фортепианной мелодии, а не о самом инструменте эрху. Поэтому для исполнителя главным является не имитирование тембра скрипки эрху, а передача того энергетического заряда, которым обладает этот инструмент. Важным моментом является достижение выразительности фразы на фортепиано, которое имеет другую, отличную от скрипки эрху, игровую специфику.

7. Звонкий и полный тембр, сильный характер.

Китайские ударные музыкальные инструменты обладают звуковым разнообразием. Музыкальный образ колоколов и барабанов в фортепианной музыке раскрывает богатство тембров этих инструментов. Эти тембры

встречаются очень часто. Достаточно вспомнить пьесы «На свадьбе» У Цзучана, «Синцзянский танец» Го Джи Хуна, «Танец Янг» Дан Чжао И, «Танец Яо» Чжан Мина и другие сочинения.

Звуки колокола слышатся во время различных церемоний в храмах, они дают людям ощущение строгости, торжественного благоговения. Это особое энергетическое состояние ярко воплощено в фортепианной музыке. В пьесе «Звук волн» Ван Лишаня есть эпизод, в котором звучание хора колоколов рисует образ монаха. В низком регистре имитируются звуки большого колокола. В верхнем – фортепианные аккорды передают звуковой эффект бьяньчжуна – 16-ти колоколов, расположенных по полутонам и подвешенных в два ряда на одной стойке.

Таким образом, проведенный анализ фортепианных сочинений показывает, что национальный дух, отраженный философскими понятиями, представляемыми в музыке целым рядом её национальных особенностей, в том числе, звуковыми образами древних музыкальных инструментов Китая, получил широкое воплощение в фортепианных сочинениях китайских композиторов. Следует отметить, что китайская музыка для фортепиано значительно обогатила выразительные возможности этого инструмента, и наиболее талантливые сочинения по праву могут войти в сокровищницу современной мировой музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Китайская философия: Энциклопедический словарь / Гл. ред. М.Л. Титаренко. - М.: Мысль, 1994. - 573 с.
2. Кравцова М.Е. История культуры Китая. Учебное пособие для вузов по специальности «Культурология». - СПб.: Лань, 2003. - 415 с.
3. Мо-Цзы. // Древнекитайская философия. - В двух томах. - Т. 1. - М., 1994. - 287 с.
4. Музыкальная энциклопедия. В.6 т. т. - Т.2. - М.: Советская энциклопедия, 1974. - 960 с.
5. Музыкальная эстетика стран Востока/ Общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова. - М.: Музыка, 1967. - 416 с.
6. Tun Dao Czin, Sun Min Chgu. Performance and analysis of Chinese musical works. - Pekin: Folk musical publishing house, 2001. - 280 p.
7. Tun Dao Cin, Sun Min Chu. Piano art of China. - Pekin: Folk musical publishing house, 2002. -178 p.
8. Zhao Xiao Sheng. Literature for piano. - Pekin: 2000. - 89 p.
9. Zhen Sin San. Piano Music Reader. - Sia Man: Sia Man University Publishing, 1999. - 365 p.

Розділ 3 АНАЛІТИЧНІ РОЗВІДКИ

УДК 781.4

Тарас Кравцов

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ІНТОНАЦІЙНОЇ ТЕОРІЇ ЕНГАРМОНІЗМУ

Автор пропонує нове розуміння енгармонізму на ґрунті досягнень сучасного теоретичного музикознавства та власних міркувань. Численні фактори, що визначають спрямованість мелодичного руху, об'єднано в терміні «інтенціональність». В результаті аналізу останньої природно народжується нове визначення енгармонізму як феномена музичного мислення, в якому виникає зіткнення різних висотних спрямованостей.

Автор предлагает новое понимание энгармонизма на основе достижений современного теоретического музыковедения и собственных соображений. Многочисленные факторы, определяющие направленность мелодического движения, объединены в термине «интенциональность». В результате анализа последней естественно рождается новое определение энгармонизма как феномена музыкального мышления, в котором возникает столкновение разных высотных направленностей (интенций) в зоне одного звука.

The author suggests a new understanding of enharmonism based on achievements of modern musicology and his own meditations. Multiple factors determining direction of melodic movement are combined in a term «intentionality». As a result of its analysis a new definition of enharmonism is born naturally, in which a conflict between different pitch directions (intensions) is emerged in the zone of a single tone.

Енгармонізм як феномен музичного мислення порівняно мало досліджений теоретичним музикознавством. До цього часу нам відома лише одна наукова робота, яка концентровано спрямована на вивчення означеної проблеми – це «Вчення про енгармонізм» П.Ренцицького [13].

Зробимо невеликий екскурс в історію наукового осягнення енгармонізму.

Д.Гроув (кінець XIX століття) визначає енгармонізм так: «Енгармонізм – співпадання за висотою звуків, різних за записом» [10, с. 1046].

А ось визначення Г.Рімана: «Енгармонізм: так зветься відношення між тоном, що відрізняється за математичним визначенням висоти тонів, а частково і в нотному письмі, але в практичній музиці ототожнюється» [14, с. 1479].

Порівняємо ці два визначення енгармонізму і прийдемо до висновку, що визначення Рімана значно змістовніше і намагається виявити діалектичний зміст явища.

В численних підручниках гармонії енгармонізм розглядається як засіб раптової модуляції.

Зокрема, в «Керівництві до практичного вивчення гармонії» П.Чайковського, згідно з задумом, пропонується перелік акордів (досить обмежений), які використовуються в раптовій модуляції [20, с. 79].

Аналогічний, але значно розширений метод вивчення енгармонічної модуляції пропонується в підручнику гармонії М.Римського-Корсакова [15, с. 118 - 135].

Г.Катуар в «Теоретичному курсі гармонії» намагається розширити поле дії енгармонізму і дає таке його визначення: «Енгармонізм – це збіг за звучністю в нашій темперованій системі акордів, що виконують різні функції в різних строях. Енгармонізм спостерігається не тільки між правильними акордами різних строїв, але також між випадковими акордами і численними випадковими сполуками, що виникають завдяки різного роду затриманням» [4, с. 59]. Визначення енгармонізму Г.Катуаром – типова учбово-методична рекомендація зі спробою вивести методичні роздуми на більш широкий простір.

Таке розуміння енгармонізму і енгармонічної модуляції продовжується і в підручнику гармонії бригади московських авторів [3, с. 393].

М.Переверзев пов'язує енгармонізм з комою, що виникає на ґрунті піфагорового строю [11, с. 171]. З цієї точки зору, різниця у висоті різноспрямованих (за записом) зворотів однієї зони дорівнює статичній математичній величині. Як покажуть подальші наші міркування, ця величина є рухомою, динамічною.

Окремий розділ присвячує енгармонізму С.Григор'єв у підручнику «Теоретичний курс гармонії». Автор пропонує таке визначення енгармонізму: «Загальне явище енгармонізму полягає в однаковому співпаданні за висотою звучання різних за своїм визначенням (назвою і записом) тонів, співзвуч і тональностей» [2, с. 287].

С.Григор'єв розподіляє енгармонізм на дві сфери його прояву – нейтральну сферу щодо функціонального змісту і сферу, що активно впливає на функціональний зміст музичного процесу. В останній сфері, як відзначає автор, «несподіване використання якого-небудь тону або співзвуччя в зовсім іншому, інколи досить далекому від початкового значенні, стає можливим завдяки енгармонічній рівності і сумісництву в одному і тому ж тоні або співзвуччі обох значень – початкового і подальшого» [2, с. 287].

В цьому визначенні енгармонізму (як і в переважній більшості визначень інших науковців) розуміння енгармонізму ґрунтується на назві (усній чи письмовій) тонів музичного строю, що виправдовує себе лише на досить обмеженій ділянці учбово-методичних завдань.

Досить сумнівна думка С.Григор'єва про те, що енгармонізм діє лише в умовах темперованого строю (цієї думки дотримуються і інші науковці), викликає дискусію і навіть непогодження.

В підручнику «Гармонія. Теоретичний курс» Ю.Холопов впритул підійшов до розуміння енгармонізму як категорії музичного мислення

[19, с. 144]. «В енгармонічному колі, – констатує автор, – енгоунісони рівновеликі за висотою і утворюють один щабель (cis = des), як на сучасному фортепіано. Та все ж психологічно (підкреслено нами. – Т.К.) ми уявляємо собі і різницю їх значення (наприклад, cis чуємо як спрямовання догори, а des – як спрямовання донизу)». І далі: «В енгармонічній спіралі унісони не рівновеликі (відсутність рівномірної температури), cis і des різні за висотою, хоч і є коматично рівновеликі, та все ж в нашій системі строю ця різниця психологічно нівелюється, тобто cis і des сприймаються як один щабель» [19, с. 144].

В роздумах Ю.Холопова ми вперше спостерігаємо розуміння енгармонізму як психологічного музичного феномену певної звуковисотної спрямованості. Та все ж ця думка виникла на рівні дії результатів інтонаційних засад музичного мислення. Останні потребують подальшого іманентного наукового дослідження.

Не важко прийти до висновку, що в усіх, майже без винятку, розуміннях енгармонізму (сюди ми залічуємо і ті, що залишилися нами нерозглянутими), домінують такі аналітичні методи: акустичний, нотографічний, дидактичний і частково психологічний.

Акустичний метод зосередився на кількісних (математичних) показниках енгармонізму звуків в численних його проявах. Віддаючи належне цьому напрямку наукового пошуку як першому кроку до досягнення глибинних явищ музичного мислення, відзначимо, що у відриві від інших аналітичних методів він перетворюється (в аспекті інтонаційного розуміння) в «математичні ілюзії» – за влучним визначенням В.Цукермана. Акустичний метод домінує в дослідженні П.Ренцицького «Вчення про енгармонізм» [13].

Нотографічний метод дає лише поверхово-візуальну орієнтацію в явищах енгармонізму і виправдовує себе лише в досить обмеженій царині наукового пошуку. Назва ноти (усна або письмова) може не відображати істинного функціонального змісту того або іншого тону.

Дидактичний метод ґрунтується на констатації та систематизації явищ музично-художньої практики, ставить перед собою учбово-методичні завдання і лише поверхово торкається глибинних засад музичного мислення.

Психологічний метод у вченнях про енгармонізм використовувався досить обмежено, і саме це створює труднощі у розумінні енгармонізму як цілісного інтонаційного комплексу.

В переважній більшості визначень енгармонізму присутня орієнтація на статичний його вираз. У той час як енгармонізм – категорія музичного мислення – відкриває свої таємниці в своєму процесуальному виразі.

В сприйманні кожного музичного звуку в нашій свідомості виникає його звуковисотна спрямованість як результат реакції на попередній зміст музики (інтонаційна ретроспектива) і подальший її рух (інтонаційна перспектива).

Остання може бути в різноманітних (навіть суперечливих) відношеннях до попередньої.

Ці властивості музичного звуку одержали різну за формою, але єдину за своєю суттю характеристику.

Зокрема, Е.Курт висловлює таку думку: «Мелодична лінія – цілісність, що визначається тією психічною енергією, яка діє між тонами і змушує один з них тяжіти до інших, "рухатись вперед"» [7, с. 54].

А ось думка Л.Мазеля: «Слухаючи музику, звук ми сприймаємо як музичне явище лише з того моменту, коли ми починаємо відчувати відповідну енергію <...> або взагалі спрямованість звуку навіть в самій прихованій формі» [8, с. 69].

Саме цій проблемі і присвячено наші подальші роздуми.

* * *

Музичний звук як елемент розвитку музичної думки набуває численних емоційних і раціонально-логічних значень: це і звук-здійснення, і звук-згадка, звук-передчуття, підтвердження, здивування, розчарування, заперечення. Як зазначає М.Переверзев, це і темні, і світлі звуки, і звуки похмурі, радісні, важкого і легкого характеру [11, с. 171].

Перелік значень музичного звуку в його зв'язку із попереднім і подальшим музичним розвитком можна і далі продовжувати. Але це не виявляє тих витоків, які ці значення народжують.

Синестезійні визначення, пов'язані з різними людськими почуттями та думками, потребують розуміння тієї процесуальної організації, яка об'єктивно існує в музичному мисленні.

Пошуки відповіді на ці питання викликали до життя безліч термінів, запозичених з різних напрямків розумової діяльності людини. Це і «тяжіння», «відштовхування», «стійкість» і «нестійкість», консонанс і дисонанс та багато інших. Здіймаються над цією термінологією концепції «психологічної енергії» в мелодичному процесі Е.Курта [7, с. 47], а також думки М.Тіца [16].

Велика кількість перерахованих і не перерахованих вище термінів, що має на меті ніби компенсувати їх умовність і обмеженість, викликає необхідність затвердження такого терміну, який узагальнив би усі ці явища музичного процесу, здійснив би «згортання» їх в єдиному науковому комплексі.

На нашу думку, таким терміном може бути «інтенція» – психологічне відчуття тієї або іншої спрямованості звуків, реалізоване або нереалізоване конкретним рухом в певному напрямку¹.

¹ Інтенція (лат. intention - прагнення) – спрямованість свідомості, мислення на який-небудь предмет [18, с. 213].

Різновид цього терміну – «інтенціональність» – визначає узагальнене розуміння інтенції в різноманітних її проявах¹.

Серед останніх безпосереднє відношення до проблеми енгармонізму має інтенція в межах просторової зони певного звуку.

Які ж фактори визначають ту або іншу інтенцію звуків? Перший фактор – це показники музичної акустики. Зокрема, ряд натуральних обертонів як об'єктивне явище нашої фоносфери. Згадаємо обертонову гармонію або складний зв'язок консонансів та дисонансів в їх акустичних вимірах.

Другий фактор – інерція мелодичного руху, в якому присутня стійка спрямованість звуковисотного розвитку як однієї із складових музичного мислення в цілому. Це і мелодичні секвенції, і обернення мелодичних інтонацій, мелодичні паліндроми та інше.

Третій фактор – ієрархія тонів певної ладової організації на ґрунті їх функціональних значень. Маємо на увазі як традиційні прояви ладотональностей, так і інші ладові форми (штучні лади, додекафонні норми, пуантилістичні закономірності та інше).

Четвертий фактор – гармонічний. Інтенція тут формується внаслідок вимог багатоголосної вертикалі і взаємозв'язку на цьому ґрунті консонансів та дисонансів.

П'ятий фактор – логіка тематичного розвитку, вимоги «тематичної ідеї» (Р.Реті). Цей фактор безпосередньо пов'язаний з усіма іншими і виступає своєрідною «опозицією» до всіх інших.

Фактори, що визначають інтенцію, переліченими вище не обмежуються. Вони існують у всіх без винятку складових музичної виразності.

Важко виявити зміст процесуального явища, а енгармонізм є саме таким. Згідно з науковим досвідом, ми повинні вилучити певну стадію музичного процесу і, користуючись цією можливістю, піддати її зміст науковому аналізу. Цей аналіз виправдовує себе лише в тому випадку, коли його результати будуть повернуті «живій» музиці і не суперечитимуть її художній цілісності.

Отже, зупинимо умовно процес музичного мислення і розглянемо стадію інтенціональності в такій схемі:

Схема 1.



¹ Інтенціональність (лат. intention – прагнення, увага) – цей термін, який був уведений у середньовічній філософії, використовувався Брентано та Штумпфом для опису психологічних уболювань [12, с. 145].

Компоненти цієї схеми такі:

A – C – стадія витриманого або повторюваного звуку.

A – B – початкова інтенція.

C – D – подальша інтенція.

x – інтенціональна перспектива («пропозиція»).

y – інтенціональна ретроспектива (реалізація або заперечення «пропозиції»).

Стадія витриманого або повторюваного звуку може бути різного розміру. На протязі цієї стадії можуть виникати лише дві сусідні інтенції. Крім того, можливо і злиття цих інтенцій в одночасі.

В слуховому сприйманні цих двох інтенцій констатуємо такі психологічні відчуття:

Початкова інтенція (A – C) пропонує подальший рух мелодичного розвитку. Ця пропозиція може бути реалізована або заперечена. В першому випадку виникає погодження інтенцій, тотожна їх спрямованість. В другому ж виникає їх конфлікт на ґрунті різної спрямованості.

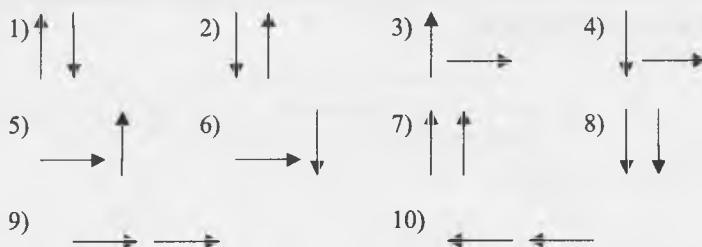
Подальша інтенція (C – D) виникає як реакція на зміст початкової інтенції, але цим її психологічна функція не обмежується. Вона ретроспективно корегує зміст початкової інтенції в складному процесі суперечливих взаємозв'язків.

Отже, інтенціональність фактично існує в двох іпостасях: як умовна (дія перспективи) і реальна (дія ретроспективи).

Спрямованість інтенцій може бути висхідна, низхідна і нейтральна. Зауважимо, що нейтральність інтенції – досить умовна.

Всю безліч музичної інтенціональності можна уявити в таких співвідношеннях початкової і подальшої інтенцій:

Схема 2.



В перших двох випадках виникає максимальний конфлікт початкової та подальшої інтенцій. Цю інтенціональність можна визначити як протилежну.

В 3, 4, 5 і 6 випадках висхідна і низхідна інтенції поєднуються в різних варіантах з нейтральною інтенцією. Таку інтенціональність можна визначити як скісну.

В 7, 8 випадках поєднуються інтенції тотожної спрямованості. Цю інтенціональність можна визначити як пряму.

9, 10 випадки – статична інтенціональність. Вона виникає на ґрунті функціонального нейтралітету. Цю інтенціональність можна розглядати як різновид попередньої (умовно-паралельну).

Невипадково в класифікації інтенціональностей ми використали цілком логічно назви видів голосоведіння: протилежне, скісне, пряме та паралельне. Цей факт свідчить не тільки про дію закону детермінізму, але і підтверджує об'єктивність наших висновків. Енгармонізм у нашому розумінні – як породження музичного професіоналізму, виникає лише в протилежних і скісних інтенціональностях. Зауважимо, що ці види інтенціональності зустрічаються в народній музиці лише на відстані (подібно хроматизму).

Протилежну інтенціональність можна продемонструвати гармонічним зворотом арії Грязного з опери М.Римського-Корсакова «Царева наречена». Протилежна спрямованість тут виникає на ґрунті поєднання однотерцієвих акордів. Це знайшло і нотографічне відображення спільного терцієвого тону – ре # і мі b.



Яскравий приклад скісної інтенціональності дає початок вступу сонати Ф.Шопена № 2.



На зміну нейтральній початковій інтенції звука до# у складі до# мінорного секстакорду виникає подальша інтенція – ре b як секста D₇ сі b-мінору.

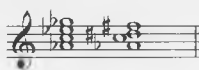
Пряма висхідна інтенціональність виникає, зокрема, в тих випадках, де терцієвий тон V₆ поєднується з основним тоном VII₇ в мажорі та гармонічному мінорі.

Пряма низхідна інтенціональність виникає, зокрема, в таких випадках, де терцієвий тон IV₆ гармонічного мажору та мінору поєднується із квинтовим тоном. II₄₃.

Статична (паралельна) інтенціональність виникає в таких випадках, де поєднуються інертні у функціональному відношенні тони у складі різних акордів (сполук), мелодичних зворотів та інших. В таких інтенціональностях не народжується дуалізм інтенцій в одному звуці. Тут панує функціональний нейтралітет, що спостерігаємо, зокрема, в деяких техніках сучасних композицій (пуантилізмі, додекафонії, атональності і т. ін.).

Інтенціональний зміст звуків, що складають акорд, безпосередньо і на відстані, народжує складну аналітичну дію мислення, яка виконується підсвідомо.

Наприклад, в поєднанні D₇ Ре b-мажору та альтерованого II₄₃ До-мажору виникає такий інтенціональний зміст окремих звуків:



Інтенціональність соль b та фа # – протилежна конфліктна (↑↓);

Мі b – ре # - така ж (↑↓);
 До – до – суміжна (↑→);
 Ля b – ля b – теж суміжна (→↓).

Як бачимо (і чуємо!) конфліктна інтенціональність знайшла нотографічний вираз в двох перших інтенціональностях; в двох інших інтенціональностях конфлікт не відображено.

Умовність нотозапису у визначенні енгармонізму досить значна. Наприклад, в поєднанні на тритон двох акордів напружена протилежна інтенціональність не знайшла відображення: мі як септима D_7 і мі як терція D_7 .



Нотозапис не завжди може відобразити дуалізм енгармонічних звуків і вибирає одну з двох можливостей, тобто орієнтується лише на одну з двох інтенцій. Досить часто цей вибір визначається полегшенням читання нотного тексту. Це явище ми спостерігаємо в Прелюдії Шопена № 20:



схема



В першому такті схеми відображена «пропозиція» початкової інтенції, яка залишається нереалізованою – висхідний рух сі-бекару як основного тону $VII_7^{#5}$ до-мінору. Подальша інтенція переусвідомлює сі-бекар в до-бемоль у складі D_2^{b5} b_7 соль-мінору. В даному випадку Шопен орієнтує нотозапис лише на початкову інтенцію.

* * *

Підсумовуючи все викладене вище, приходимо до висновку, що енгармонізм може бути науково осягненим лише комплексом різних аналітичних напрямків. Серед останніх чи не перше місце належить психології

музичного сприймання, яка, ґрунтуючись на всіх інших, визначає логіку музичного процесу.

Далекі від думки, що наше дослідження осягнуло всі таємниці енгармонізму, ми на рівні досягнутого пропонуємо таке його визначення: енгармонізм – це феномен музичного мислення, в якому виникає зіткнення різних висотних спрямованостей (інтенцій) в зоні одного звуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.: Изд. Академии Наук СССР, 1948. – 81 с.
2. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. – М.: Музыка, 1981. – 478 с.
3. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. – 4-е изд. – М.: Музгиз, 1962. – 436 с.
4. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч.1. – М.: Музсектор, 1924. – 101 с.
5. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч.2. – М.: Музсектор, 1925. – 81 с.
6. Кравцов Т.С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. – К.: Музична Україна, 1984. – 160 с.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. – М.: Музгиз, 1931. – 304 с.
8. Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. – М.-Л.: Госмузиздат, 1934. – Вып. 1. – 180 с.
9. Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. – М.-Л.: Госмузиздат., 1939. – Вып. 2. – 246 с.
10. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
11. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. – М.: Музыка, 1966. – 224 с.
12. Психология. Словарь. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
13. Ренцицкий П. Учение об энгармонизме. – М.: Госмузиздат, 1931. – 112 с.
14. Риман Г. Музыкальный словарь. – М.-Лейпциг, 1896. – 1536 с.
15. Римский-Корсаков Н.А. Практический учебник гармонии. – 17-е изд. – М.-Л.: Госмузиздат, 1949. – 171 с.
16. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. – К.: Музична Україна, 1972. – 281 с.
17. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М.-Л.: Музгиз, 1927. – 191 с.
18. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
19. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 510 с.
20. Чайковский П. Руководство к практическому изучению гармонии. – М.: П.Юргенсон, 1914. – 155 с.

К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ КАТЕГОРИАЛЬНОЙ СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «АВТОРСКИЙ СТИЛЬ»

В статті категоріально осмислюється поняття *авторський стиль*.

В статті категоріально осмислюється поняття *авторський стиль*.

In this article the concept of *author's style* is considered in category sense.

В современной музыковедческой науке сложилась парадоксальная ситуация относительно понятия *авторский стиль*: при большой частоте использования оно относится к числу неразработанных, что подтверждается, прежде всего, его отсутствием в системе установившихся классификаций видов и разновидностей стиля в качестве самостоятельной единицы. Так, согласно классификации В.Медушевского [10], стили подразделяются на эпохальный, исторический, этнический, национальный, индивидуальный композиторский, исполнительский. Причем выделение видов стиля основано ученым на указании их источников. В качестве таковых выступают «творчество композитора (исполнителя) или группы композиторов, объединенных принадлежностью к одной эпохе, нации» [10, с. 6]. Авторский стиль в данной классификации отсутствует. М.Михайлов выделяет три основных уровня стиля: исторический, или эпохальный, стиль направления и индивидуальный [11, с. 105], отмечая строго иерархическое их соподчинение. Авторский стиль здесь также отсутствует. Его нет и в типологии стилей С.Шипа, который, опираясь на классическую систему В.Вельфлина, говорит о трех их разновидностях: персональном, этническом и историческом [19]. Причем, персональность выступает не столько критерием личностных свойств, сколько указанием на единичную природу данного стилевого явления – в противовес массовым: персональным ученый называет «стиль музичної діяльності (або, в синонімічному значенні, музичної творчості, музичного мислення), властивий окремії людській особистості» [19, с. 325].

В качестве самостоятельно выделенной единицы авторский стиль фигурирует лишь в типологии стилей, предлагаемой в учебном пособии Е.Назайкинского, который к очевидным стилевым феноменам относит исторический и национальный, а также стили жанровые, авторские, стили направлений и школ [12, с. 43]. Понятие *авторский стиль* исследователь использует применительно к единичному композиторскому стилю, отдавая ему предпочтение перед формулировкой *индивидуальный стиль* и усиливая тем самым акцент на значимости личностного начала в формировании стиля. Вместе с тем, понятия авторского и индивидуального стилей зачастую смешиваются, подменяя друг друга. Так, в типологии речь идет об авторском

стиле, однако в соответствующем разделе, озаглавленном «Авторский стиль», исследователь использует исключительно формулировку *индивидуальный стиль*. В разделе, посвященном рассмотрению стилистики музыкального произведения, при упоминании типов музыкального стиля вместо понятия авторский стиль использовано понятие индивидуальный стиль¹. Кроме того, автор не дает дефиниций ни авторского, ни индивидуального стилей, затрагивая лишь вопросы формирования стиля композитора, особенностей этапов творчества в стилевом отношении (ранний, зрелый, поздний).

В специальных музыкальных энциклопедических изданиях (например, в Музыкальной энциклопедии [18]) категория авторского стиля в типологии также отсутствует; в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* единичный стиль определяется посредством понятия стиля персонального [21]. В широком научном обиходе выражение «авторский стиль» употребляется вне категориального контекста, указывая лишь на единичность стилового явления в данном конкретном исследовании, то есть фактически сводится к метафоре². Либо оно является дублем какого-либо из установившихся понятий (например, индивидуальный стиль или композиторский стиль), что отмечает отсутствие четкого разграничения между этими категориями, превращая их в рядоположенные³.

Итак, отсутствие четкого категориального значения понятия авторского стиля обуславливает необходимость установления его четких границ (определения) посредством соответствующей научной дефиниции, что и составляет цель данной статьи.

Понятие авторский стиль не представляется возможным рассматривать в отрыве от проблемы авторства⁴. В исторической науке особенности

¹ «В целом стилистическими составляющими могут быть названы стили всех уровней и рангов (и исторический, национальный, *индивидуальный*, относящийся к школе, творческому направлению), в том числе и жанровые стили» (курсив наш – Е.С.) [12, с. 148]. Ср. с классификацией из раздела «Проблемы типологии стилей», приведенной в основном тексте настоящей диссертации, где речь идет об авторском стиле [12, с. 43]

² К примеру, диссертация Е.Карелиной посвящена камерным ансамблям Р.Шумана в контексте авторского стиля, однако понятие «авторский» здесь служит синонимом понятия «композиторский» [8].

³ Так, исследователи зачастую совмещают в единой формулировке обе категории, говоря об «индивидуальном авторском стиле». Подобные совмещения присутствуют, например, в книге Е.Назайкинского: исследователь употребляет выражение «индивидуальные авторские стили» (например, «... вычленение индивидуальных авторских стилей из общего национального и эпохального стиля» [12, с. 45]). А.Логинова, в диссертации которой один из разделов озаглавлен «Авторский стиль», отмечает особое место авторского стиля в стиловой иерархии. Далее, однако, исследователь подменяет его индивидуальным, а затем при изложении установок исследования соединяет обе категории в единую формулировку: «исследовать индивидуально-авторские стили ряда композиторов начала XX столетия» [9, с. 11].

⁴ Проблема авторства посвящены исследования ученых В.Виноградова [3], Л.Казанцевой [7], Н.Герасимовой-Персидской [4], Н.Басиной [2] и др.; она затрагивается в диссертации А.Логиновой [9].

авторского творчества, как правило, выясняются в соотнесении с творчеством неавторским. Степень же проявленности авторства прямо связывается с возрастанием степени индивидуализации стиля, жанра, формы, языка и т.д. На протяжении всего развития музыкальной культуры проблема авторства (и соответственно категория авторского стиля как сопутствующая ей) особенно актуальной становится дважды. Первый раз – при переходе от эпохи Средневековья к Новому времени, когда ее выдвижение связано с процессом замены анонимного творчества творчеством с заявленным авторством и обуславливается выступлением личностного начала как неотъемлемого компонента стиля. По существу, проблема авторства предстает как проблема личности стиля¹. Во второй раз проблема авторства актуализируется на рубеже XIX – XX веков в связи с особенностями культурно-исторической ситуации данного периода, отмеченной стилевым плюрализмом, множественностью различных течений, направлений, а также творческой установкой на безусловное новаторство. В этом случае авторство предстает как критерий единичности, отделённости. Актуализация понятия авторского стиля в XX веке связана с разветвлением понятия стиля на отдельные, более узко сфокусированные составляющие (стили школы, направления, автора), подчиненные действию закона стилевой дивергенции (понятие Е.Назайкинского), основная идея которой – не повторять ничего, что уже было найдено другими [12, с. 44]. Под авторским стилем в этом случае понимается стиль отдельного композитора в его коренных отличиях от других с претензией на абсолютную неповторимость.

Однако, помимо культурно-исторического, категории авторства и соответственно авторского стиля существуют в другом измерении, в котором предполагается взгляд на стиль как единичное явление. Авторство выступает в этом случае показателем проявленности личностных особенностей в свойствах композиторского стиля, то есть собственно выраженной его личности. Именно в таком значении употребляется категория авторского стиля в настоящей статье, отражая одновременно ее принципиальную аналитическую позицию.

Использование данной категории имеет ряд особенностей – рассматриваемый в качестве авторского композиторский стиль ограничивается (определяется) нами следующими параметрами:

- 1) присвоенностью;
- 2) уникальностью и новизной;
- 3) дистанцированностью и независимостью;

¹ Не случайно понятие автора в филологии неразрывно связано с проблемой личности: автор как филологическая категория – «создатель литературного произведения, налагающий свой личный отпечаток на его художественный мир» (разр. наша. – Е.С.) [14, с. 13].

4) целостностью, замкнутостью, само-осознанностью.

Параметр присвоенности постулирует непосредственную связь особенностей стиля с личностными свойствами композитора, то есть позволяет сконцентрировать внимание на «именной» составляющей стиля. Сущностная сторона и значение данного параметра определяются этимологией слова «авторский» как первичной «виновности», первопричинности и первоимпульса в явлении стиля, следовательно – безусловной связи с порождаемым им явлением, что раскрывается в значении родственных категорий: автор, авторство, авторитет.

Как отмечает С.Аверинцев, категория «автор» обозначает субъект действия – *nomen agentis* [1, с. 105]. Так, *автор* (от лат. *auctor* – виновник, основатель, сочинитель) в обширном смысле во всех сферах творческой деятельности определяется, прежде всего, как «творец, сочинитель, писатель» [6, с. 4]; «создатель какого-нибудь произведения» [13, с. 17]; «творец всякого литературного и музыкального произведения и вообще всякого произведения ума, воплощенного искусством, воспроизведение и распространение которого постороннему лицу возбраняется» [20, с. 126]. Соответственно *авторство* (*auctoritas*) в общем значении будет определяться как принадлежность субъекту («принадлежность произведения автору», по С.Ожегову [13, с. 18]). С.Аверинцев, однако, трактует авторство глубже, чем просто принадлежность произведения субъекту, усматривая в нем «обозначение некоего свойства этого субъекта» (соответственно автора. – Е.С.) [1, с. 105]. В данном случае феномен авторства предстает как безусловное обладание и выступает в значении интеллектуальной собственности, причем характер обладания определяется содержанием понятия «авторитет»¹. В обширном смысле *авторитет* – «значение и основанная на значении или с ним соединенная власть»² [20, с. 126]. И, если *auctor* (автор) – тот, кто полномочен и правомочен, то *auctoritas* (авторство, авторитет) – сама его правомочность, сумма его полномочий. Причем принципиально уточнение С.Аверинцева, согласно которому «полномочия суть то, что возможно делегировать» (разрядка автора. – Е.С.) [1, с. 106], заметим – при физическом отсутствии самого автора³. Важным видится также отмечаемая С.Аверинцевым производность указанных понятий от *augeo* – в значении «приумножаю», «содействую», но также и просто «учиняю», привожу нечто в бытие или же увеличиваю весомость, объем или потенцию уже существующего [1, с. 105]. В

¹ Не случайна и идентичность написания обеих категорий в латинском языке – *auctoritas*.

² Изначально в юридическом значении «римляне называли признанную за их городами власть *auctoritas*» [20, с. 126].

³ Абсолютность авторитета подчеркивается в определении В.Даля, мыслящего его как «свидетельство или мнение <...>, принимаемое слепо, на веру, без проверки и рассуждения» (курсив наш. – Е.С.) [6, с. 4].

этом случае авторитет понимается как «возможность “умножить” силу некоего сообщения, поручившись за него своим именем» [1, с. 105]. Распространяя это значение на рассматриваемую нами категорию авторского стиля, последнюю можно трактовать как приумножение авторского *Я* композитора.

Наиболее показательным примером авторитета как зависимости от имени служит анализ стиля композитора, в котором выделяются иностилевые элементы, соотносимые с определенным «именем» – конкретным композитором (точное цитирование, отдельные намеки, схожесть с основными стилевыми признаками). На авторскую принадлежность явления при стилевом рассмотрении указывают: степень отличия его от иных, находящихся в едином пространственно-временном измерении культуры; узнаваемость или личностная ассоциативность, которая выражается в его соотносительности с именем конкретного автора, и наоборот, имени автора – с соответствующим набором признаков. Отсюда, с одной стороны, неразрывная связь понятия «авторский стиль» с личностью автора, с другой – указание на сущность стиля в его феноменологическом понимании. Таким образом, все оттенки значения рассматриваемой категории постулируют ее неразрывную связь с личностью композитора, акцентируя внутренние свойства личности и определяемые ею внутренние свойства стиля как явления единичного¹.

Следующим необходимым параметром для определения специфики стиля как авторского есть новизна (инаковость) и уникальность (единичность) в культурном контексте. Согласно одному из значений, определение *авторский* применительно к любому явлению, в том числе и к стилю, связано с фактом изобретения, сотворения чего-либо нового, кардинальным образом отличающегося от уже имеющегося. Как замечает С. Аверинцев, в литературоведении категория «авторства» указывает на «неповторимость творческой инициативы и вызванного ей историко-культурного события» [1, с. 111]. Говоря о формировании авторства в письменной литературе, исследователи связывают его с лирикой, отмечая, что именно она «впервые стала заниматься не воспроизведением известного от других (будь то миф, эпическое сказание или полуанекдотическая “новость” – новелла), а созданием *еще не бывшего*, являющегося на свет *вместе с личным авторским опытом*» (курсив наш. – Е.С.) [14, с. 13]. Тем самым проводится непосредственная связь между автором и новизной содержания. В стиле инаковость проявляется в комплексе средств выразительности, типе музыкального мышления, образного содержания, обуславливающих его быструю узнаваемость среди других.

¹ Отметим, что музыковед А. Логинова, используя категорию *авторский стиль* в качестве рабочего инструмента, также подчеркивает прямую зависимость между авторским стилем и личностью автора: «Уникальная неповторимость авторского стиля проявляется через индивидуально неповторимую личность как феномен сложный, емкий, системно организованный» [9, с. 16].

Помимо неповторимости и уникальности творческой инициативы критерием определения стиля как авторского выступает независимость явления. Причем в исторической перспективе степень проявленности авторства находится в прямо пропорциональном отношении к независимости, на что указывает Н. Герасимова-Персидская: «Чем устойчивее, независимее музыкальное произведение, тем осознаннее авторство, и чем более размыты границы первого и оно погружено в контекст времени, тем вероятнее потеря имени создателя и сильнее анонимность» [4, с. 27-28]. Таким образом, установка на определенность, выделенность в культурно-историческом контексте, отличность от него дает возможность говорить об исследуемом стиле как об авторском.

Наряду с уникальностью, независимостью и персональностью авторский стиль предстает явлением исключительной внутренней целостности, замкнутости и ограниченности, с только ему свойственной логикой организации целого, поэтому и самодостаточным в этой целостности. Целостность обуславливается само-осознанностью; не случайно Н.Герасимова-Персидская связывает появление авторских композиций в историческом процессе с «обособлением» композиторского мышления и рассматривает авторство как «проявление самосознания творчества» [4, с. 29].

Независимость, целостность и само-осознанность авторского стиля определяет его дистанцированность от того родового явления, из которого он извлекается. Причем дистанцированность эта часто имеет обостренный характер, выступая как противопоставленность, поскольку дистанции требует самоопределение явления¹. Не случайно В.Медушевский специально отмечает, что «стиль рождается из сравнения», поскольку сравнение «заставляет осознавать стиль как целое» [10, с. 7]. Сравнение же становится возможным только при четком разграничении задействованных в нем компонентов. На эту способность стиля косвенно указывает Ю.Степанов, отмечая, что «каждый стиль характеризуется некоторыми дифференциальными признаками, отличиями от другого, сопоставимого с ним, то есть отклонениями» (разрядка авт. — Е.С.) [15, с. 494]. Благодаря свойству дискретности и ограниченности авторского стиля собственно и становится возможным анализ механизма порождения специфического в нем.

Таким образом, *авторский стиль есть стиль композитора, рассматриваемый как самодостаточное культурное целостное явление, взятое независимо от порождающего контекста и определяемое в своей уникальности персональной («именной») составляющей*. Заметим, однако, что указанная в определении независимость от контекста не предполагает его

¹ Дистанцированность, однако, здесь трактуется не как оторванность, независимость от культуры, а как само-ценность стиля, взятого отдельно.

отмену, но постулирует тип аналитического ракурса для исследования стиля как феномена. Порождающий контекст выступает обуславливающим фактором, поскольку создает тот языковой базис, на основе которого авторский стиль произрастает, впитывая его свойства в качестве имманентных.

При заявленном подходе естественно возникает вопрос об особенностях функционирования рассматриваемой категории в системе классификаций выделяемых типов (разновидностей) стиля и ее соотношении с такими «единичными» стилевыми категориями, как индивидуальный стиль, композиторский стиль. Наиболее близки по значению категории «авторский» и «композиторский»: последняя обозначает конкретную принадлежность тому или иному лицу, указывает на него в качестве автора и имеет внутреннюю направленность – на специфическое. Так, В.Холоповой композиторский стиль мыслится как «индивидуальная, исторически новая, совершенная и целостная художественная система, определяемая социо-культурными условиями и чертами личности автора; один из факторов содержательной типизации музыки» [17, с. 166]. Подчеркиванием принципа исторической новизны, целостности (а, следовательно, и ограниченности) стилевого явления как системы и связи с внутренним миром автора обнаруживается синонимичность данных категорий. Преимущество формулировки «авторский» по отношению к стилю перед «композиторский» заключается в том, что в ней самой уже зафиксирована позиция аналитического наблюдения, нацеленного прежде всего на его внутреннюю сущность.

Наоборот, между категориями индивидуального и авторского стилей, которые также часто выступают как синонимы, возникают достаточно существенные различия, поскольку их появление продиктовано различиями в аналитических подходах к исследуемому явлению. Индивидуальный стиль воспринимается как явление контекстное, выступающее из недр культуры, и существующее как надстройка над ней, или отклонение от нормы, если под нормой понимать закономерности эпохального стиля, формирующего «языковую парадигму»¹. Индивидуальный стиль всегда рассматривается в неразрывном единстве с порождающим понятием – эпохальным (историческим) стилем, поскольку вписан в его контекст. Данная особенность обусловлена диалектической сопряженностью парных категорий *индивидуальное – всеобщее*. На эту связь индивидуального стиля со всеобщими указывает М. Михайлов: «Лежащее в основе всякого стиля диалектическое сочетание общего и особенного (как проявление исторически различных генетических слоев) находит наиболее четкое выражение именно на данном уровне» (то есть на уровне индивидуального стиля. – Е.С.) [11, с. 107]. В концепции

¹ Согласно Ю. Степанову, «в языкознании эпохальному (историческому) стилю соответствует понятие “языковой парадигмы”, состояние языка в стилевом отношении в данную эпоху» [15, с. 494].

М.Михайлова индивидуальный стиль – один из выделяемых автором стилевых уровней – рассматривается в качестве элемента (или ступени) системы, где «индивидуальный уровень представляет собой низшую иерархическую ступень», соответственно исторический стиль «составляет верхнюю, высшую ступень градации» [11, с. 106].

Индивидуальный стиль является в определенной мере конкретизацией более крупных стилевых образований. На данный аспект указывает В.Медушевский: «Эпохальные, широкие культурно-исторические стили (барокко, классицизм, романтизм) более абстрактны в сравнении с индивидуальными стилями», они «задают общую канву, на которой разворачиваются узоры индивидуальных стилей» [10, с. 6]. Связанность и взаимообусловленность стилевых разновидностей отмечается и М.Михайловым: «Индивидуальный стиль композитора (особенно выдающегося) направляет стилевое развитие и одновременно оказывается подчиненным стилевым закономерностям более высоких сверхиндивидуальных уровней» [11, с. 185].

Итак, индивидуальный стиль, как и авторский, обладает внутренней устойчивостью и целостностью. Однако, в противовес ему, определяет в большей степени *отношение* данного композиторского стиля к иным, нежели *сущность* его как автономного явления, момент отличия от некоего предустановленного единства, нежели феномен. Интересно, что Е.Назайкинский разграничивает сферу применения данных понятий, употребляя первое из них (*индивидуальный*), когда речь идет об объединении единичных композиторских стилей в стилевую общность, и второе (*авторский*), когда речь идет о сохранении автономности, собственной значимости стиля в этой общности¹.

Категориальное различие авторского и индивидуального стилей определяется различием параметров, которые можно отразить следующей схемой:

<i>авторский</i>		<i>Индивидуальный</i>	
• целостность		• целостность	
• единичность		• единичность	
• персональность	как сущностные параметры	• персональность	как номинативные параметры
• именной фактор		• именной фактор	
• уникальность		• уникальность	
• дискретность		• соотносительность	
• самодостаточность		• вписанность в контекст, иерархичность	
• вне исторического времени		• в историческом времени	

¹ В частности, при рассмотрении типов взаимодействия стилей один из них, захватывающий XVIII-XIX столетия, исследователь определяет как «объединение индивидуальных стилей в рамках общенациональных музыкальных стилей при сохранении известной автономии авторских стилей» (курсив наш. – Е.С.) [12, с. 45].

Как видим, первые параметры рассматриваемых категорий совпадают, что обусловлено единичной природой обоих явлений. Однако значение формулировок третьего и четвертого параметров расходятся. Персональность и именной фактор для авторского стиля имеют определяющее, сущностное значение. Для индивидуального они в большей мере служат атрибутивным, номинативным средством, отграничивающим одно художественное явление от другого. Значение пятого параметра – уникальности – также определяется принципом отношения к общестилевой среде, зафиксированной на шестой и седьмой позициях схемы.

Специфику авторского стиля можно уточнить, рассматривая его в системе парных категорий, определяемых законом соотношения *единичное – всеобщее*. По аналогии с тем, как парной категорией индивидуальному стилю является категория исторического, для авторского стиля такой категорией будем считать категорию национального стиля. Соответствие первой из указанных пар производится на основе исторической контекстности явлений, соответствие второй пары обусловлено свойствами пространственной отграниченности и внутренней замкнутости явлений, как это указано на схеме:

Пары-соответствия	Пары-оппозиции	
	по типу объекта	
	Единичность (Я)	множественность (МЫ)
на основе исторической контекстности	ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ	ЭПОХАЛЬНЫЙ
на основе пространственной отграниченности и внутренней замкнутости	АВТОРСКИЙ	НАЦИОНАЛЬНЫЙ

Национальный стиль, как и авторский, включает в себя «достижения» и эпохального и иных стилевых разновидностей в совокупности в качестве имманентных свойств. Не случайно эта особенность специально подчеркивается исследователем С.Тышко, для которого национальный стиль – это «коррекция индивидуального и исторического стилей в условиях данной национальной культуры и в процессах адаптации и генерации стилевых признаков, основанная на системе отбора, накопления и синтеза устойчивых признаков фольклорной и профессиональной музыки народа, а также ассимиляции элементов инациональных музыкальных культур, фиксирующая переход явлений национального менталитета и национальной духовной культуры в конкретную систему выразительных средств» (разрядка наша. - Е.С.) [16, с. 7]. Важным моментом данной концепции является выделение в числе слагаемых национального стиля устойчивого компонента,

каковым является менталитет, особенности духовной культуры той или иной нации. В данном случае неизменность стилевых свойств, обусловливаемых неизменностью национального менталитета, соответствует комплексу устойчивых личностных свойств в авторском стиле.

Наличие устойчивого компонента обеспечивает также возможность существования национального стиля в качестве самостоятельного феномена на фоне развития исторических и индивидуальных стилей. Подтверждением этому служат рассуждения музыковеда Н.Горюхиной, согласно которым «национальный стиль не сменяется каким-либо другим стилем: он един для всей данной национальной культуры», «дифференцируется по расовой принадлежности общества, внешне делим границами континентов и стран» [5, с. 54]. Иными словами, национальный стиль объемлет культуру и искусство одного народа, в отличие от исторического или эпохального стилей, которые включают культуры нескольких народов в единовременном срезе, фокусируя их общие закономерности. Безусловно, национальный стиль «живет во времени, видоизменяется в диахронии», константные признаки национального стиля не являются консервативными и стабильными, они «управляются вектором времени, подчиняясь социальным эпохам, стадияльному развитию общества»; в свою очередь «движущиеся константы национального стиля и отражают <...> ступени, стадии социального развития народа-нации» [5, с. 52]. Вместе с тем пространственность стиля, ограниченность национальной спецификой остается преобладающим фактором, как и замкнутость авторского стиля.

Пространственно-временные отношения в рамках культуры выступают в данном случае параметром, определяющим специфику рассматриваемых видов стиля, позволяя выделить пары-соответствия (эпохальный – индивидуальный, национальный – авторский). Отношения рассматриваемых типов стиля можно свести в следующую схему:

Виды стилей	Преобладающая координата
<i>Эпохальный</i>	временная (обусловленность сменой эпох во времени)
<i>Национальный</i>	Пространственная (территориальное ограничение, собственные внутренние закономерности)
<i>Индивидуальный</i>	временная (включает в себя характеристики эпохи как неотъемлемую составляющую)
<i>Авторский</i>	Пространственная (замкнутость)

Таким образом, композиторский стиль в качестве объекта анализа может быть представлен и как индивидуальный, и как авторский – в зависимости от выдвигаемых в каждом конкретном случае исследовательских задач. В этом

смысле «авторский стиль» определяется как категория феноменологическая, «индивидуальный стиль» – контекстная. Однако, лишь при подходе к композиторскому стилю как к авторскому возможен анализ его феномена, выявление специфических, сущностных черт. Вместе с тем, такая аналитическая позиция позволяет раскрыть и особенности самой личности автора, ее отношение к миру, выраженное посредством музыкального языка, то есть дает выход на иные уровни анализа, выделяя в качестве его параметров персональные компоненты стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. Авторство и авторитет // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. – М.: Наследие, 1994. – С. 105-125.
2. Басина Н.И. Проблема автора в культуре: Дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 / Ростовская гос. академия сельхоз. машиностроения. – Ростов н/Д, 2003. – 325 с.
3. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Изд-во худ. литературы, 1961. – 615 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: Сб. статей*. – К.: Муз. Україна, 1988. – С. 27-33.
5. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // *Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей*. – К.: Муз. Україна, 1989. – Вып. 2. – С. 52-65.
6. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка: В 4-х тт. – Изд. 2-е, испр. – Т. 1. – М., СПб.: Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880. – 699 с.
7. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
8. Карелина Е.К. Камерные ансамбли Р.Шумана в контексте авторского стиля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1997. – 24 с.
9. Логинова А.В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. – М., 2002. – 190 с.
10. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // *Музыкальный современник: Сб. статей*. – Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 5-17.
11. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
12. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
13. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / РАН. Ин-т рус. языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополн. – М.: Азбуковник, 2001. – 944 с.
14. Роднянская И.Б. Автора образ // *Литературный энциклопедический словарь* / Под общ. ред. В.М. Кожеевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 13-14.
15. Степанов Ю. Стиль // *Языкознание. Большой энциклопедический словарь* / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е (репр.) изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 494-495.
16. Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. – К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1993. – 120 с.
17. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // *Музыкальная академия*. – 1995. – № 3. – С. 165-168.

18. Царева Е.М. *Стиль музыкальный* // Музыкальная энциклопедия: В 5-ти тт. / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 5 – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 281-289.

19. Шип С.В. *Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник*. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.

20. *Энциклопедический словарь*: В 82 тт. / Под ред. проф. И.Е. Андреевского; Изд. Ф.А. Брокгауз, Е.А. Ефронъ. – Т. I (1) - СПб.: Семеновская Типо-Литография (И.А. Ефрона), 1890. – С. 126.

21. *Pascall R. Style* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 vol. / Ed. by Stanley Sandie. – 2nd ed. – Vol. 24 - Oxford: Oxford University Press, 2001. – P. 638-642.

УДК 781.5

Ігорь Приходько

УРОВНИ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музичний твір розглядається як чотириохрівневе ціле, аналізується специфіка відносин розділення і зв'язування на кожному з рівнів.

Музыкальное произведение рассматривается как четырехуровневое целое, анализируется специфика отношений разделения и связывания на каждом из уровней.

Musical work is considered as a four-level entity, the specifics of division and binding relations are analysed on each level.

Цель настоящей статьи – конкретизировать представления о многоуровневой структуре музыкального произведения, складывающейся из частей, разделов и построений.

Уровень, на котором произведение предстает в единстве его частей, можно охарактеризовать как **сюжетный**. Данная характеристика, вытекающая из способа теоретического обоснования единства многочастного целого, охватывает нормативные циклические формы, составные и вариационные формы, а также группу одночастных произведений, объединенных в сборник или опус.

Классическая теория музыкальных форм, перечисляя нормативные циклы, концентрировала внимание на изучении одночастного целого, поддерживая иллюзию его завершенности. Между тем, законченное одночастное произведение, задуманное для самостоятельного исполнения, представляет исключительную редкость в музыке Возрождения, барокко и классицизма. Лишь романтизм преодолевает эту «боязнь одночастности», культивируя жанры симфонической поэмы, баллады, скерцо, рапсодии. Миниатюры же у композиторов-романтиков по-прежнему объединяются в циклы и опусы, как, например, прелюдии, мазурки, этюды и ноктюрны Шопена. Причем, консервативный Брамс продолжал объединять в опусы баллады и рапсодии, уже завоевавшие благодаря Шопену и Листу статус самостоятельных произведений.

Внимание аналитика, сосредоточенное на одночастных структурах, нередко отвлекается от проблемы единства многочастного целого. Разделение цикла на части или сборника на отдельные пьесы – непосредственная данность, не требующая дополнительного понимающего усилия, тогда как способы объединения далеко не столь очевидны.

Казалось бы, для обоснования единства цикла достаточно констатировать опору на заранее заданный напев (как в мессе Средневековья и частично Возрождения), тональное единство (как в старинной сюите) или наличие продуманного тонального плана (как в сонате или симфонии). Однако такая констатация, вполне приемлемая для классической теории, сегодня ощущается как сугубо формальная – в том смысле, что она отражает внутреннюю связность многочастного целого лишь в одном аспекте. Весьма плодотворным оказывается поиск внемузыкальных факторов, обеспечивающих содержательное единство циклического произведения. Он дает такие яркие результаты, как идея контраста мысли и настроения в прелюдии и фуге у А.Н. Должанского [2] или концепция отношений между частями классико-романтического симфонического цикла у М.Г. Арановского [1].

Основанием для выхода за пределы собственно музыкального материала представляется изменение в способе понимания музыкального произведения – преодоление романтического представления о самодостаточности художественного творения и автономности мира искусства. Музыкальное произведение, возвращенное в социальную реальность, нуждается в обосновании и подтверждении своих связей с этой реальностью.

Может показаться, что выход за пределы музыкального материала в поисках единства многочастного целого представляет собой трансформацию распространенной в эпоху романтизма идеи универсальной программности. Это справедливо лишь постольку, поскольку данную идею просто невозможно вычеркнуть из истории музыкальной науки. Всякая словесная интерпретация последовательности музыкальных событий с привлечением внемузыкальных ассоциаций будет неизбежно ассоциироваться с обобщенной программой. Но и задолго до появления этой идеи композиторы прибегали к внемузыкальным способам организации цикла и даже более крупного конгломерата произведений. Речь идет об эпохе барокко, когда циклические произведения нередко объединялись в макроциклы. Таковы, например, все шесть опусов Корелли, каждый из которых включает по двенадцать циклов – церковных сонат оп. 1 и 3, камерных сонат оп. 2 и 4, скрипичных сонат оп. 5 и *concerti grossi* оп. 6, где вдобавок различаются первые восемь концертов, написанные по образцу церковной сонаты, и последние четыре, написанные по образцу камерной. Аналогичным образом объединены в опусы и *concerti grossi* Генделя, и концерты Вивальди, причем у последнего «Опыт гармонии и изобретения»

ор. 8 включает в качестве самостоятельного макроцикла знаменитые «Времена года». Невозможно не вспомнить макроциклы И.С. Баха, объединяющие по шесть произведений, но и его сын Филипп Эммануил объединил по шесть Вюртембергские и Пруссские клавирные сонаты. Тот же принцип – видимо, как дань традиции – сохраняется в ряде опусов венских классиков. Во всех перечисленных произведениях не удастся обнаружить способ тонального упорядочивания, но легко обнаруживается упорядочивающая внемузыкальная идея, связанная с ныне общеизвестной числовой символикой: 12 – число апостолов и, соответственно, число Церкви, 6 – число дней творения и «совершенное число», представляющее собой сумму первых трех натуральных чисел.

Можно найти и другие внемузыкальные идеи, упорядочивающие барочный цикл или макроцикл, управляющие развитием музыкальных событий. Например, четыре обязательных танца старинной сюиты – путешествие по карте Европы. На иных, казалось бы, собственно музыкальных, основаниях организовано путешествие по тональностям, предпринятое Бахом в «Инвенциях» и «Хорошо темперированном клавире». Но гаммообразное выстраивание тональностей воспринимается скорее как иллюстрация положения дел в теории, чем как отражение межтональных взаимодействий. Многочисленные реализации философской и эстетической установки на двухчастность в творчестве композитора обнаруживает А.П. Милка [4]. Едва ли можно назвать имманентно музыкальным использование в «Гольдберг-вариациях» канонов как своеобразных путевых знаков. Внемузыкальные сюжеты иллюстрируют «Библейские сонаты» И. Кунау (тоже шесть) и «Времена года» (разумеется, четыре). Наиболее очевидна сюжетная организация в опере – жанре, первый расцвет которого связан именно с эпохой барокко, хотя своего рода словесный сюжет, подкрепленный ритуалом, имеют и произведения, связанные с музыкальным оформлением церковной службы.

Следующий уровень организации музыкального произведения – **композиционный**. Здесь часть цикла или одночастное произведение предстает перед аналитиком в качестве последовательности разделов и системы отношений между ними. Этот уровень, как уже отмечалось, исследован наиболее подробно – как в структурном, так и в функциональном отношении, но возникают некоторые трудности, связанные с традиционной ориентацией на композиционные схемы, сложившиеся в творчестве венских классиков. В соответствии с такой ориентацией история музыки, рассматриваемая в аспекте композиционной организации материала, оказывается расчлененной на два больших периода, в первый из которых – Средневековье и Возрождение – находим лишь текст-музыкальные формы, в музыкальном отношении несамостоятельные. Следующий период в истории европейской музыки, когда

появляются «собственно музыкальные» – связанные с инструментальной музыкой – способы композиционного оформления материала, представляется движением от незрелых, зародышевых форм организации к созреванию и полной реализации универсальных и не подчиняющихся законам истории принципов формообразования (такой точки зрения придерживались и Г.Шенкер, и Э.Курт, и представители Второй Венской школы – в частности, Ф.М. Гершкович). Хотя размеры статьи не позволяют аргументировать противоположную точку зрения, сошлемся на авторитет С.С. Скребкова [5], выделившего для каждой исторической эпохи самостоятельный – и при этом имманентно музыкальный – принцип объединения музыкального материала.

Несмотря на различия в принципах объединения и дифференциации материала, композиционный уровень, как и сюжетный, демонстрирует членение целого на части в качестве наглядной данности, а обнаружение объединяющих факторов – того, что Л.Моцарт называл *il filo* (нить) – по-прежнему требует определенных усилий. Образная характеристика Л. Моцарта наводит на мысль о существовании единственного фактора, обуславливающего связность произведения. Эта же мысль пронизывает классическую теорию музыкальных форм, опирающуюся на философский эссенциализм – положение о необходимых свойствах, определяющих сущность объекта. У Г. Римана и Г. Конюса, при очевидных различиях в интерпретации понятия «музыкальная форма», таким сущностным свойством оказывался метроритм. Позднее К. Дальхауз [6] настаивал на том, что невозможно выделить какой-либо один фактор, обеспечивающий единство музыкальной формы. Более того, с его точки зрения, действие таких различных факторов, как метроритмическая организация или функционально-гармонические связи, не является сплошным и непрерывным. Тем не менее, единство одночастного произведения в учении о музыкальных формах предполагается заранее. Вопрос о том, является ли такое единство имманентным свойством музыкального произведения или результатом действия внемузыкальных факторов, требующих аналитического постижения и особого рассмотрения с позиций эстетики, для эмпирического анализа не актуален.

Известное сходство между сюжетным и композиционным уровнями не должно замаскировать важного различия между ними. Сюжетный уровень воплощает единство в многообразии: многочастное целое можно сравнить с единой семьей, каждый представитель которой по-своему уникален. Композиционный уровень, напротив, представляет многообразие единого: каждый раздел одночастного произведения, подобно органу человеческого тела, имеет собственную функцию, не выполнимую в отрыве от общего единства.

Следующий, **синтагматический** уровень, предполагает уже не только смену масштаба, но и радикальную смену позиции наблюдателя-аналитика:

если на предыдущих двух уровнях обзор происходил извне – с позиций отчетливо дифференцированного целого, то теперь предмет – относительно самостоятельный раздел – рассматривается изнутри, как единое целое. Греческое слово *syntagma* означает нечто вместе построенное, соединенное. В лингвистике синтагма предполагает линейные и необратимые отношения между элементами, основанные на том, что два звука не могут быть произнесены вместе. Хотя в музыке вместе может звучать намного большее число звуков, отношения последовательности реализуются во взаимодействии иных элементов. Изменение масштаба при переходе на синтагматический уровень определяет изменение типа единиц, которыми оперирует аналитик. Изучению подлежат уже не тональный план, а конкретные гармонические обороты в необратимой последовательности аккордов, не соотношения темпов или ритмической плотности, а ритмические фигуры в необратимой последовательности длительностей, не смены типов изложения или уровней громкости, а последовательные изменения фактурного рисунка или градации динамики. Отчетливо вырисовываются относительно самостоятельные линии изменений: звуковысотных (в мелодической и гармонической последовательностях), ритмико-артикуляционных и фактурных.¹

Данный уровень характеризуется ощущением связности, неделимости материала, особенно сильным при анализе вокальной музыки Возрождения, где мелодическая линия льется сплошным потоком, в котором артикуляция словесного текста создает изгибы и повороты, но не образует дискретных структур. Аналогично устроен и барочный период типа развертывания, где каждая стадия развития вытекает из предшествующей, и относительной самостоятельностью обладает только начальное тематическое ядро. Не противоречит ощущению связности и система масштабно-синтаксических структур в музыке венского классицизма: каждый артикуляционно-отграниченный элемент здесь логически неотделим от смежных. Вдобавок, артикуляционные членения менее глубоки, чем композиционные.

Через каждую часть, взятую в качестве синтагмы, просвечивает целое: ведь каждый раздел так или иначе обосновывает возможность следующего, и каждый следующий так или иначе реагирует на то, что произошло в предыдущем. Грубой ошибкой «школьного» анализа является изолированное описание характерных гармонических, фактурных и прочих особенностей каждого раздела, поскольку на синтагматическом уровне в действие вступает

¹ В существенной зависимости от перечисленных складывается – вплоть до 2-й половины XX в. – линия динамических (громкостных) изменений. Динамическая линия, кроме того, столь сильно зависит от субъективных факторов, связанных с исполнительской интерпретацией, что уместно говорить не об исследовании, а о выдвижении гипотезы относительно ее формирования в процессе исполнения.

фабула – цепь изменений в музыкальном материале, параллельная сюжетной линии и композиционному оформлению.

Наконец, на **синтаксическом**¹ уровне образуются первичные комплексы выразительных средств [3]. Для музыкального синтаксиса существенно взаимодействие разнородных отношений (в первую очередь, звуковысотных и метроритмических), которые образуют своего рода атомарные структуры. Наблюдатель на этом уровне наиболее глубоко вторгается в предмет исследования, и его присутствие более всего ощутимо в анализе.

Для музыковеда было бы непростительной ошибкой считать, как это делают представители смежных дисциплин², что единицами музыкального синтаксиса являются звуки как акустические феномены или ноты как графические воплощения акустических феноменов. Звук в качестве атомарного целого является предметом акустики – пусть даже музыкальной. Данная наука выделяет высоту, длительность, громкость, тембр и пространственную локализацию в качестве параметров звучания. Для теоретического музыкознания перечисленные характеристики являются относительно самостоятельными способами организации элементов музыкального языка, парадигматическими осями³, способы взаимодействия между которыми исторически обусловлены. Нота же частично отражает взаимодействие лишь между двумя из них. Однако вопрос о реализации структуры музыкального языка (точнее, музыкальных языков) на синтаксическом уровне требует специального рассмотрения, выходящего за рамки настоящей статьи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М.Г. *Симфонические искания*. – Л.: СК, 1979. – 287 с.
2. Должанский А.Н. *Относительно фуги* // Должанский А.Н. *Избранные статьи*. – Л., 1973. – С. 15-161.
3. Мазель Л.А. *О соотношении между содержанием и средствами музыки* // Мазель Л.А. *Вопросы анализа музыки* – М., 1991. – С. 29-70.
4. Милка А.П. *К композиционной функции BWV 870 - 893* // Третьи Баховские чтения: Материалы научной конференции. – СПб., 1996. – С. 9-17.
5. Скребков С.С. *Художественные принципы музыкальных стилей* – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
6. Dahlhaus C. *Some Models of Unity in Musical Form* // JMT, xix. – 1975 – P. 2-30.

¹ Слово «синтаксис» происходит от греческого глагола *suntassein*, означающего «приводить в порядок». На этом значении в семиотике построено понимание синтаксиса как правила построения любых более сложных языковых единиц из более простых.

² В частности, Э.Бенвенист и У.Эко.

³ То есть, по Ф. де Соссюру, осей выбора одной из многих взаимоисключающих возможностей.

ТВОРЧЕСТВО А.СКРЯБИНА И А.ВЕБЕРНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НОВАТОРСКОГО ОТНОШЕНИЯ К ЭЛЕМЕНТАМ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Новаторське ставлення композиторів початку ХХ ст. до елементів музичної мови розглянуто на прикладі творчого доробку О.Скрябіна та А.Веберна. Розкрито спільні перспективні впливи творчих надбань даних композиторів на музику другої половини ХХ ст.

Новаторское отношение композиторов начала ХХ в. к элементам музыкального языка рассмотрено на примере творческого наследия А.Скрябина и А.Веберна. Раскрыты общие перспективные воздействия творческих наработок данных композиторов на музыку второй половины ХХ ст.

Innovatory attitude taken by composers of the beginning of the XX century to the elements of musical language is discussed on example of A.Skryabin's and A.Webern's creative heritage. Common perspectives of the creative works of these composers for the music of the second half of the XX century are revealed.

Актуальность темы исследования. К настоящему времени существуют серьезные монографические исследования о творчестве Антона фон Веберна (1883 – 1945) [35] и Александра Николаевича Скрябина (1872 – 1915) [22; 24; 28]. Однако вопрос о возможных точках соприкосновения идейно-художественных поисков двух выдающихся композиторов до сих пор остается слабо разработанным. Следует отметить, что уникальность творческого метода А.Веберна чаще всего осмысливается в ракурсе преломления композитором приемов средневековых полифонистов, с одной стороны, и додекафонии Арнольда Шёнберга (1874 - 1951) – с другой [35, с. 19 – 21, 35 – 49]. Общепринята родственность скрябинским музыкально-конструктивным принципам техники синтетаккордов Николая Андреевича Рославца (1880 – 1944) [30, с. 49] и ладов ограниченной транспозиции Оливье Мессиана (1908 – 1992)¹. В то же время, яркость, своеобразие скрябиновского и веберновского почерков, принадлежность композиторов к разным национальным школам и эстетическая разнонаправленность творчества – все это нередко скрывало черты глубокой и, в то же время, парадоксальной общности, лежащей в основе их новаторского отношения к элементам музыкального языка. Поэтому исследования в русле заявленной темы представляют несомненный научный интерес.

Анализ литературы. Работы, в которых рассматриваются черты общности и своеобразия музыкального мышления А.Скрябина и А.Веберна, немногочисленны. Предпринимавшиеся попытки комплексного решения этой

¹ Н. Вьеру отмечает в «Гирляндах» оп. 73 № 1 «образец чистого использования современной ладовой техники», который «предвосхищает излюбленный лад Мессиана тон-полутон со всеми его транспозициями». «С ладовой точки зрения Мессиаан сейчас мог бы подписаться под этим произведением», – пишет исследователь [7, с. 328].

проблемы [см., например, 25] – скорее исключение, нежели правило. Анализ научно-исследовательского наследия выдающихся советских музыковедов позволяет говорить о том, что, касаясь вопросов сравнения скрябиновского и веберновского музыкального языков, ученые, как правило, ограничивались лишь самыми общими, хотя, подчас, и удивительно тонкими, наблюдениями, и намечали решение обозначенных вопросов (в подавляющем большинстве случаев в рамках более широкой проблематики) лишь эскизно.

Научная новизна исследования. Влияние творческих наработок А.Скрябина и А.Веберна на современную, в том числе электронную, музыку, отмечалось неоднократно [1; 9; 16]. Все же необходимость более углубленного и всестороннего рассмотрения данной проблемы очевидна. Воздействие А.Скрябина на электронную музыку, вплоть до последнего времени, оставалось малоизученным, несмотря на имеющиеся неоспоримые факты, свидетельствующие о колоссальной чуткости к скрябинским импульсам ряда музыкальных течений второй половины XX века. В нашем исследовании предпринята попытка частично восполнить этот пробел.

Объект исследования – новаторские принципы музыкального мышления композиторов XX века.

Предмет исследования – черты музыкального языка и музыкальной поэтики А.Н. Скрябина и А. фон Веберна, оказавшие влияние на музыку второй половины XX века.

Цель исследования – сравнительный анализ новаторского отношения А.Веберна и А.Скрябина к элементам музыкального языка и выявление сущностных скрябинско-веберновских влияний на электронную музыку как одно из магистральных направлений современного музыкального искусства.

Согласно периодизации музыкального авангарда, которой придерживаются такие авторитетные исследователи музыки XX века, как В.Н. Холопов [31] и А. Ровнер [21], выделяют две его стадии: к первой относят творчество позднего А.Н. Скрябина, нововенцев, Игоря Федоровича Стравинского (1882 – 1971), Артура Лурье (1893 – 1966) и др., ко второй – так называемой послевоенной – творчество Карлхайнца Штокхаузена (1928 – 2007), Джона Кейджа (1912 – 1992), Пьера Булеза (р. 1925), Луиджи Нono (1924 – 1990)¹. Некоторые исследователи, в частности, Г.М. Шнеерсон, не причисляют композиторов первой половины XX века к авангардному направлению, хотя и отмечают несомненную значимость музыкально-технологических наработок этого периода для послевоенного авангарда [38; 39].

Рассматривая общность художественных устремлений и своеобразии творческих поисков А.Скрябина и А.Веберна, следует отметить, что нередко

¹ Ю.Н. Холопов приводит такую хронологическую периодизацию авангардов: Первый – 1908 – 1925 гг., Второй – 1946 – 1968 гг. [31].

можно найти перекрестные аналогии в их идейно-художественном наследии. Например, широко распространены тезисы следующего характера:

- музыка для А.Скрябина и А.Веберна становится важнейшим средством постижения глубинных и фундаментальных закономерностей, данных природой, композиторами осознается общность музыкального и научного методов познания. В частности, А.Н. Скрябин, стремясь выразить в своем творчестве некие универсальные, космические законы, опирался на постулат о том, что «бытие само в себе музыкально» [цит. по: 28, с. 384]. Вера в «единство законов музыки с общими законами природы» [35, с. 127] была жизненно важна и для А.Веберна. Оба величайших художника неизменно находили подспорье своим взглядам в философской мысли: А.Скрябин – в философии Владимира Сергеевича Соловьева (1853 – 1900) [27, с. 180] (идея всеединства, выраженная также в знаменитых строках А.Н. Скрябина – «единое и в нем единообразное множество» [14, с. 137]), А.Веберн – в «Метаморфозах растения» (1790) и «Учении о цвете» (1810) Иоганна Вольфганга Гете (1749 – 1832) [см.: 6] («Всегда другое, и все же всегда то же самое» [5, с. 81]). Философские воззрения выдающихся русского и австрийского музыкантов отразились на композиционной структуре их произведений. С одной стороны – «Прометей» (1909 – 1910), построенный на различных модификациях одного аккорда, через тождественность гармонии и мелодии воплощающий идею всеобщности законов мироздания [8]. С другой – любое серийное произведение А. Веберна, одухотворенное идеей строгой детерминированности, ставшей столь близкой послевоенным авангардистам.

- поиски в области цветомузыкального синтеза («Прометей» А.Скрябина [4], «Счастливая рука» (1908 – 1913) А.Шёнберга [40, с. 166]; в последней четверти XX века – оперный цикл «Свет» («Licht», 1977 – 2003) К. Штокхаузена [41]). Безусловно, феномен цветомузыки требует рассмотрения не только произведений, в которых предпринимаются *сознательные* попытки вызвать у человека синестетические ощущения, – внимания заслуживают и более сложные, неординарные случаи. У А.Шёнберга особый интерес в аспекте заявленной проблемы представляет в ряду других пьеса «Краски» из Пяти пьес для оркестра op. 16 (1909, вторая редакция – 1949), где композитор применил т. н. Klangfarbenmelodie¹ (нем. *Farbe* – краска) – тембровое перекрашивание одного и того же аккордового комплекса. Парадоксально, но творчество А.Веберна в контексте взаимодействия звука и цвета до сих пор не рассматривалось, несмотря на то, что многие, казалось бы, чисто музыковедческие

¹ Ю.Н. и В.Н. Холоповы пишут о тембровой полихромности (тембровой гетерофонии) у А.Веберна – своеобразном аналоге Klangfarbenmelodie А.Шёнберга. «Под этим термином мы подразумеваем такую структуру тембровой ткани, когда каждая мелкая ее частица (фраза, мотив, часть мотива, отдельный звук) имеют свою краску звучания, отъединяющую ее от других и дающую, таким образом, новую возможность их одновременного созвучия – не слияния, а наоборот, разъединения (в одновременности), приближения, удаления, взаимопроникания (если нужно, то слияния – действительного или условного)» [35, с. 262].

описания музыки А.Веберна поражают обилием звукоцветочных ассоциаций. Пуантилистический стиль гениальнейшего австрийского композитора Ю.Н. Холопов характеризует прежде всего светоцветовой палитрой. В частности, исследователь пишет: «для пуантилизма характерна пестро-красочная россыпь ярких точек. Здесь типичный для образности композитора комплекс – небо, звезды, ночь, цветы, любовь – представлен острыми сверкающими блестками звуков пуантилистической ткани сопровождения, служащей для мелодии легким и утонченным фоном» [32]. В этой связи представляется важным подчеркнуть следующие моменты. Судя по увлеченности А.Веберном «Учением о цвете» И.Гете – книгой, с которой он не расставался до конца своих дней¹, – можно сказать, что композитор всем своим существом чувствовал эстетическое подобие воздействия на психику человека звука и краски, и, разумеется, по-особому отразил это в своем творчестве. Говоря о том, что «между цветом и музыкой имеется лишь относительное, а не существенное различие» [6, с. 15], А.Веберн, подобно И.Гете, придавал огромное значение оттенкам, градациям, обращался к тончайшей нюансировке – но уже в сфере собственно музыки, соприкасающейся с элементами визуального восприятия. Произведения композитора на тексты Хильдегард Йоне – песня «Звезды» («Sterne»), op. 25 № 3 (1934), кантата «Свет глаз» («Das Augenlicht») op. 26 (1935) для смешанного хора и оркестра, первая часть – «Зажигающая молния жизни» («Zündender Lichtblitz des Lebens») кантаты op. 29 (1938 – 1940) для сопрано, смешанного хора и оркестра, как и более ранние сочинения А.Веберна свидетельствуют о значительной роли красочности, которую нельзя адекватно воспринять и интерпретировать, ограничившись лишь рамками собственно музыкального искусства. Весьма символично, что последний замысел композитора – Третья кантата, работу над которой прервала скоропостижная смерть, должна была стать своеобразным средоточием красочного звукослышания. Для этого произведения А.Веберн планировал использовать текст стихотворения Х.Йоне «Свет» («Lumen»). Сборник «Свет и песня», из которого взято стихотворение, композитор ценил чрезвычайно высоко, поскольку в письме от 8 сентября 1930 года удостоил его великой чести, поименовав «Учением о цвете» [35, с. 106]. Ю.Н. и В.Н. Холоповы приводят перевод фрагмента стихотворения: «Свет солнца говорит. Поднимается занавес ночи. Свет делает видимым великолепие мира, сады бытия. Смотрите, просыпаются краски!» [35, с. 106]. Обратим внимание на бросающуюся в глаза близость музыкальному лексикону названий некоторых разделов гетевского учения – «гармонический колорит», «настоящий тон», «фальшивый тон», «слабый колорит», «пестрое» и т. д.

¹ «Когда в конце войны [А.Веберн], потеряв кров, отправился к своим дочерям в Миттерзил близ Зальцбурга (где и погиб в 1945 г. от случайной пули американского солдата), то, уезжая, взял с собой единственную книгу. Это было “Учение о цвете” Гете» [6, с. 13].

- поиски в области микрохроматики – у Алоиса Хабы (1893 – 1973) [16, с. 99 – 103], А.Н. Скрябина [24, с. 74], Ивана Александровича Вышнеградского (1893 – 1979) [23], Чарлза Айвса (1874 – 1954) [15, с. 263]. А.Веберн не писал микрохроматической музыки. Тем не менее, перспективность микрохроматических поисков им была отмечена, поскольку эволюция в направлении «все более тонких дифференциаций [обусловлена] самой природой звука [обертонового спектра – В. Д.]» [6, с. 21].

- неоднократные попытки композиторов XX века создать произведение, способствующее преображению мироздания – «Мистерия» А.Скрябина [28, с. 417 – 490], «Книга жизни» Николая Обухова (1882 - 1954) [34], «День бытия» (1916 – 1939) И.А. Вышнеградского [34], «Вселенская симфония» Ч.Айвза [15, с. 247]. Интересно, что и у А.Скрябина, и у Ч.Айвза эти произведения должны были стать средством своеобразного мистического *воспоминания* человечеством своей истории. Несколько позже концепция *воспоминания* найдет интересное преломление в зрительном ряде к «Электронной поэме» (1957) Эдгара Вареза (1883 - 1965), состоявшем «из нескольких тематических фрагментов, содержащих образы от далекой древности до современности, от конкретных предметов до абстрактных символов» [18, с. 50]. Идеей преобразования мира пронизан и грандиозный оперный цикл К. Штокхаузена «Свет» [41]. А.Веберн остался чужд идее мессианства, поскольку воспринимал искусство «как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы» [6, с. 13]. «Между произведением природы и производением искусства нет существенной противоположности, – писал А.Веберн, – это одно и то же, и то, что мы рассматриваем как произведение искусства и таковым называем, в сущности, представляет собой не что иное, как продукт всеобщей природы» [6, с. 13].

Отмечая подобную схожесть, важно, тем не менее, осознавать принципиальные отличия находок художников даже в общей области поисков. Так, микрохроматические искания И.А. Вышнеградского, несмотря на задекларированную последним приверженность идеям А.Н. Скрябина [23, с. 148], принципиально отличны от скрябинских, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что И.А. Вышнеградский наиболее совершенной считал равномерную микротоновую темперацию (она, на его взгляд, наиболее адекватно отображала музыкальный «континуум» [25, с. 147]), тогда как А.Н. Скрябин, наоборот, был приверженцем неравномерной и осознал микрохроматику как важнейшее средство формирования *красочного* гармонистембрового¹ комплекса (подробнее об этом – в: [12]).

¹ Приводим определение гармонистембра, данное Э.Артёмьевым: «“Скелетом” тембра может быть не только обертоновый спектр, но и какой-либо звуковой комплекс, так построенный и расположенный, что он сливается в “монолог” и звучит как сложный голос. Примером такого простейшего *гармонистембра* есть звон...» [1, с. 180 – 181].

В то же время, иногда обнаруживаются неожиданные точки соприкосновения между столь различными по стилю композиторами, как А.Скрябин и А.Веберн, поскольку у них – особое отношение к диссонантности созвучия, когда, выражаясь словами Ю.Н. и В.Н. Холоповых, «диссонантность исчезла вовсе <...> На месте двухступенной старой градации (консонанс-диссонанс) образовалась <...> *градация сонансов*, то есть созвучий, совершенно лишенных “кон” и “дис” в смысле *эстетической их противоположности*, но полностью сохранивших как свои *физические качества*, так и обусловленное ими *индивидуальное своеобразие*»¹ [35, с. 257].

Обратим внимание, что подобная трактовка диссонантных гармоний отнюдь не преобладала в творчестве предшественников или современников А.Веберна и А.Скрябина. В подавляющем большинстве произведений А.Шёнберга «накопление» диссонантности является важнейшим средством нагнетания эмоциональной динамики. Симптоматично, что Ю.Кон в знаменитой статье «Об одном свойстве атональной музыки» [17], посвященной собственно роли сгущений-разрежений плотности и диссонантности в формообразовании атональной музыки, приводит примеры из творчества только А.Шёнберга и Альбана Берга (1885 – 1935), по-видимому, интуитивно ощущая, что по отношению к А.Веберну этот подход не вполне применим². Гармонии А.Скрябина, близкие своей структурой и – в психоакустическом отношении – терпкостью *фонизму* джазовых аккордов, звучат мягко, хотя редко можно встретить исследователей, отрицающих диссонантность джазовых гармоний, более того, диссонантность – в широком смысле – ритмики и всего комплекса музыкально-выразительных средств джаза (и блюза как его важнейшего истока). Значительную роль, следовательно, играет контекст, в

¹ Некоторые исследователи, например Л.Е. Гаккель, отмечают также близость композиционных приемов в ряде произведений А.Скрябина и А.Веберна [9, с. 74.]. О прелюдии А.Скрябина оп. 74 № 4 Л.Е. Гаккель пишет: «Нона и септима приобретают в пьесе значение *интервальных констант*. Диссонантная интервалика как конструктивная основа формы – это “заставляет подумать о Веберне”» [9, с. 74].

Заметим, что в «Заданиях по гармонии» (1983) В.Н. Холопова, вышедших годом ранее монографии о А.Веберне, понятие сонантности также встречается, но фигурирует в несколько ином контексте. Если сонантность у А.Веберна возникает вследствие того, что композитор оставляет «одно только крайнее, предельное диссонантное состояние» [35, с. 257] (а диссонанс, согласно верному утверждению Ю.Н. и В.Н. Холоповых, «лишь тогда носитель гармонического напряжения, когда он противостоит консонансу или хотя бы менее острому диссонансу» [35, с. 256]), то сонантность, так как она определяется в «Заданиях по гармонии», это – «гармонические подъемы и спады, зависящие от той или иной степени кон- или дис-сонантности аккордов» [29, с. 138], помогающие «создать гармоническое напряжение даже при отсутствии смен основных тонов» [29, с. 138].

В интересной работе Д.Сенкибекова «Квантовый Веберн. Обертоновая гармония» [25] упразднение консонантно-диссонантных соотношений в произведениях А.Веберна и А.Скрябина трактуется исследователем как следствие применения т. н. «обертоновой гармонии».

² Незначительную амплитуду колебаний плотности вертикалей в ранних сочинениях А.Веберна Ю.Кон объясняет «уравновешенностью творческого темперамента» композитора [17, с. 318].

котором тот или иной аккорд употребляется. Так, для многих стилей джаза характерно малосекундное ленточное движение септ- и нонаккордов, имеющее ярко выраженную экспрессивную окраску благодаря вводнотоновым тяготениям [37, с. 36 – 38] (часто подобная экспрессия усиливается возникающей по отношению к басовой основе политональностью). А.Н. Скрябин последовательно избегает смещения аккордового комплекса на секунду вверх или вниз, предпочитая ходы по малотерцовым и большетерцовым кругам [11]. Это и создает впечатление тональной «невесомости», и в то же время устойчивости (консонантности). Заметим, что у Клода Дебюсси (1862 – 1918) противопоставление консонансов и диссонансов также ослабевает, хотя и не исчезает вовсе, как у А.Веберна и А.Скрябина. Последний, по словам И.А. Вышнеградского, упразднил дуализм аккорда и лада [23, с. 148]. У К.Дебюсси «во многих случаях избегаются вводные тоны» [10, с. 225], хотя и присутствует параллельное ленточное движение септаккордов – но уже в качестве фактора, разрушающего определенность тоникальности¹.

Таким образом, несмотря на колоссальные внешние различия в музыкальном мышлении А.Скрябина и А.Веберна, обнаруживаются поразительные сходства в глубинном переосмыслении этими композиторами возможностей развертывания интонационного процесса на принципиально иной, нежели построенной на антиномии «консонанс-диссонанс», основе.

Кроме того, и у А.Н. Скрябина, и у А. фон Веберна наблюдается принцип сращения гармонии с тембром, получающий, разумеется, у каждого из композиторов совершенно разную интерпретацию. В монографии Ю.Н. и В.Н. Холоповых отмечается «корреспондирование собственно гармонии с тембром» у А.Веберна² [35, с. 259]. О наличии гармониембров (а также других комплексов – гармониемелодий и тембритмов) в музыкальной ткани произведений А.Н. Скрябина упоминается в трудах многих выдающихся исследователей [3; 19; 36].

Принципиальное отличие между А.Скрябиным и А.Веберном заключается в том, что первый стремится к формированию гармониембрового комплекса, не боясь определенной неразличимости для слушателя звуков, входящих в структуру *аккорда-сонора* (термин Ю.Н. Холопова; см.: [33, с. 209])³. У А.Веберна, наоборот, постоянно наблюдается, по словам Ю.Н. и В.Н. Холоповых, «деление полного комплекса (*сегментация*) вследствие невозможности (либо затрудненности) его охвата одним актом

¹ Термин «тоникальность» мы употребляем в том значении, в котором он фигурирует в «Заданиях по гармонии» Ю.Н. Холопова [29, с. 141].

² В немецкоязычной литературе часто используется шёнберговский термин *Klangfarbenmelodie*.

³ А.Н. Скрябин понимал, что для постижения его музыки это не столь важно. Л.Л. Сабанеев вспоминает, что А.Н. Скрябина даже обрадовало, когда он (Сабанеев) ошибся в одной ноте, пытаясь на слух воспроизвести Прометей-аккорд [24, с. 50].

внимания» [35, с. 259] в условиях «тембровой комплементарности звуковых плоскостей и отдельных звуков» [35, с. 260 - 261]. При этом Е.В. Назайкинский отмечает, что точное узнавание каждой звучащей ноты в музыке А.Веберна – непереносимое условие ее адекватного восприятия [20, с. 41 - 44]¹.

Попробуем теперь вкратце рассмотреть перспективные воздействия, которые оказали творческие наработки А.Веберна и А.Скрябина на музыку второй половины XX века, для начала, однако, упомянув о водоразделе, отделяющем Авангард-1 от Авангарда-2.

Ю.Н. Холопов в одной из статей [31] отмечает, что у композиторов первой авангардной волны, даже у такого радикального новатора, как А.Веберн, сохраняется ориентация на структуру традиционной песенной формы. И лишь в авангардной музыке, создаваемой после Второй мировой войны, «действительно не осталось ничего от прежних критериев структуры» [31].

Тем не менее, новаторское отношение к элементам музыкального языка композиторов начала XX века послужило тем фундаментом, необходимым основанием, без которого немислимо формообразование в новейшей музыке. К примеру, В.Задецкий, рассматривая специфику электромузыкальной компо-

¹ Отнесение музыки А.Веберна к сонористике – бесспорно, одно из самых смелых, неожиданных, но в то же время спорных положений в книге Е.В. Назайкинского [20]. Чтобы понять логику выдающегося музыковеда и характер сделанных им умозаключений, следует обратить внимание на те исследования, которые предшествовали «Звуковому миру музыки» (1988). Это, прежде всего, «О психологии музыкального восприятия» (1972) и «Логика музыкальной композиции» (1982) – работы, свидетельствующие о том, что любую музыковедческую проблему Е.В. Назайкинский неизменно стремится рассмотреть с точки зрения специфики человеческого восприятия. В сонористике Кишиштофа Пендерецкого (род. 1933) и Витольда Лютославского (1913 – 1994) Е.В. Назайкинский отмечает «магматичность, лавинность, турбулентность», т. е. то, что «помогает замаскировать истинное происхождение звуков, отвлечь тембры от инструментов ради воссоздания эффекта иллюзорных источников звучания» [20, с. 46]. В музыке А.Веберна происходит подобное же «отвлечение от тембров», но в совершенно ином, парадоксальном плане, «сонорность оказывается следствием композиционно обусловленной трактовки каждого отдельного звука как логически значимого элемента» [20, с. 42].

Следует отметить, что осмысление творчества А.Веберна в ракурсе сонористики создает предпосылки для постановки ряда теоретических проблем. Особый интерес среди них представляет следующая.

Музыкантам известно, что идентичные в высотном отношении ноты, исполненные, предположим, разными женскими голосами – сопрано и контральто – человеку без абсолютного слуха будут в первом случае казаться выше, а во втором – ниже. Происходит это оттого, что сознание человека интерпретирует тембр отчасти и как высотную краску (общеизвестно, что высокие ноты звучат светлее, а низкие – насыщеннее).

В связи с этим касательно творчества А.Веберна возникает серьезный вопрос, к которому Е.В. Назайкинский, по существу, подводит читателя в своей книге. Весьма вероятно, в музыке А.Веберна противоречие (в диалектическом плане – как движущая сила) между тембром и высотой звука имеет определенную значимость для композиционного процесса. Но поскольку исследований, которые бы рассматривали проблему музыкального мышления А.Веберна в таком контексте, не существует вовсе, мы можем лишь констатировать теоретическую возможность возникновения подобной проблемы.

зиции (а, напомним, к электронной музыке обращались все крупные авангардисты), пишет: «Тезис о том, что звук – это целый мир, организующий пространство, красной нитью проходит во всех описаниях электромузыкальных композиций. *На звуке свертываются понятия, которые ранее относились лишь к развернутым временным периодам звучания* [курсив наш – В. Д.]» [13, с. 79].

Очевидно, новаторское отношение к звуку, которое у некоторых композиторов первой авангардной волны нередко реализовывалось все еще в рамках традиционных музыкальных форм, у послевоенных авангардистов становится важнейшим фактором формообразования.

Осветим те явления во второй половине XX века, которые находились непосредственно в русле скрябинской традиции.

В 1960 г. в московском музее А.Н. Скрябина был установлен синтезатор АНС (инициалы композитора стали аббревиатурой, составляющей название синтезатора) выдающегося советского инженера Евгения Александровича Мурзина (1914–1970). Своеобразие конструкции АНС свидетельствует об удивительной музыкальной чуткости его создателя и глубоком постижении им скрябинских замыслов. Без преувеличения можно сказать, что Е.А. Мурзин в свое время создал технический фундамент для реализации многих идей гениального русского композитора, более того – неординарное преломление скрябинских концепций ощутимо в принципе работы аппарата. Композитор, который пишет произведение для АНС, выступает в несколько необычной ипостаси – он занимается синтезом звука через пластику живописи. Удивительно, но «партитурой» АНС является узор, наносимый резцом на стеклышко, покрытое темным слоем краски! [1, с. 192]. Следует отметить также, что АНС открывал практически неограниченные возможности для работы с микрохроматикой, предоставляя тонкую микротоновую градацию (144 звука в «октаве» [1, с. 192])¹.

В статье «Электронная музыка и электронная композиция» В.Задерацкий подчеркивает, что электронная музыка – это не просто использование характерного набора тембров, но, прежде всего, специфическая композиторская работа с музыкальным материалом. В этом плане В.Задерацкий отмечена принципиальная важность для музыки электронной наработок авангардистов в области акустической музыки. «Электронная композиция ориентируется прежде всего на то, что ближе внутреннему ресурсу “электронной базы”, – пишет исследователь. – Из “неэлектронной традиции” в качестве предтечи и

¹ Е.А. Мурзин был не только создателем АНС, но и выдающимся теоретиком электронной музыки. Например, чтобы облегчить композиторам освоение микрохроматики, он создал теорию так называемой численной консонантности [1, с. 196–201], а незадолго до смерти им был закончен фундаментальный труд «Эстетика электронной музыки» [1, с. 203].

параллельно развивающихся техник выступают серийность и сериализм [т. е. импульс, первоначально исходящий от нововенцев. При этом сегодня подчеркивается особый вклад А.Веберна в формирование сериальной музыки – В. Д.]. Сонорика, сонорное мышление, сонорная композиция – очевидные спутники электронной композиции по целому ряду параметров. Алеаторика, стохастические опыты тоже оказываются вовлеченными в сферу “нового мышления”. Все это знаки авангарда» [13, с. 80].

Показательно, что произведения, созданные на синтезаторе АНС, содержали специфические композиционные приметы, непосредственно идущие от А.Н. Скрябина. Это проявилось, в частности, в широком использовании гармониембров и темброритмов, ставших неотъемлемым компонентом многих электромузыкальных композиций. О специфике электронной музыки, подразумевающей, прежде всего, особую работу композитора со звуком, можно получить довольно полное представление, если обратиться к произведению «Двенадцать взглядов на мир звука (вариации на один тембр)» (1970) Эдуарда Николаевича Артемьева (род. 1937). Названия частей говорят сами за себя: 1) Акустические версии; 2) Спектральные зоны; 3) Разрушение тембра; 4) Гармония тембра; 5) Движение и ритм; 6) Пространство тембра; 7) Вертикали и горизонталы; 8) Негатив; 9) Шумы и негармонические призвуки; 10) Синтез тембра; 11) Мимикрия; 12) Свободная игра [2].

В некоторых вариациях «Двенадцати взглядов» ощутимо и веберновское влияние, проявляющееся в своеобразном пуантилистическом соотношении разных спектров тембра. Да и сам жанр вариаций (разумеется, в контексте специфических приемов письма), столь малохарактерный для А.Н. Скрябина и много значащий для нововенской школы, может отчасти свидетельствовать о своеобразном преломлении веберновских традиций. В подавляющем большинстве электронных композиций веберновские влияния обнаруживаются через применение т. н. кванто-мотивного синтаксиса (термин В.Задерацкого, см.: [13]).

В.Задерацкий пишет: «Существенным моментом [электромузыкальной композиции] является *формирование сонорного комплекса и дление его во времени* [здесь и далее курсив наш – В. Д.]. Совет Е.Мурзина не длить звук монотонно, а постоянно модифицировать его, насыщать внутренней событийностью, вытекал из возможностей электронных звукоисточников. *Этот принцип стал определяющим для электронной композиции*» [13, с. 85]. Несомненно, импульсом для Е.В. Мурзина послужило творчество А.Н. Скрябина, в творчестве которого, например, в побочных партиях реприз 6-й и 7-й сонат, мы встречаем подобное «дление» звука.

В 1966 году на базе АНС была основана Московская студия электронной музыки. Для синтезатора Е.А. Мурзина пишут музыку не только Э.Артемьев и

А.Шнитке, но и А.Немтин [ему принадлежит восстановление по эскизам «Предварительного действия» А.Н.Скрябина], Э.Денисов, С.Губайдулина и многие другие выдающиеся композиторы. На АНС'е была записана музыка к кинофильмам «Космос», «Солярис», «Зеркало». (Следует обратить внимание на тематику вышеназванных фильмов – она очень близка миру А.Н. Скрябина). К сожалению, в конце 70-х годов студию закрыли.

Очевидно, что многие современные композиторы, особенно работающие в сфере электронной музыки, испытали сильнейшие скрябинско-веберновские воздействия, а также влияния, идущие от музыки К.Дебюсси, раннего И.Ф. Стравинского и других композиторов. В разных случаях влияния эти проявляются в различных пропорциях. В.Н. и Ю.Н. Холоповы, например, описывают подобные факты преемственности и взаимодействий, ссылаясь на статью К.Штокхаузена под симптоматичным названием «От Веберна к Дебюсси» [35, с. 305].

Выводы. А.Скрябин и А.Веберн, отталкиваясь от разных философско-мировоззренческих оснований, пришли к внешне различным, но внутренне нередко парадоксально похожим результатам. Понимание единства искусства и научного познания, «стремление к цвету», выражаясь словами И.Гете, особое отношение к диссонансу – вот то, что роднит этих величайших композиторов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артем'єв Е. Нотатки про електронну музику // Музична критика і сучасність. – Київ, 1978. – Вип. 1. – С. 168-218.
2. Артемьев Э. Двенадцать взглядов на мир звука // Музыкальное приношение (Советские композиторы исполняют свои сочинения на синтезаторе АНС). Статья к грамзаписи С60 30721 000 © ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990 (запись 1971 года).
3. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. – М.-Л., 1930. – 320 с.
4. Ванечкина И. Партия “Лисе” как ключ к поздней гармонии Скрябина // Сов. музыка. – 1977. – №4. – С. 100-103.
5. Веберн А. Путь к композиции на основе двенадцати тонов // Веберн А. Лекции о музыке. – М.: Музыка. – С. 60-83.
6. Веберн А. Путь к новой музыке // Веберн А. Лекции о музыке. – М.: Музыка. – С. 11-59.
7. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства // А.Н. Скрябин: Сб. статей: К столетию со дня рождения (1872-1972). – М.: Советский композитор, 1973. – С. 320-343.
8. Вольтер Н. Символика «Прометея» // А.Н. Скрябин. Сб. к 25-летию со дня смерти. – М.-Л., 1940. – С. 116-144.
9. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. – 2-е изд. –Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
10. Глотов О.А. Особливості і формотворна роль поліфонії К. Дебюссі // Культура України: Зб. наук. пр. – Вип. 17. – Х.: ХДАК, 2006. – С. 224-232.
11. Дернова В. Гармония Скрябина // А.Н. Скрябин: Сб. статей: К столетию со дня рождения (1872-1972). – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 344-383.

12. Драгулян В.В. Мікрохроматичні пошуки О.М. Скрябіна в контексті музики ХХ ст. // *Культура України: 36. наук. праць.* – №19. – Х., 2007. – С. 146-153.
13. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция // *Муз. академия.* – 2003. – №2. – С. 77-89.
14. Записи А. Н. Скрябина // *Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы.* – Т. 6. – М., 1919. – 250 с.
15. Ивашкин А. Чарльз Айвз. Мир его музыки // *Музыкальный современник: Сб. статей.* – Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 246-272.
16. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века – М.: Музыка, 1976. – 368 с.
17. Кон Ю. Об одном свойстве атональной музыки // *Музыка и современность.* – Вып. 7. – М.: Музыка, 1971. – С. 294-318.
18. Куницкая Р. И. Французские композиторы ХХ века – М.: Сов. композитор, 1990. – 208 с.
19. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1981. – 272 с.
20. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 256 с.
21. Ровнер А. Становление музыкального авангарда в начале ХХ века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gora-analog.narod.ru/text4.html>
22. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин – М.: Музыка, 1989. – 448 с.
23. С той же верой в будущее (из писем И.Вышнеградского Г.М.Римскому-Корсакову) [вступительная статья, публикация и комментарии Е.Польдяевой] // *Муз. академия.* – 1992. – №2. – С. 142-150.
24. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 400 с.
25. Сенкинбеков Д. Квантовый Веберн. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nlr.kz/upload/files/rm_6_7.pdf
26. Суслова Л. Эдвард Артемьев. Прорыв в новые звуковые миры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/suslova>
27. Томпакова О. Иду сказать людям, что они сильны и могучи. – *Муз. академия.* – 1993. – №4. – С. 180-185.
28. Федякин С.Р. Скрябин. – М.: Молодая гвардия. – 2004. – 557 [3] с.
29. Холопов Ю.Н. Задания по гармонии. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
30. Холопов Ю.Н. Кто избрал 12-тоновую технику? // *Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть ХХ века. Сборник трудов.* – Вып. 70. – М., 1983. – С. 34-58.
31. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>
32. Холопов Ю.Н. Пуантизм // *Муз. энциклопедия.* – В 6-ти т. т. – Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 483-484.
33. Холопов Ю.Н. Соноризм // *Муз. энциклопедия.* – В 6-ти т. т. – Т.5. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 207-212.
34. Холопова В.Н. Музыка Европы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ieras1.socionet.ru/files/Xolopova.doc>
35. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1984. – 320 с.
36. Чинаев В. Из традиции в будущее // *Муз. академия.* – 1993. – №3. – С. 191-194.
37. Чугунов Ю. Гармония в джазе: Учебное пособие. – 4-е изд. – М.: Современная музыка, 2000. – 176 с.
38. Шнейерсон Г.М. Авангардизм // *Муз. энциклопедия.* – В 6-ти т. т. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – С. 26-27.
39. Шнейерсон Г.М. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1974. – 360 с.

40. Ярустовский Б. *Опера* // Музыка XX века. Очерки. – Ч. 1. – Кн. 1. – М.: Музыка, 1976. – С. 148-186.

41. Light. *The seven days of the week*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://homepage.mac.com/bernardp/Stockhausen/licht.html>

УДК 782(511.12)/(450)

Лянь Юнь

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕКИНСКОЙ И ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕР

Досвід порівняльного аналізу китайської та італійської опер.

Опыт сравнительного анализа китайской и итальянской опер.

A study on comparative analysis of Chinese and Italian operas.

Постановка проблемы. Актуальность темы статьи обусловлена отсутствием материалов по вопросам сравнительного анализа пекинской и итальянской опер как в историческом плане (возникновение и развитие этих видов музыкального театра), так и в аспекте средств выразительности, начиная от принципов звукоизвлечения, подготовки певцов-актёров и заканчивая ролью музыки в сценическом действии. **Предметом** изучения являются специфические национальные особенности, характеризующие эти художественные явления. **Объектом** – пекинская и итальянская оперы как самобытные музыкально-театральные системы.

Цель статьи заключается в том, чтобы, опираясь на конкретные произведения, выявить различия в воплощении аналогичных сюжетов и образов в пекинской и итальянской операх. **Научная значимость** полученных результатов обусловлена тем, что в предлагаемой работе драматургия, музыкальный язык пекинской и итальянской опер рассматривается с помощью метода сравнительного анализа.

1. История возникновения и развития двух опер

Пекинская опера – традиционный вид китайского оперно-драматического искусства, объединивший в себе инструментальную музыку, песню, танец, актерское мастерство. Китайский театр берет своё начало в обрядах жертвоприношений, сопровождавшихся пением и танцами. В процессе развития древнекитайской литературы, поэзии, музыки и танца имеет место длительный период, когда выделяется одно общее направление, объединившее танец, музыку и пение. В эпоху династии Юань (1206 г. – 1368 г.) формируется поэтическая драма, которая сочетает в себе искусства диалога и пения и становится очень популярной. Этот период считается временем возникновения пекинской оперы.

Традиционный китайский театр в процессе развития стремился к синтезу всех видов искусства. Пекинская опера является результатом слияния

литературы и поэзии, пения и танца, акробатики и ушу. Самая ранняя форма пекинской оперы возникла в простонародье и распространилась в провинции Ху Бей: от города Сян Ян до столицы провинции У Ханя.

В 1790 году, во время празднования восьмидесятилетия императора Цяньлунь, в Пекин, чтобы поздравить императора, прибыли четыре большие *аньхойские* труппы, которые привезли с собой новый музыкальный стиль *тихуан*, тем самым заложив основы пекинской оперы. В процессе дальнейшего развития пекинская опера вобрала в себя музыкальные стили районов *Куныцян* и *Сыпинцян*. Она постоянно совершенствовалась и развивалась. Говоря об особенностях развития оперы в Китае, необходимо упомянуть о многообразии её видов: Пекинская, Шаосинская, Шанхайская, Шандунская, Пиндзю, Хуайдзю, Чхудзю и другие.

Итальянская опера возникает в конце XVI века во Флоренции. Она знаменует победу гомофонии, совершенствование системы гармонического мышления. С помощью музыки становится возможным передать в пении сложные человеческие чувства. В период Ренессанса, утверждения гуманистических идеалов, композиторы начинают создавать музыку, способную выражать все оттенки человеческих эмоций, в которой и следует искать истоки возникновения жанра оперы. Это классический вид западного театрального искусства; центральное место в итальянской опере занимает пение. Процессы возникновения и развития западного и восточного театра имеют много общего, но, вследствие разной истории, культуры, традиций, они содержат ряд существенных различий.

Сравнительный анализ пекинской и итальянской опер мы подтвердим музыкальными примерами, обратившись к фрагментам из сочинений «Куртизанка Юй Танчунь» и «Травиата» Верди. В обеих операх поднимается тема трагической женской судьбы в условиях холодной и враждебной социальной среды. Общей чертой является, прежде всего, обращение к образу падшей женщины, борющейся за свою любовь.

Сюжет оперы «Куртизанка Юй Танчунь» повествует о том, что куртизанка Су Сань (Юй Танчунь) знакомится с сыном знатного сановника Ван Цзиньлуном. Влюбленные дают клятву прожить вместе до конца своих дней. Су Сань продана содержательницей публичного дома в наложницы торговцу Шэнь Яньлиню. Из чувства ревности его жена обвиняет её в убийстве своего мужа Шэнь Яньлиня. Конвоир Цун Гундао узнает правду и удочеряет Су Сань. Ван Цзиньлун становится чиновником и расследует это дело, помогает снять наговор с Су Сань.

Музыка оперы «Куртизанка Юй Танчунь» содержит вокальную партию и инструментальное сопровождение, представляющее собой двухголосие гетерофонного типа. Инструментальная партия нередко полностью дублирует мело-

дию солистки. Главным принципом формообразования является вариационное развитие: инструментальное сопровождение орнаментирует, украшает узорами шестнадцатых длительностей вокальную партию, помогая передать возбуждение, трагическую эмоцию, охватившую Су Сань, несправедливо обвиняемую в убийстве.

В отличие от пекинской оперы, где тема куртизанки, её судьбы никого не шокировала, появление аналогичного персонажа на итальянской оперной сцене в середине XIX в. первоначально было воспринято публикой как кощунство. Это стало одной из причин громкого провала премьеры «Травиаты» Д.Верди, состоявшейся в 1853 г. в Венеции. Главная героиня – куртизанка! Это казалось недопустимым в академическом оперном искусстве, выросшем на мифологическом материале. В то же время это произведение несло большой критический заряд, протест против буржуазной мещанской морали. Легкомысленная куртизанка Виолетта перерождается в глубоко чувствующую, любящую женщину, вынужденную отказаться от своей любви. Большая ария Виолетты из I действия оперы «Травиата» связана с нежным образом меланхолического вальса (« Не ты ли мне в тиши ночной в сладких мечтах являлся?»). В её душе живут отныне страстные признания Альфреда, их мелодии переплетаются как диалог двух сердец. Вокальная партия основана на лирической мелодии удивительной красоты, содержащей яркие восходящие ходы на октаву и сексту. В её основе лежит регулярное метроритмическое движение (4+4) и ритмоформула вальса, подчёркнутая в масштабно-синтаксической структуре. Однако Виолетта вскоре отрывается от мечты. Она должна вернуться к беззаботной жизни. Во втором разделе арии, написанной в двухчастной форме, вальс становится вихрем, господствует стихия движения: «быть свободной, быть беспечной, в вихре света мчаться вечно». Блеск, излучаемый этой музыкой, заставляет вспомнить роман Оноре де Бальзака «Блеск и нищета куртизанок». Вокальная партия Виолетты насыщена легкими колоратурами, темп быстрый (*Allegro brillante*). Мечтательный, приглушенный *f-moll* I раздела сменяется светлым *As-dur* (II раздел). Двухчастное построение арии соответствует двум сторонам образа Виолетты: женщины, жаждущей настоящей любви, и праздной куртизанки. Вальсовость сосредоточена не только в этой арии, она пронизывает всю оперу и придает её образному строю воздушность, легкость, поэтичность чувств.

История музыки XIX века дает много примеров претворения стихии вальса. Можно вспомнить циклы Шумана «Бабочки» и «Детский бал», вальсы Шопена, цикл Листа «Венские вечера, Вальсы-капризы по Шуберту», блестящую пьесу Вебера «Приглашение к танцу». Верди ввел вальс в музыкальную драматургию своих опер, сделал его важным элементом музыкальных характеристик своих героев.

Сравнивая музыкальные образы главных героинь Юй Танчунь и Виолетты, мы убеждаемся не только в общности судеб и характеров героинь, но и находим существенные различия в трактовке этих образов, проистекающие, прежде всего, из несхожести музыкальных традиций пекинской и итальянской опер. В пекинской опере царит дух импровизационности, характерный для восточного музицирования. Обращает на себя внимание раскрепощенность ритмики, гетерофонное соотношение вокальной партии и инструментального сопровождения. В итальянской опере, напротив, музыкальные структуры четкие, ясные, уравновешенные. Функции голоса и оркестра разграничены, всё внимание сосредоточено на партии Виолетты. В этом одно из главных различий между пекинской и итальянской операми. Ещё одно коренное отличие заключается в том, что в пекинской опере женские образы создаются мужчинами.

2. Мужчины в женском амплуа *дань*

В период расцвета пекинской оперы на сцене блистала плеяда выдающихся актеров женского амплуа *дань*. Они создавали яркие, неповторимые женские образы. Зрители-мужчины любили этих персонажей, а женщины сопереживали героям спектаклей и одновременно с восхищением преклонялись перед мастерством актеров.

Актеры женского амплуа *дань* появились в годы, когда женщинам запрещалось играть в театре. Театральные труппы ставили на сцене истории из жизни различных персонажей, им приходилось выбирать актеров с врожденными данными для исполнения женских ролей. Однако от природы фигура мужчины не столь тонка и очаровательна, как у женщины, актеру-мужчине приходилось многому учиться, чтобы как можно убедительнее воссоздать женскую пластику и манеру держаться. Для костюмов пекинской оперы были придуманы *шуйсю* — достаточно длинные рукава, поскольку нравы того времени запрещали женщинам показывать руки незнакомым людям. Однако в спектаклях были эпизоды, когда актеры не могли не показывать руки, и тогда они изобретали различные жесты, которые, с одной стороны, придавали их рукам большую красоту, а, с другой, обогащали искусство пантомимы. Кроме того, мужчинам было легче и удобнее демонстрировать танцевальное и воинское искусство, выполнять *пвоюаньчан* — быстрые и мелкие шажки на сцене, изображающие дальнейшее путешествие или изменение места и времени действия. Этим овладеть очень трудно, но актеры смогли достичь выдающегося мастерства в этом амплуа.

В первые годы создания пекинской оперы все женские роли *дань* исполняли мужчины, поэтому эти роли ставились с учетом природных данных актера. В процессе развития этого искусства женщины приблизились к нему,

однако они наследовали традиции пения фальцетом, не осваивая другие регистры, отражающие особенности женского певческого голоса.

Знаменитым актером женского амплуа *дань* был Мэй Ланьфан, снискавший мировую славу. Исполнительское искусство китайской оперы Мэй Ланьфана, искусство школы К.Станиславского и драматическое искусство немецкого режиссера Б.Брехта называют столпами мирового театрального искусства. Благодаря Мэй Ланьфану пекинская опера была признана во всем мире.

Род Мэй Ланьфана берет начало в городе Тайчжоу провинции Цзянсу. Он родился в 1894 году в Пекине, несколько поколений его семьи были известны в кругах исполнителей пекинской оперы. Мальчик начал изучать оперу в 8 лет, главным образом роль *дань* – цветок. В 10 лет он сыграл в спектакле «Супружеская пара богини и земледельца» (о любви богини и земледельца). В 1908 год – вошел в театральную труппу Силянчэн, переименованную затем в труппу Фулянчэн. В 1911 году, когда в Пекине выбирали лучших актеров китайской оперы, Мэй Ланьфан был назван третьим. В 1913 году он впервые поехал в Шанхай со спектаклем «Куртизанка Юй Танчунь» и другими постановками. Выступления в Шанхае принесли ему большую популярность. В то время в народе говорили: «Если хочешь жениться, то жена должна походить на Мэй Ланьфана». Так велика была народная любовь к актеру. В 1918 году, достигнув вершин исполнительского мастерства, Мэй Ланьфан переселился в Шанхай.

Мэй Ланьфан обладал звонким, ровным, сочным голосом широкого диапазона. Это была большая редкость для актера – звонкий голос и большой вокальный диапазон; именно это отличало исполнительскую школу Мэй Ланьфана. Сам он в совершенстве овладел музыкальным языком и вокальными приемами. Продолжая использовать традиционные напевы, переиначивая их на свой лад, он создал многие новые. Мэй Ланьфан новаторски варьировал и сочетал друг с другом в одном спектакле различные вокальные приемы, передавая с их помощью чувства героя. Его диалог рождал эмоции радости, гнева, печали, тревоги, страха. Мэй Ланьфан сочетал диалог с мимикой, движением тела и жестами, все эти элементы становились единым целым в его игре. Заимствовав из музыкальной оперы *куньцзюй* некоторые телодвижения, он ставил различные танцы для пекинской оперы: танцы с шелковой лентой, мечом, тарелками, рукавами, мухогожкой и пером. Мэй Ланьфан включал танцевальные элементы также в акробатику, в которой в его исполнении было больше элементов танца и меньше – единоборства, что было оценено как прорыв в исполнительском искусстве пекинской оперы.

В 1922 году Мэй Ланьфан основал театральную труппу Чэнхуа. В игру он включал исполнительские приемы амплуа *дань*: *дань* в темном, *дань* – цветок,

дань – воительница, а также – амплуа «цивилизованной драмы». Эта драма нового типа, поставленная в начале XX века группой студентов, обучавшихся в Японии, стала предшественницей пьесы. «Цивилизованная драма» отражала события реальной жизни и получила название, которое отличало её от традиционной пекинской оперы. В спектаклях Мэй Ланьфана использовались новые технические приемы, декорации и освещение нового типа. Изучая женские образы, созданные древней живописью, и скульптуры богинь, Мэй Ланьфан внёс новые черты в искусство грима, обновил головные украшения и костюм. Он смело применил для сопровождения пения традиционные музыкальные инструменты *эрху* и *цзинху* и создал новые напевы вместе с музыкантами Сюй Ланьюань и Ван Шаоцином. Несомненно, можно говорить о небывалом вкладе Мэй Ланьфана в технику вокала, сценический диалог, акробатику, танцы, мимику, музыку, костюм и другие составляющие синтеза искусств пекинской оперы.

В 1927 году пекинская газета «Шуньтянь шибao» организовала первый конкурс среди актеров амплуа *дань*. Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю, Шан Сяюнь и Сюнь Хуэйшэн были названы четырьмя лучшими актерами амплуа *дань*. В 1931 году, после инцидента «18 сентября», Мэй Ланьфан поставил на шанхайской сцене спектакли «Борьба с Цзинем» (история о сопротивлении офицеров династии Южная Сун вторжению войск царства Цзинь), «Сожаление о жизни и смерти» (история о судьбе супругов в годы вторжения войск царства Цзинь на территорию династии Сун) и другие. Эти спектакли пропагандировали идеи патриотизма. В годы войны с Японией (1937 – 1945 гг.) Мэй Ланьфан отпустил усы и отказался играть, проявив таким образом чувство национального достоинства.

Весной 1930 года китайская делегация деятелей театрального искусства во главе с Мэй Ланьфаном посетила США. С большим успехом прошли гастролы в Нью-Йорке, Чикаго, Сан-Франциско и Лос-Анджелесе. Во время пребывания в США Помонский колледж в Клемонте и университет Южной Калифорнии присвоили Мэй Ланьфану почетную степень доктора культуры. В 1935 году Мэй Ланьфан во главе китайской делегации гастролитовал в Европе, где знакомился с европейским театром. Мэй Ланьфан чаще других актеров пекинской оперы давал зарубежные гастролы. В нём иностранцы по праву увидели самого выдающегося представителя исполнительского искусства пекинской оперы и по достоинству оценили превосходные качества китайского актера – скромность и простоту.

В 1950 году Мэй Ланьфан вновь переехал из Шанхая в Пекин. За всю свою творческую жизнь он поставил более 400 спектаклей; 100 с лишним из них постоянно шли на театральных подмостках. Вершины его творчества –

«Опьянённая фрейлина», «Прощание всемогущего Ба-вана с любимой», «Му Гуин командует войсками», «Меч вселенной» и др.

3. Сравнительная характеристика некоторых важнейших особенностей пекинской и итальянской опер

Пекинская опера

1. Принципы создания звука

Звуки зависят от роли актера и разделяются на следующие виды: природный звук, фальцет, бас, высокий звук, сочетающий природный звук и фальцет. Актёры, исполняющие роли пожилых мужчин, поют в высоком регистре резким голосом. Актёры, исполняющие роли молодых мужчин, используют фальцет в высокой тесситуре, сочетая его с естественным голосом в низкой.

2. Способы тренировки голоса

Известна тренировка криком. Голос упражняют без инструмента, на открытом месте, используя только два звука – а, и (звук а – открытый, и – закрытый) В процессе тренировки происходит открытие и закрытие ротовой полости.

3. Подготовка певцов

Учитель может обучать студентов только тому пению и тому амплуа, мастером которого он сам является.

4. Резонирование

На процесс резонирования влияет пол, темперамент, характер роли, имеет место создание индивидуализированного стиля и образа. Певцы, исполняющие роли пожилых женщин, используют естественный голос, особо используют ротовое резонирование, а в низкой тесситуре включают грудное

Итальянская опера

В итальянской опере особое внимание уделяется гармоничному соединению звуков мелодии, плавному переходу от высоких звуков к низким. Особое внимание уделяется богатству интонаций голоса. Это техника мелодического пения на дыхании.

В итальянской опере для распевания используются 5 гласных (а, е, о, и, у), которые тренируют с помощью специальных вокализов.

В основе подготовки певцов – изучение оперных партий. Учитель, поющий тенором, может обучать сопрано, меццо-сопрано и т. д.

Техника пения в итальянской опере включает верхнее, среднее, нижнее резонирование. В низкой тесситуре преобладает грудное резонирование. С повышением голоса доля грудного резонирования уменьшается и увеличивается роль головного резонатора. Но в любой партии и любом диапазоне

резонирование. Для ролей пожилых и молодых мужчин используют ротовое резонирование, а в высоком регистре – головное резонирование. Грудное практически не используют.

5 Дикция

В пекинской опере большое значение имеет слово. В китайском языке слова имеют 4 тона: ровный, нисходящий, восходящий, извилистый. Слово с одним произношением, но в разных тонах имеет разные значения. Для того чтобы опера была понятной зрителю, необходимо не просто четко произносить слова, но и соблюдать тона, а это требует мастерства от актера.

В пекинской опере музыка не является самостоятельной, а всецело зависит от смысла слов. Необходимо, чтобы слова вызвали звуки, звуки рождали мелодию, а пение – чувства.

6. Роль музыки

История пекинской оперы – это история актеров, разных школ.

В основе пекинской оперы – сюжет. Любая постановка – это один из двух видов оперы: «сипи» и «эрхуан».

Любители пекинской оперы не просто наслаждаются этими стилями, но и игрой актеров разных школ, сопровождаемой одной и той же музыкой, но с вносимой актерами новизной и своим, особым пониманием слов.

Музыка пекинской оперы сравнительно проста. Через минимализацию формы надо выразить как можно больше

сохраняется гармоничное соединение звуков, достигается гармония звучания. Резонирование должно быть «открытым», необходимо расширять и контролировать его пространство.

По словам Каччини, музыка – это изначально слова, затем ритм, а уже потом мелодия. В основе – хорошее пение гласных, плавность звучания, красота и богатство оттенков. Процессу тренировки гласных предшествует произношение согласных. В итальянской опере первостепенное значение имеет мелодия, слова находятся в зависимом от неё положении.

История итальянской оперы – это история композиторов и великих произведений. Каждая опера самостоятельна и имеет свою историческую жизнь.

В итальянской опере центральное место занимает музыка, которая раскрывает разные грани внутреннего мира человека.

История итальянской оперы связана с расширением и усложнением выразительных средств музыки, ее

содержания. Музыка здесь носит вспомогательный характер, сопровождая игру актеров.

В пекинской опере нет дирижеров, их роль выполняет мастер игры на специальной скрипке, находящийся среди других музыкантов. Он, не заглядывая в ноты, следит за игрой актеров.

7. Исполнительская форма

Сценой пекинской оперы мог стать народный театр, благородный дворец, поляна под открытым небом в деревне.

В пекинской опере не используют театральные декорации. Театральная атмосфера создается игрой актеров, их движениями и речью. Из реквизитов сцены обычно используется только стол и два стула, которые находят самое разное применение в опере. Стол может служить то постелью, то мостом или башней на городской стене. Используется мнимая бутафория: герой скачет на лошади, оседлав стул. Танцевальное мастерство и ритм позволяют создавать ощущение реальности происходящего.

драматизацией.

Велика роль оркестра и дирижера в итальянской опере. Любители этого вида искусства наслаждаются виртуозным исполнением сложных арий, вокальной декламацией, хоровым пением.

Итальянская опера исполнялась в роскошном оперном театре, сцена которого была оснащена целой системой механизмов.

Используются реквизит, театральные декорации и костюмы, соответствующие требованиям сюжета. Каждый оперный театр имеет своего бутафора, художника-дизайнера. Сцена впечатляет великолепием и реалистичностью.

В заключение отметим, что сравнительный анализ выявляет много различий, существующих между пекинской и итальянской операми. При этом нельзя не согласиться с точкой зрения Н.Шахназаровой, которая считает, что «в отличие от ситуации, сложившийся на сегодняшний день в изучении музыки Востока, история европейской музыки подробно исследована» [1, с. 49]. Это касается и китайской музыки в целом, и пекинской оперы, в частности. Следует также отметить наличие иного типа актёрского музыкального профессионализма в Китае, значительную роль метода импровизации, интенсивную вариантность мелодического развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арканова В.Ф. Трактовка образу Виолетти в опере Дж. Верди «Травиата» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Збірник наукових праць. – Вип. 6 –Х.: ХДІМ, 2001. - С.135-140.
2. Васильченко Е. Поэзия народной традиции // Музыкальная жизнь – 1987. - № 14 – С. 4-5.
3. Вульфийс П.А. Возрожденный Верди // Вульфийс П.А. - Статьи. Воспоминания, публицистика. – Л.: Музыка, 1980. – С. 223-227.
4. Гнедич П. Всемирная история искусств. – М.: Искусство, 1996. – 331 с.
5. Инь Фа-Лу. Наши замечательные музыкальные традиции // О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов. Вып. I. – М.: Музгиз, 1958. - С. 18-31.
6. Ма Кэ. Истоки китайской классической оперы // Советская музыка. - 1959. - № 6 – С. 186-188.
7. Малявич В. Музыка Китая // Китайская цивилизация – М.: АСТ, 2003. – С. 435-442.
8. Китайская музыка: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.partner.cn>. - Загл. с экрана.
9. Стахевич А.Г. Типы вердиевских голосов в опере «Травиата» // Музыка западной Европы XVII - XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика. - Сб. научных трудов – Сумы, 1994 – С.22-35.
10. Сюе Сюэцин. Пекинский театр. – Пекин: Издательство Туристическое образование, 2005 – 235 с. – на кит. яз.
11. Темп мелодий для акцентных напевов в пекинской опере [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://www.china.com.cn/cultur>. - Загл. с экрана – на кит. яз.
12. Цзя Юй-пин Анализ произведений и структуры мелодий пекинской оперы – Пекин: Музыка, 2004 – 546с. – на кит. яз.
13. Чжао Чжэнь-бан Традиции сценического мастерства Пекинской Оперы – Пекин: Иностраный язык, 2004 – 124 с. – на кит. яз.
14. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М.: Сов. композитор, 1983. -152 с.
15. Шэнь Сюань Краткая история западной музыки – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001 – 476 с. – на кит. яз.
16. Шнейерсон Г. Музыкальная культура Китая – М.: Государственное музыкальное издательство, 1952 – С. 73-112.
17. 戈人、张月峰 《中国戏曲通史》—中国戏剧出版社, 2006年—1093с.
18. 沈旋、谷文娟、陶辛 《西方音乐史简编》—上海音乐出版社, 2001年—476с.
19. 张惠 《名剧、名人、名唱: 中国传统戏流行唱腔选》—北京、人民音乐出版社, 1989年—381с.
20. 吴淑岑 《戏剧人物的动机与行动》—中国戏剧出版社, 2006年—23
21. 刘彦君 《中西方戏剧进程》—当代中国出版社, 2005年—523с.
22. 方育德 《京剧流派》—中国戏剧出版社, 2006年—265с.
23. 余汉东 《中国戏曲表演辞典》—中国戏剧出版社, 2005年—874с.
24. 余秋雨 《中国戏剧史》—上海教育出版社, 2006年—293с.
25. 吴小如 《戏曲随笔续集》—天津古籍出版社, 2005年—230с.
26. 李贵森 《西方戏剧文化艺术论》—中国传媒大学出版社, 2007年—409с.
27. 庄永平 《京剧唱腔欣赏》—上海音乐出版社, 2001年—286с.

СТУПЕНИ ВОСХОЖДЕНИЯ И ГЛУБИНЫ ПАДЕНИЯ ЖОРЖА ДЮРУА

У статті розглядається сюжетна лінія роману Гі де Мопассана «Любий друг», його жанрова своєрідність.

В статье рассматривается сюжетная линия романа Ги де Мопассана «Милый друг», его жанровое своеобразие.

This article reveals the plot line of the novel by Guy de Maupassant and the originality of its genre.

Каждая историческая эпоха находит в шедеврах искусства что-либо, созвучное себе. Наше сложное время заново **актуализировало** сюжетно-образный пласт одного из популярнейших произведений мировой литературы – романа Ги де Мопассана «Милый друг». В **задачи данной статьи** входит выявление некоторых структурно-композиционных особенностей этого сочинения, позволяющих раскрыть тайные механизмы стремительного восхождения главного героя по ступеням социальной лестницы, как типических для французского реалистического романа второй половины XIX века.

Жанровой приметой французского романа можно считать специфическую расстановку персонажей в системе событий, демонстрирующую явную зависимость главного героя от его возлюбленной. Проще говоря, литературные француженки готовы на расчетливое или безрассудное самопожертвование, помогая тем самым своим спутникам удовлетворить их честолюбие и накопить (растерять) богатство. Эта тенденция легко устанавливается в творческой практике Стендаля («Красное и черное»), Оноре де Бальзака (цикл «Человеческая комедия»); наиболее чётко такая модель связи прослеживается в романе Ги де Мопассана «Милый друг».

Повествование разбивается на пять знаковых этапов, проходимых Жоржем Дюруа на пути к власти и капиталу. На сложных ступенях этого «восхождения» женщины словно бы передают героя из одних рук в другие.

Первая ступень (зарождение агрессивной идеи обогащения) отмечена появлением в жизни Дюруа Рашели, однако решительных перемен в карьере Жоржа не происходит. Поэтому героиню следует обозначить, разумеется, условно, не «ступенью», а полезным основанием, на котором удачно будут складываться отношения с другими возлюбленными. Одновременно начинается и «поступенное» соскальзывание Жоржа Дюруа в бездонные глубины нравственного падения и деградации человеческой личности. В работнике «северной железной дороги», получающем «всего полторы тысячи франков в

год» [1, с. 5], просыпается страсть к наживе. Он с завистью относится к тем, кто богаче него. Все его скрытые и явные помыслы откровенно агрессивны, о чем и сообщает повествователь: «Попадись бывшему унтер-офицеру кто-нибудь из них [богачей] ночью в темном переулке, – честное слово, он без зазрения совести свернул бы ему шею...» [1, с.5] На этом этапе личность Рашель как бы растворяется, поскольку на роль «полезного основания» претендуют и другие женщины её круга. И, хотя они не в состоянии изменить социальный статус Дюруа, однако их роднит и сближает с ним «первая ступень» – равные условия жизни: «Он любил посещать места, где кишат девицы легкого поведения, – их балы, рестораны, улицы, любил толкаться среди них, заговаривать с ними, обращаться к ним на "ты", дышать резким запахом их духов, ощущать их близость. Как-никак, это тоже женщины, и женщины, созданные для любви» [1, с. 4]. Добавим от себя: женщины, созданные не для карьеры.

Итак, на начальной ступени определена сумма, выплачиваемая герою за работу (это и есть, в сущности, настоящая цена персонажа); нравственное же его падение пока находится на стадии подготовительной внутренней сделки с собственной совестью.

Ко второй ступени (бунт мыслей) героя подталкивает Клотильда де Марель; впрочем, её также нельзя считать классическим вариантом женщины, ведущей Дюруа к намеченной цели. Важной заслугой Клотильды следует считать её умение пробуждать веру героя в себя. Она окристаллизовала тщеславие Жоржа и направила его на реализацию интимных планов: «Наконец-то он овладел замужней женщиной! Светской женщиной! Настоящей светской женщиной! Парижанкой! Как все это просто и неожиданно вышло» [1, с. 70]. Честолюбивые замыслы героя становятся осязаемыми и более конкретными: «И в этом неясном мираже, где носились его мечты о славе, почести, счастье, довольстве, любви, он вдруг различает вереницу изящных, богатых, всемогущих женщин, которые, точно статистики в каком-нибудь театральном апофеозе, с улыбкой исчезали одна за другой в золотых облаках, сотканных из его надежд» [1, с. 70]. Глубина нравственного падения Дюруа прямо пропорциональна увеличению его денежных доходов. Потребности его неуклонно возрастают: от полутора (начальная ступень) до 14-ти тысяч франков в год. Процесс деградации заявляет о себе бунтом мыслей и враждебным отношением к нищете: «Глухая злоба, злоба на весь мир, росла в нем» [1, с. 81].

Третья ступень (разгадка механизмов достижения цели) выносит Жоржа Дюруа на волны светской жизни, где он становится не центральной, но достаточно заметной фигурой. Этот уровень ознаменован встречей с сильной, талантливой и запоминающейся, известной в кругах журналистов женщиной, Мадлен Форестье, которая помогает Дюруа в его профессиональных опытах.

Их совместная статья «Воспоминания африканского стрелка» приносит им известность и усиливает психологический рисунок чувственных откровений: «И при одной мысли о совместной работе с госпожой Форестье, о продолжительной, задушевной, интимной, столь приятной беседе с нею наедине его [Дюруа] охватила дрожь нетерпения. Утром он долго лежал в постели, предвкушая сладость предстоящего свидания с Мадлен» [1, с. 153]. Став женой Дюруа, Мадлен внушает ему идею о важности родословия, о дворянстве: «Видите ли, дорогой, у меня, как и у всякой женщины, есть свои <...> слабости, свои причуды, я люблю все блестящее и звучное. Я была бы счастлива носить аристократическую фамилию. Не можете ли вы, по случаю нашего бракосочетания, сделаться дворянином?» [1, с. 157]. Когда герой получает фамилию «дю Руа де Кантель», его самомнение начинает оказывать влияние даже на его внешний вид: «Походка у него стала еще более молодежавшей, голову он держал выше, а его усы были теперь особенно лихо закручены, – так, по его мнению, должен был выглядеть дворянин» [1, с. 158]. Понятно, что в этой портретной характеристике прочитывается ироническая интонация. Автор выделяет не врожденный аристократизм, а плебейство Дюруа. Госпожа Форестье подняла "милого друга", заурядного журналиста, на более высокую ступень общественной лестницы. Благодаря ей он получил должность заведующего отделом политической хроники. Однако Дюруа не освобождается от чувства досады, вызванного успехом других, напротив, оно увеличивается по причине его профессиональной несостоятельности. Желаемый капитал вновь остается недостижимым: «В чем тут секрет? – думал он, видя, что у некоторых его коллег карманы набиты золотом, и тщетно старался понять, какими неизвестными ему средствами пользуются они, чтобы обеспечить себе безбедное существование. Зависть снедала его, и ему все мерещились какие-то необыкновенные подозрительные приёмы, оказанные кому-то услуги, особого рода контрабанда, общепринятая и дозволенная. Нет, он должен, во что бы то ни стало, разгадать эту тайну, вступить в этот молчаливый заговор, раздвинуть локтем товарищей, не приглашающих его на делёж добычи» [1, с. 158].

Вектор зависти устремляется всё выше и выше, жажда обогащения у него растёт вместе с ненавистью к состоятельным и сытым. И, хотя нарисованная Мадлен денежная перспектива (от 30 до 40 тысяч франков дохода в год) вполне реальна, а квартира и жалование бывшего мужа Мадлен переходят в его руки, Дюруа и этого кажется недостаточно, он не упускает возможности заработать на своей новой дворянской фамилии. В тайных замыслах он начинает прицениваться и к своей супруге: сколько можно извлечь в денежном измерении при разрыве брака? Падение в бездну продолжается: брак по расчету, новая фамилия, поощрение адюльтера жены, наконец, продуманная

провокация, которая и приводит «обманутого мужа» к разводу. Сам же Дюруа во время совместной жизни с Мадлен имел нескольких (трёх) любовниц, чьё наличие, впрочем, практически не повлияло на систему «ступеней», помогающих ему подниматься к успеху и обогащению.

Четвертая ступень (познание секрета власти любви) соотносится с Виржинией Вальтер. Обозначенный период отличается тем, что инициативу Дюруа здесь уже полностью берет в свои руки. Виржиния влекла его как объект для проверки силы своей власти над женщиной, о которой он раньше не смел и мечтать. Социальное превосходство дамы больше не гипнотизирует героя, поэтому «свидание с госпожой Вальтер забавляло его» [1, с. 212]. Он умело расставляет амурные сети: уговоры, приятные слова, напор молодости делают свое дело. Кающаяся Вальтер называет себя грешницей и преступницей, поскольку приходится матерью двоим дочерям. Дюруа пробудил и спровоцировал любовные чувства Виржинии: «Слушайте,... слушайте,... я никогда никого не любила,... кроме Вас,... клянусь Вам...» [1, с. 212]. Эти признания свидетельствуют о потере контроля над собой, о превращении Вальтер в управляемую чувственную марионетку. Поведение дамы становится психологически предсказуемым, что, вполне естественно, раздражает Дюруа: «Ему стало тошно от таких сцен, и, пресыщенный этой стареющей героиней мелодрамы, он стал попросту избегать её, в надежде, что их роман сам собой сойдет на нет» [1, с. 226]. Он не только возвышается над чувствами и капризами Вальтер; герой способен анализировать такого рода поведение. Негативная оценка поступков Виржинии свидетельствует о том, что властелином положения на этой, четвертой, ступени является Дюруа: «Как она не понимает, – недоумевал он, – что любовь требует исключительного такта, деликатности, осторожности, чуткости, что, сойдясь с ним, она, взрослая женщина, мать семейства, светская дама, должна отдаться ему, не роняя своего достоинства, с увлечением сдержанным и строгим, пусть даже со слезами, но слезами Дафны, а не Джульетты?» [1, с. 227]. Не впечатляют героя и её письма, выбрасываемые им в огонь, хотя в одной из эпистол его интригует фраза: «Я могу оказать тебе важную услугу». «Ступень четвертая» начинает работать на героя. Картина его встречи с Виржинией Вальтер окрашена грубостью и унижениями; но, как только речь заходит о 50-ти тысячах франков, Дюруа смягчается, льстит, укрощает свою гордыню. Вальтер раскрывает ему тайну сделки: за спиной Дюруа готовилась афера, о которой он ничего не знал.

Пятая ступень (украденное счастье) венчает восхождение Дюруа на вершину карьеры и блаженства. Эта вершинная ступень выстроена на обмане им Сюзанны Вальтер. Юная Сюзанна становится жертвой в руках опытного Дюруа, прошедшего суровую школу жизни. Её дивная красота не восхищает героя, он не испытывает и чувственного трепета: «Совсем недурна, эта маленькая Сюзанна» [1, с. 300]. Влюбить в себя это хрупкое и наивное создание

не составляло особого труда. Брак с Сюзи – хорошо спланированная акция, рассчитанная на эффект юного возраста. Женитьба на дочери богатого и могущественного человека сулила Дюруа должность главного редактора влиятельной газеты с гарантированным капиталом. Важно отметить эволюцию взглядов героя на финансы: «много денег» теперь исчисляется не тысячами, а миллионами франков. Он рассчитывает *экономно* потратить деньги на предполагаемое выдвижение своей кандидатуры в парламент, считая себя достойным, как минимум, должности министра. Бездна, в которую стремительно падает Дюруа, в состоянии поглотить уже не полторы тысячи, а многие миллионы...

Финальный эпизод романа намекает на следующую, пока иллюзорную, шестую ступень. Под руку с Сюзанной в церкви Дюруа ощущал себя самым счастливым в мире, «он никого не замечал. Он думал только о себе». Чуть позже, очнувшись, «подняв глаза, он различил вдали, за площадью Согласия, палату депутатов. И ему казалось, что он одним прыжком способен перескочить от дверей церкви Мадлен к дверям Бурбонского дворца» [1, с. 300].

Таким образом, сюжетная структура текста романа Ги де Мопассана «Милый друг» – классического образца повествовательного жанра – включает в себя тщательно продуманную расстановку персонажей, позволяющую, ступень за ступенью, проследить путь Жоржа Дюруа к «вершине» – богатству и славе, – он же – путь в глубины нравственного падения. Иницируя движение героя по этим скользким ступеням, намечая очередные цели и перспективы «восхождения», очаровательные «литературные француженки», в конечном итоге, сами оказываются жертвами его тщеславия и честолюбия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мопассан Ги де. Милый друг / Пер. с фр. Н.Любимова. - Саранск: Изд. Морд. Университета, 1991. –350 с.

Розділ 4
**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ
МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

УДК 78.03:781. 4 (477)

Неоніла Очеретовська

**ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ ШКОЛИ В ПЕДАГОГІЧНІЙ
СПАДЩИНІ Г.Н. ЦИЦАЛЮКА**

Стаття присвячена проблемі становлення педагогічного методу у галузі поліфонії відомого українського композитора Г.Н. Цицалюка.

Статья посвящена проблеме становления педагогического метода в сфере полифонии известного украинского композитора Г.Н. Цицалюка.

The article is devoted to the problem of development of pedagogical method in sphere of polyphony by famous Ukrainian composer G.N. Tsytalyuk.

Постановка проблеми. Питання спадкоємності у розвитку музичної педагогіки, зокрема, генеза і становлення поліфонічної школи на Україні є актуальним завданням теоретичного музикознавства. Цим обумовлений вибір теми статті, котра аналізує творчі і наукові витоки курсу поліфонії професора Г.Н. Цицалюка напередодні його 80-річного ювілею.

В педагогічній спадщині Григорія Никифоровича поліфонія посідає центральне місце. Читаючи цей курс студентам виконавських факультетів, він реалізовував у ньому різноманітні педагогічні і композиторські ідеї. Авторська спрямованість проявилась у широкому використанні власних художніх та інструктивних зразків, численних фрагментів з творів класиків, сучасних українських композиторів, обробок народних пісень. Г.Цицалюк знайомив студентів із симфонічними, хоровими партитурами українських композиторів різних поколінь, демонструючи при цьому високу техніку поліфонічного аналізу. Глибокі знання закономірностей української народної і професійної поліфонії надавали можливість панорамного освоєння саме українського курсу поліфонії, вибудованого на національних засадах. Вихованець Львівської консерваторії, котру він закінчив по класу Станіслава Пилиповича Людкевича, Г.Цицалюк безпосередньо засвоював естетичні принципи корифея української музики, що полягали насамперед у шануванні фольклору, опануванні різних жанрів та форм класичного мистецтва, оволодінні принципами симфонізму та поліфонічного мислення. Помітивши схильність свого учня до симфонічних жанрів, С.Людкевич вважав за потрібне освоєння ним гри на різних інструментах. Випускник Чернівецького музичного училища по класу труби, Григорій Цицалюк уже в училищі писав невеликі твори для духового оркестру.

Людкевич спрямував його інтерес до гри на струнних інструментах, направив молодого композитора до класу скрипки, де він ознайомився із системою штрихів, позицією гри, технічними засобами скрипкового виконання. «Тим, що у своїх симфонічних і інструментальних творах я ніколи не звертаюся до консультацій виконавців, а, навпаки, чую від них схвалення у тому, як зручно і природно написано партії, – зауважував Г.Цицалюк, – я завдячую саме школі Людкевича і тому навчанню гри на скрипці, яке у молоді роки завдало мені більше труднощів, ніж задоволення. Думаю, що у сучасному вихованні молодих композиторів цього дуже не вистачає, а звідси – типові недоліки оркестрового звучання» [1, с.7]. У класі С.Людкевича поряд із композицією Григорій Никифорович вивчав і курс поліфонії. Видатний вчитель чудово зв'язував у єдиний комплекс усі дисципліни, прищеплював вимогливість до втілення своїх задумів. Під час написання дипломної роботи – симфонічної поеми «Легендарні партизани» – молодий автор пройшов шляхами партизанського з'єднання Ковпака і зібрав пісенний матеріал, котрий поклав в основу свого твору. Поліфонічним засобам, застосованим у цій партитурі, він завдячував і штудіюванню творів Людкевича. Симфонічна поема «Легендарні партизани» містить багатий фольклорний матеріал, що трансформується, в тому числі і поліфонічними засобами. В ліричній побічній партії інтонаційно злиті дві оригінальні партизанські пісні, наспівані композитору учасниками подій. Це образ партизанів на привалі. У розвитку побічної партії до неї контрапунктично приєднується мелодія віолончелей. Це популярна партизанська пісня «В чистім полі під вербою». В усіх темах симфонічної поеми майстерно використані засоби підголоскової і контрастної поліфонії, особливо в епізодах боротьби. Перше виконання поеми (у другій редакції) відбулось у 1956 р. у Вінниці, де Цицалюк працював художнім керівником філармонії. Тут же він написав фугу для фортепіано на тему української народної пісні, в котрій розкрив багаті можливості поліфонічного розвитку, закладені у народному мелосі.

Зразки для наслідування Г.Цицалюк і в подальшому знаходив у творчості С.Людкевича, звертаючись до «Прикарпатської симфонії», кантати-симфонії «Кавказ», відзначаючи епізоди з канонічними імітаціями, канонічними секвенціями. Предметом детального штудіювання була фуга з першої частини кантати-симфонії «Кавказ». Не випадково ці фрагменти увійшли до хрестоматії Г.Цицалюка «Поліфонія в прикладах» [2]. Переїзд до Харкова у 1957 році сприяв розвитку творчих контактів із харківською композиторською організацією. Спочатку Г.Цицалюк працює методистом обласного Будинку народної творчості та диригентом оркестру й ансамблю пісні і танцю Будинку культури заводу «Серп і Молот». Буваючи на творчих засіданнях в Харківській організації Спілки композиторів України, він знайомиться з музикою відомих

фундаторів харківської школи: В.Борисова, М.Тіца, Д.Клебанова, В.Барабашова. В їх особі він знаходить друзів і наставників. У 1962 р. його приймають до Спілки композиторів України. В цей період харківська поліфонічна школа зміцнювала свої засади, започатковані її главою Семеном Семеновичем Богатирьовим. Автор масштабних праць з поліфонії, С.Богатирьов не тільки прокладав вслід за С.Танєєвим складні шляхи у розвитку даної науки (докторська дисертація «Подвійний канон»), а й залучав до них учнів свого класу: В.Борисова, автора подвійної фуги на теми української та російської народних пісень, М.Тіца, котрому належить унікальна поліфонічна трилогія – три поліфонічні сюїти, Д.Клебанова, висока контрапунктична техніка якого органічно поєднувалась з українським національним мелосом.

«Українську сюїту» для симфонічного оркестру Д.Клебанова Григорій Никифорович любив демонструвати студентам Харківського інституту мистецтв на лекціях у власному перекладі на фортепіано. При цьому він детально розбирав усі підголоски, класифікував їх за видами, підкреслював різноманітні засоби оркестрової поліфонії українського майстра.

Уже в перші роки перебування у Харкові Г.Цицалюк звертається до жанру симфонії, засвоюючи традиції російської симфонічної школи (П.Чайковський, М.Мусоргський, О.Бородін). В симфонічних партитурах 70-х років знову посилюється тяжіння до українського фольклору. Третя частина «Подільської сюїти» – «Чудове подільське літо» – відрізняється різноманітністю поліфонічних прийомів. Майстерно розроблені композитором народні пісні «Ой, темна нічка петрівочка» та «Ой, щось в лісі гукає». Музична тканина набуває все більшої рухливості, з неї викристалізуються і розвиваються окремі інтонації, ритмічні фігури, а поліфонічні перегуки інструментів нагадують лісові «вогники», що спалахують у оркестрі то там, то тут. Купальська ніч наповнена людськими голосами, шумами природи. Розвиненою підголосковістю відзначається і четверта частина – «Дівоча весільна пісня», і фінал «Подільської сюїти».

Над створенням навчального курсу поліфонії Григорій Никифорович працював інтенсивно. Ним записаний цикл лекцій, методичні рекомендації та розробки. Звертаючись до досвіду С.Богатирьова, він дає високу оцінку його праці «Обернений контрапункт», положенням про дзеркально-обернений контрапункт. В своїй методичній розробці 1981 р. під назвою «Обернений контрапункт» він вказував, що цей тип контрапункту прийнято називати дзеркальним тому, що похідні з'єднання створюють у нас враження відбиття нот у дзеркалі, якщо його прикласти до нотного стану. Він наводив студентам приклад картини М.Чурльоніса «Фуга», в котрій литовський митець намалював дзеркальне відображення у воді осіннього лісового пейзажу. Г.Цицалюк

підкреслював, що, мабуть, автор картини мав на увазі прийоми дзеркально-оберненого контрапункту, що його застосовано у цій поліфонічній формі. Він посилався і на прийом одержання похідних з'єднань, запропонований професором С.Богатирьовим, а саме перевернення нотних лінійок. Якщо початкове поєднання написано у скрипковому ключі, і якщо нотні лінійки перевернути (а вісью буде служити середня нотна лінійка або звук «сі»), то одержимо аналогічне відображенню у дзеркалі похідне з'єднання. Таким чином, в дзеркально-оберненому контрапункті обов'язково визначається один центральний звук – «вісь» для вихідної точки імітації у протирусі обох голосів і протилежної вертикальної перестановки. Яскраві приклади такого роду Григорій Никифорович наводив з творчості М.Тіца, В.Борисова. Прийом перевертання нотних лінійок і заміну ключів, який використовував С.Богатирьов, Г.Цицалюк застосовував і щодо трьохголосного дзеркального контрапункту, пропонуючи власні вправи.

Заповнення «білих плям» і плідний розвиток ідей харківської поліфонічної школи помітні і в розробці Г.Цицалюком теми «Контрапункт, допускаючий подвоєння голосів недосконалими консонансами або штучне трьох – чи чотирьохголосся». Автор підкреслював, що з часів видання праці С.Танєєва «Рухомий контрапункт строгого письма» (1909) ця важлива частина розділу контрастної поліфонії відсутня у сучасних програмах і підручниках поліфонії. Григорій Никифорович нагадував, що саме Михайло Дмитрович Тіц вважав за необхідне включати дану тему до робочих планів. З притаманною йому ретельністю Г.Цицалюк досліджує історичні корені цієї техніки, звертається до англійської поліфонічної музики XVст., аналізує зразки гимеля і фобурдона. Велика увага приділялась і положенням, висунутим С.Танєєвим, зокрема необхідності розрізняти три поєднання, суттєві при подвоєнні одного із голосів недосконалими консонансами:

- початкове двохголосне;
- його похідне, також двохголосне, що являє собою перестановку при Іv відповідного недосконого консонансу;
- похідне трьохголосне поєднання, одержане шляхом подвоєння одного із голосів початкового двоголосся.

На лекції ці тези Григорій Никифорович підкреслював зверненням до музичної літератури, наприклад, фіналу фортепіанної сонати Бетховена № 29, де чотири такти на початку виразно демонструють подвоєння мелодії у нижню дециму, а середній голос по черзі імітує то нижній, то верхній. Інтенсивні подвоєння децимами, секстами, терціями, паралельними секстакордами тематичних і фігуральних голосів характерні для похідних з'єднань, які знаходимо у фіналі Другої фортепіанної сонати О.Глазунова.

Уведення в навчальну практику теоретичних положень С.Танєєва складає великий позитив педагогічного методу Г.Цицалюка.

Джерела народної поліфонії, до котрих митець звертався на Львівщині, також значно збагатились у харківський період. В методичній праці «Підголоскова поліфонія в творчості українських композиторів» він спирається на запропоновану М.Тіцем класифікацію підголосків: втора; доповнюючий підголосок; розвиваючий підголосок; контрастуючий підголосок; колоруючий підголосок; підголосок-фон. Цікаві приклади на цю тему він знаходив в обробках народних пісень М.Леонтовича, А.Штогаренка, Т.Кравцова та інших.

Навчальний курс поліфонії ставить за мету наближення творчого мислення студентів до завдань музичної практики в її історичному розвитку, до естетичних та композиційно-технічних надбань різних епох – від Середньовіччя до сьогодення.

Наукову базу курсу поліфонії Г.Цицалюка складали праці з історії та теорії поліфонії Ю.Євдокимової, Е.Курта, В.Протопопова, С.Скребкова, С.Танєєва та ін. Його лекції являли собою систематичний курс, що передбачав послідовний виклад усіх тем, в тому числі і тих, котрі в програмах і підручниках не зайняли достойного місця. Свою точку зору Григорій Никифорович завжди співвідносив з іншими. Наприклад, орієнтуючись при складанні власної хрестоматії на «Поліфонічний аналіз» Т.Мюллера, він вважав за доцільне перейняти послідовність розділів, однак зміст розділів визначається у нього не кількістю голосів (одноголосся, двоголосся, багатоголосся), а врахуванням основних видів поліфонії [2, с.3]. Всередині розділів приклади групуються за належністю певному автору, що дозволяє краще осягнути особливості індивідуального поліфонічного мислення окремих композиторів. Таким чином, спираючись на наукові досягнення музикознавства, Г.Цицалюк прагнув досягти їх органічного зв'язку із сучасним творчим процесом, композиторським мисленням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Очеретовська Н.Л. Григорій Цицалюк. - К.: Муз. Україна, 1987. - 36 с.
2. Цицалюк Г.Н. Поліфонія в прикладах. - К.: Муз. Україна, 1989. - 175 с.

«ДИТЯЧИЙ ЗОШИТ» В.БОРИСОВА У ПРОСТОРІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Характеризується фортепіанний цикл В.Борисова в світлі провідних тенденцій розвитку дитячої музики XVIII - XX століття.

Характеризується фортепіанний цикл В.Борисова в світлі ведучих тенденцій розвитку дитячої музики XVIII - XX століття.

The piano cycle by V.Borisov is characterized in the aspect of the leading tendencies of children music development in XVIII - XX centuries.

«В каждом ребенке скрыта чудная глубина, каждый ребенок полон кристальных звуков и белого ангельского света. Звук и Свет – может, это и есть примета Музыки?» [2, с. 17]. Ці слова належать відомому українському композитору М.Кармінському. Музикантам XX століття цілком зрозуміла поетизація дитячого світу, тому що ми добре знайомі з музичною естетикою епохи романтизму (XIX століття). Гіпертрофована увага до душевного стану індивідуума – суб'єкта творчості композиторів-романтиків – кардинально відрізнялася від об'єктивної спрямованості музичної естетики епохи бароко. Дитяча музика – та, що відбиває світ, фантазії, мрії дитини, пробуджує її уяву, а, разом з тим, сприяє розвитку мистецьких здібностей та формуванню вмінь та навичок гри на музичному інструменті – справжнє відкриття епохи романтизму. Найяскравіші зразки дитячої музики як особливого різновиду «музики для початківців» – це загальновідомі збірки «Альбом для юнацтва» та «Дитячі сцени» Р.Шумана, «Дитячий альбом» П.Чайковського, «Дитяча музика» С.Прокоф'єва.

Особливе місце у світі музики розвиваючої та навчаючої у XX столітті займає «Мікрокосмос» Б.Бартока – «цілісна система музичних, педагогічних принципів, надзвичайний за своїм значенням досвід створення нової сучасної концепції музичного виховання» [3, с. 2]. Свій «Дитячий зошит» відомий український композитор, яскравий представник харківської композиторської школи, В.Борисов (1901 – 1988) створив у 1982 році. Пізній період (1960 – 1980-ті роки) творчості композитора цілком підтверджує вірність глибокого спостереження сучасного українського вченого Н.Швець-Савицької «<...> за явищем неймовірної креативної вітальності старіючих майстрів стоїть конфлікт між біологічною неминучістю смерті і прагненням зробити якомога довшим шлях активної самореалізації в мистецтві» [5, с. 168]. Крім «Дитячого зошиту», у ці роки В.Борисов створив три концерти для фортепіано з оркестром, «Етюди оптимізму» для фортепіано зі струнним оркестром, Три прелюдії та фуги пам'яті С.С. Богатирьова, «Юнацький концерт» для скрипки з оркестром, «Дивертисмент» та «Музику для струнних», «6 характерних п'єс для фортепіано», «Святкову увертюру».

Актуальність дослідження полягає в тому, що у сучасній науково-методичній літературі практично відсутні аналітичні розробки творчого спадку митця. Тому є необхідним дослідити питання створення дитячого циклу п'єс досвідченим майстром; розглянути цей твір у руслі розвитку провідних тенденцій, що склались у професійному музичному мистецтві (їх умовно можна позначити як «музика для дітей» та «музика про дітей»), узагальнити досвід роботи автора даної статті над інтерпретацією «Дитячого зошиту» з В.Борисовим.

Мета статті – визначення місця «Дитячого зошиту» у просторі музики для дітей та юнацтва XVIII – XX століть, виявлення спільностей та розбіжностей в трактовці поняття «дитячої музики» у класичний, романтичний, неокласичний, сучасний періоди розвитку музичного мистецтва.

Об'єктом дослідження є фортепіанна музика для дітей та юнацтва як сфера композиторської творчості XX століття.

Предметом є фортепіанний цикл В.Борисова «Дитячий зошит»; завданням статті - виявлення специфічних аспектів трактовки композитором дитячої збірки п'єс, визначення того, як в п'єсах циклу відбивається його особистість, здійснення порівняльного аналізу з творами, що склали «золотий фонд» світової дитячої літератури.

Вивчення творів В.Т. Борисова різних жанрів (симфонічних, камерно-інструментальних, хорових, вокальних, фортепіанних) дозволяє зробити декілька попередніх зауважень.

Для творчого стилю композитора особливо характерним є глибинний зв'язок з народною музикою. Про вірність цього твердження свідчить не тільки багатий фольклорний матеріал, що його використовує В.Борисов в творах різних жанрів, а й оригінальна музична мова. Яскравий мелодизм, що спирається на пісенні традиції українського народу, поєднується з умілим використанням прийомів та засобів виразності сучасного професійного музичного мистецтва, що робить твори В.Борисова надзвичайно привабливими для виконавця. Крім того, зв'язок творчості композитора з народною музикою набуває особливої значущості в наш час – час відродження української національної, зокрема, музичної культури.

Кращі зразки дитячої музики минулого були написані музичною мовою свого часу, тому значення сучасних творів, що спираються на близькі та зрозумілі інтонаційні й жанрові сфери, взагалі не менше, ніж значення музичної класики. У процесі музичного розвитку особистості величезне значення має національний репертуар. Загальновідомо, що існує національне сприймання світу звуків (співу птахів, голосів тварин тощо), існують особливості мелодики пісень рідного краю, які людина починає сприймати «з молоком матері». Ця наповненість музичними уявленнями, звуковими враженнями сприяє розвитку

навичок диференційованого інтонування, вірного та органічного фразування у процесі навчання музичному мистецтву. Тому твори, побудовані на національній мелодиці, є вкрай необхідними. З цієї точки зору «Дитячий зошит» В.Борисова є цінним внеском в фортепіанну музичну культуру взагалі і сучасний педагогічний репертуар, зокрема. Докладний розгляд «Дитячого зошиту» В.Борисова дозволяє зробити висновок про аналітичну спрямованість мислення композитора, заглиблення в основи музичної мови, піаністичної техніки. Опора на первинні жанри пісні, танку, маршу, взаємодія між специфікою навчання грі на музичному інструменті та формуванням музичного мислення – головне завдання, на рішення якого спрямовані зусилля В.Борисова. Саме тісний зв'язок художнього та інструктивного у творах, що покликані вводити в дорослий світ музики – запорука довгого життя цих творів. Узагальненість проблематики (відсутність програмних назв, притаманних творам цього жанру в епоху романтизму), конструктивна трактовка форми, лапідарність музичного висловлювання, глибинний зв'язок з народною музикою, верховенство ритму – головної рушійної та організуючої сили, чистота та точність інтонації, аскетичність фактури дозволяють з упевненістю заявити про неокласичну концепцію циклу п'єс митця.

Композиційна «осьова» лінія «Дитячого зошиту» В. Борисова – побудова фундаменту професійної музичної освіти, що сприятиме вихованню активно інтонуючого слуху, відчуття ритму як дієвого засобу виразності, диференційованого інтонування поліфонічної музичної тканини, відчуття формоутворюючих особливостей музичного твору. Загальний позитив світосприйняття, оптимістична концепція – атрибут «дитячої музики» ХХ століття, на відміну від дещо рефлексуючої образності циклів романтиків, є характерною складовою циклів п'єс і сучасників В. Борисова: композиторів В.Путшкіна, І.Ковача. Узагальненість, об'єктивність, точність педагогічних завдань, методична доцільність – чесноти «Мікрокосмосу» Б.Бартока. І, якщо поступовість, систематичність ускладнення завдань («Мікрокосмос» як шлях до «космосу» дорослої музики) – головний композиційний принцип цього твору, який, на нашу думку, поділяє В.Борисов у композиції «Дитячого зошиту», то композиційні засади інших «Альбомів», що пропонуються до розгляду, потребують окремого аналізу.

Тема духовності в «Дитячому альбомі» П.Чайковського має важливе змістовно-композиційне навантаження: № 1 – «Ранкова молитва», № 24 – «У церкві». Утворюючи арку всієї композиції, ці номери асоціюються із образами початку й завершення життя. Цикл набуває визначеної часової і просторової перспективи – день з життя людини, проведений в дитинстві. «Ранок» та «Вечір» – ці п'єси теж створюють образно-композиційну арку у «Дитячому зошиті» С.Прокоф'єва, але не стільки змістовну, скільки

колористичну. У «Дитячому альбомі» Р.Шумана п'єси подібної тематики буквально «розкидані» у просторі циклу, відбиваючи, мабуть, хаотичність думок та почуттів романтичного героя.

Ще одне композиційне поняття – ступінь складності. Вивчення музичної мови, фактури альбомів п'єс для дітей та юнацтва Р.Шумана, П.Чайковського, С.Прокоф'єва, В.Борисова, М.Кармінського, І.Ковача, В.Птушкіна та «Мікрокосмосу» Б.Бартока дозволяє зробити наступні висновки: магістральна ідея «від простого до складного» (головний принцип «Мікрокосмосу» Б.Бартока) є провідною на рівні мовної, ритмофактурної організації збірок п'єс В.Борисова, В.Птушкіна. Певна «однаковість», рівність творчих та педагогічних завдань, властива альбомам п'єс для дітей П.Чайковського, С.Прокоф'єва, І.Ковача, М.Кармінського (хоча окремі п'єси – наприклад, «Італійська пісенька» – становлять неабияку складність). Амплітуда складності «Альбома для юнацтва» Р.Шумана дуже широка: від п'єс дуже легких до дуже складних; сміливо порушуючи канони педагогічного репертуару, Р.Шуман створює новий фортепіанний стиль, в якому немає різниці між «музикою для дорослих» та «музикою для дітей».

Програмність – ще один атрибут музичного мистецтва XIX століття – властива творчому стилю сучасника В.Борисова, М.Кармінського. «Цікавинкою» є те, що програмність, обумовлена назвою, підкріплюється визначенням жанру. Наприклад, в альбомі «Музика для дітей» первинні жанри представлені п'єсами: «Похід ляльок» (марш), «Останній день» (сумна полька), «Степом, степом» (ліричний наспів). А опора на жанр як носій образності – це вже атрибут мислення художника XX століття (до речі, у «Дитячому альбомі» І.Ковача різноманітно представлений лише один з трьох «китів» професійної музики – танок).

Шлях від суто «дитячої» до узагальнюючої проблематики в творчості для дітей та юнацтва – перспективний шлях розвитку «педагогічної» музичної літератури у часовому просторі – з XI до XX – XXI століття, а в вимірі становлення та розвитку жанру – мабуть, виток спіралі – від епохи бароко до неокласицизму XX ст. Згадаємо: «Нотний зошит А.М.Баха» складають п'єси, що мають переважно жанрову (танцювальну) основу – полонези, менуети тощо. У «Маленьких прелюдиях» жанрове коло значно ширше – токати, імпровізація, яскраві зразки поліфонічних музичних форм. Всі вони мають загальну назву – «Прелюдія», але жанрове наповнення і фактурне втілення музичної думки композитора дуже різноманітне.

Докладне вивчення циклу п'єс В.Борисова «Дитячий зошит» дозволяє сформулювати провідні, на наш погляд, художні, композиційні, методичні принципи композитора, «магістральні» лінії циклу, спрямовані на вирішення художніх та педагогічних завдань.

1) Музика – мистецтво часове, одним з фундаментальних понять якого є ритм. Ритм – носій образу, ритм – організатор часу, ритм – пульс музичного життя. Підкреслимо, що артикуляційно-ритмічні засоби втілення музичної образності, що грали провідну роль серед засобів виразності у композиторів XVII – XVIII ст., є одним з важливіших атрибутів музичної мови композиторів XX століття, на відміну від педально-динамічної драматургії композиторів-романтиків.

Ритм – провідний принцип організації часу, носій образності в «Дитячому зошиті» В.Борисова. Композитор трактує ритм як найдієвіший засіб виразності. Активна стала пульсація долей, що потребує й активного інтонування, виконує організуючу функцію.

Перша п'єса – «Тік-так» – назва-символ; ритм через жест – «Краков'як»; ритм-дія – «Піонерський марш»; ритм – носій образу – «Музичний момент»; ритм як виразник ліричної образності – «Вальс».

Таким чином, більша частина п'єс циклу спрямована саме на пояснення поняття часу – дії-енергії через ритм в музичному мистецтві. На початку ритмічної лінії – елементарний приклад безакцентної ритміки – «Тік-так», потім акцентної – «Музичний момент», потім синкопованої – «Краков'як», потім – тактова змінність, метричне та мотивно-ритмічне варіювання – «Ліричний наспів». Як бачимо, шлях «від простого до більш складного» має втілення на метроритмічному рівні. Буквальна трактовка назви – теж атрибут мислення композитора XX ст. Момент – як щось швидкоплинне, момент як фактор часу – так трактує цей жанр В.Борисов. «Музичний момент» – п'єса скерцозного характеру. В остинатній пунктирній ритмічній фігурі теми закладений елемент маршовості, разом з тим, інтонаційно «об'єктивна» мелодика сприяє створенню узагальненого образу, головним атрибутом якого є ритм.

В.Борисов майстерно користується короткочасною зміною штриха (т. т. 11 - 16, 39 - 45), що виконує змістовну функцію протиставлення скерцозної та пісенної інтонацій.

Ритм як носій танцювальної образності представлений піснею-танком «Попід терном стежечка», «Краков'яком», «Вальсом».

Ритм, ускладнений синкопами – фундамент «Краков'яка». В основі п'єси – польська народна пісня, викладена композитором у куплетно-варіаційній зі вступом і кодою формі. До речі, широко відомою є обробка В.Борисовим цієї ж пісні для голосу з фортепіано. Оригінальність обробки підкреслюється різноманітністю нюансировки, фактурних побудов, примхливістю ритміки, що спирається на характерну синкоповану фігуру.

Ритмічна та мелодична лінії перетинаються у «Вальсі» – яскравій п'єсі, що продовжує танцювальну лінію циклу, але ніби переводить рух в ліричну

сферу: «чиста» вальсовість порушується фактурними перестановками, імпровізаційними вставками, що створює багатоплановий образ. Трьох-п'ятичастинна будова підкреслює ліричну спрямованість «Вальсу». Жанр маршу представлений в циклі В.Борисова «Піонерським маршем». Назва п'єси апелює до безпосередніх побутових асоціацій, що наповнювали життя сучасного композитору підростаючого покоління. Разом з тим, мелодика, фактура п'єси втілює усі атрибути маршу як жанру: характерний тембр труби, типовий для маршової музики, відтворюється шляхом особливої побудови та розташування мелодичної лінії, в основі якої лежить інтонація кварта; остинатний характер супроводу, повторність опорних звуків мелодії, її ритмічна пружність сприяють створенню яскравого образу, що добре запам'ятовується. «Пленерні» асоціації виникають у цій п'єсі не тільки завдяки тембровим особливостям, але й динамічному плану, за допомогою якого реалізується ефект наближення через підсилення звучання.

Ще однією наскрізною лінією циклу є поліфонічна. Різноманітні функції поліфонії виконують роль універсального організуючого початку, що узгоджує між собою інші елементи музичної мови, формує гармонічну вертикаль. Організуюча роль належить поліфонії і у взаємозв'язках з засобами метроритмічної техніки композитора. «Наочність» структури в поліфонічних творах (особливо побудованих за принципами імітаційної поліфонії, як, наприклад, «Попід терном стежечка») сприяє розвитку аналітичного мислення юного музиканта. Яскравими творами у поліфонічному жанрі є три з восьми п'єс циклу: «Попід терном стежечка», «Не співайте, півні», «Ліричний наспів». Фортепіанна поліфонія В.Борисова в значній мірі сприяє відродженню мануальної манери виконання клавірної музики, викликаючи безпосередні асоціації з інструктивними (маленькі прелюдії, інвенції) циклами І.С.Баха.

«Попід терном стежечка», «Не співайте, півні» – це обробки народних пісень. Вивчення прийомів обробки (а цей жанр має багатовікову історію – згадаємо, наприклад, твори І.Прача, О.Дюбюка, О.Вілуана та ін.) показує, що разом з переважно «цитатними» розвиваються обробки, досить оригінальні за музичною мовою та викладом. До такого типу можна віднести вищезазнані п'єси В.Борисова. Вони, по-перше, демонструють різні види поліфонічного письма: імітаційного – «Попід терном стежечка», підголоскового – «Не співайте, півні», «Ліричний наспів». Ідея шляху від колективного, ансамблевого інтонування до індивідуалізованого, авторського простежується і в структурі циклу: «Не співайте, півні» – №2, «Попід терном стежечка» – №4, «Ліричний наспів» – №5. В.Борисов органічно втілює образний зміст, емоційний настрій, характерні особливості ладоінтонаційної природи народних пісень. Поєднання мелодичного руху невеликих побудов та ліній «широкого дихання» є також особливістю народної пісенності, що її засвоїв композитор.

Структурну лінію циклу відрізняє лаконізм, сконцентрованість музичного висловлювання, суворий відбір композиційних елементів. Прості музичні форми (двочастинні, тричастинні) чітко структуровані та зрозумілі. Варіювання основних мотивних елементів – провідний принцип розвитку, що спрямований на максимальне виявлення інтонаційних можливостей тем-образів. Узагальнення виразного змісту інтонацій надає їм значення символу.

Висновки: «Дитячий зошит» В.Борисова є цінним внеском у світ фортепіанної музики для дітей та юнацтва. Тісний зв'язок художніх та інструктивних завдань, опора на первинні жанри, конструктивна трактовка форми, точність та ясність музичного висловлювання, глибинний зв'язок з народною музикою, верховенство ритму як головної рушійної сили часу – безперечні чесноти цього твору. В українській педагогічній літературі це, взагалі, чи не єдиний зразок концептуального осягнення шляху дитини у світ музики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. «Микрокосмос» Бельи Бартока // *Вопросы фортепианной педагогики*. - Вып.4. - М.: Музыка, 1976. - С. 147-171.
2. Карминский М. Драматургия жизни Роберта Шумана // *Р.Шуман і мистецька молодь* – Х., 1995. - С. 7-18.
3. Малиновская А. Педагогическая концепция Бартока и её значение для современной музыкальной педагогики (на основе «Микрокосмоса») – Автореферат дисс. - М., 1975. - 24 с.
4. Смирнова М. «Детские сцены» Р.Шумана (опыт сравнительного анализа) // *Р.Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. – Х., 1997. – С. 63-78.
5. Швецъ-Савицька Н. Пізній композиторський стиль в аспекті явища вікової гетерохронії // *Мистецтвознавство України*. - Вип. 6-7. - К., 2006. - С. 166-173.

УДК 159.947

Светлана Белокур

ПОНЯТИЕ ВОЛИ И ЕЁ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ

У статті розглядаються деякі особливості волі у контексті виховання вольових якостей особистості.

В статье рассматриваются некоторые особенности воли в контексте воспитания волевых качеств личности.

The paper deals with some special features of will in the context of cultivation of will property of the individual.

Проблема получения различного рода психологических знаний становится как никогда **актуальной** применительно к педагогической и исполнительской деятельности, а также для лучшей адаптации студентов высших учебных заведений при соприкосновении с реальной современной социальной ситуацией. Психологические знания необходимы не только

педагогу-музыканту, но, в той же степени, и музыканту-исполнителю. Они помогают решать проблемы стрессового предконцертного состояния, проблемы зажатого игрового аппарата, помогают сделать более эффективными передачу эмоционального строя музыкального произведения и сам процесс его разучивания. Эти явления, а также все психические процессы, связанные с созданием, восприятием и исполнением музыки, нельзя обойти вниманием при воспитании музыканта. В этом процессе немалое значение имеет формирование волевых свойств личности музыканта.

Вот что говорит о значении воли в музыкальном исполнительстве В.Софроницкий: «В исполнении прежде всего нужна воля. Воля – это многого хотеть, хотеть большего, чем даешь сейчас, чем можешь дать.

Для меня вся работа – это работа над закалкой воли. Тут все: ритм, звук, эмоциональность. Ритм должен быть одухотворен. Вся вещь должна жить, дышать, двигаться, как протоплазма. Я играю – и один кусок у меня живой, наполненный дыханием, а рядом может оказаться мертвый, потому что живой ритмический поток прерывается. Рахманинов, например, умел создавать непрерывную жизнь ритмического пульса. У него была колоссальная творческая воля гения. Воли у него было больше, чем у кого-либо из современных пианистов.

То же и у Антона Рубинштейна. Вот Бюлов играл очень чисто, а Рубинштейн грязно, но две-три грязные ноты у Бюлова портили исполнение больше, чем пригоршня грязных нот у Рубинштейна. А почему? Потому что у Рубинштейна была громадная воля. Воля к слышанию, к ритмической жизни» [1, с. 137] Различные исполнители, таким образом, обладают волей в разной степени.

Волевые действия, значение потребностей в их возникновении и развитии, целенаправленный характер сознательных волевых действий, их мотивы, рефлекторная концепция волевого акта и его механизмы, природа волевых усилий, физиологическая основа воли – рассмотрение этих и других вопросов, связанных с понятием воли, несомненно, будет полезно для более глубокого осмысления процессов регуляции музыкальной деятельности. **Предметом** данной статьи являются некоторые особенности воли, **объектом** – их значение в развитии личности.

В настоящее время в психологической науке нет единой теории воли, т.е. целостного учения о воле с его терминологической определенностью и однозначностью. Это связано с тем, что с начала девятнадцатого века ведется борьба между *реактивной* и *активной* концепциями поведения человека. Сторонники реактивной концепции представляют поведение человека как реакции на внешние и внутренние стимулы. Поэтому понятие воли для них отсутствует. Активная концепция поведения человека в последнее время

становится ведущей. С точки зрения её сторонников человек наделен способностью к сознательному выбору форм поведения.

Степень развития воли зависит от степени развития личности.

Волевые регуляции поведения характеризуются состоянием оптимальной мобилизованности личности, оптимальным режимом активности, концентрацией этой активности в необходимом направлении. Следовательно, *воля* – это способность человека к самодетерминации и саморегуляции своего поведения, деятельности, общения и психических явлений, связанных с преодолением внутренних и внешних препятствий.

Признаками волевого акта можно считать приложение усилий для его выполнения, наличие продуманного плана для его осуществления, а также повышенное внимание к этому акту поведения. Иногда усилия воли бывают направлены на преодоление внутренних психологических препятствий.

Главная психологическая функция воли – усиление мотивации и совершенствование на этой основе регуляции действий. В этом отличие волевых действий от импульсивных, т. е. от произвольных, недостаточно контролируемых сознанием. Деятельность человека – это система действий, связанных между собой и вытекающих одно из другого. Они направлены на получение результата. Осуществляя свою цель, человек действует по плану. Этот план в ходе работы разворачивается в виде ряда мыслей, представлений, реализуется посредством движений. В этом процессе переживаются определенные чувства. В структуре деятельности преднамеренные действия образуют ее высший уровень, им присущи сознательно поставленная цель и выбор средств, необходимых для ее достижения. Преднамеренные действия осуществляются с помощью саморегуляции. Структура саморегуляции включает цель, которую человек стремится достичь, программу действий, которую он должен осуществить для достижения этой цели, контроль над планированием и исполнением действия. Тогда оно приобретает личностный смысл и выступает как цель деятельности.

Волевые действия – это преднамеренные действия, которые связаны с преодолением трудностей. Они различаются по сложности. Сложное волевое действие включает в себя ряд простых. Сложные действия входят в систему организации волевой деятельности человека, направленную на достижение сознательно поставленных целей. В такой деятельности обнаруживаются волевые качества человека, проявляется воля.

Итак, *воля* – это форма активности личности, особый вид организации ее поведения, который определяется поставленной ею самой целью. Воля возникла в трудовой деятельности как умение человека мобилизовать свои возможности для преодоления трудностей. Воля обеспечивает выполнение двух взаимосвязанных функций и в них себя проявляет. Это *побудительная* и

тормозная функции. Побудительная функция обеспечивается активностью человека, который порождает действие в силу внутреннего состояния субъекта в момент самого действия, в отличие от реактивности, когда действие обуславливается заранее поставленной целью.

Активность характеризуется надситуативностью, т.е. способностью человека подниматься над уровнем требований ситуации. Побудительная функция воли проявляется также и в том, что она может создать дополнительную мотивацию к осуществлению действия.

Тормозная функция воли проявляется в сдерживании активности в случае нежелательного ее проявления. Торможение регулирует поведение. Личность может тормозить действия, которые не соответствуют ее мировоззрению. По словам А.С. Макаренко, «особую форму торможения представляет вежливость, которую нужно настойчиво рекомендовать при каждом удобном случае <...>» [1, с. 214].

Иерархия мотивов побуждает человека к действиям. Торможение одних мотивов во имя других происходит за счет проявления воли. Идеалисты рассматривают волю как индетерминистскую силу, ни от кого не зависящую. В соответствии с этим, психическая деятельность оказывается подчиненной воле как бессознательному первоначалу активности. А.Шопенгауэр рассматривает волю как «то, что составляет сущность всякой вещи в себе и единственное ядро всякого явления»; «<...> во всех идеях, т.е. во всех силах неорганической и во всех формах органической природы одна и та же воля раскрывается, т.е. входит в форму представления, в объективность»; «<...> все предметы мира – только объективация одной и той же воли»; «<...> каждый организм представляет идею, коей он служит отпечатком» [3, с. 39]. А.Шопенгауэр обращает внимание на то, что проявления воли в неорганической природе и воли, которую мы сознаем внутри нашего существа, различны, «ибо в человеке могущественно выступает индивидуальность, <...> поэтому тот же мотив не производит на всех одинакового действия»; «<...> явления сил природы действуют по общим законам, без отклонений, без индивидуальности». По Шопенгауэру, «<...> единая и нераздельная воля <...> во всех своих проявлениях подчинена закону основания, т.е. необходимости». «Из этого происходит та изумительная вещь, что всякий априорно считает себя вполне свободным, даже в своих отдельных действиях, и думает, что может каждую минуту начать новый образ жизни, <...> но, по опыту, он находит, к своему удивлению, что он не свободен, а подчинен необходимости» [3, с. 45]. Понятие воли А.Шопенгауэр распространяет на все явления жизни. Например, он пишет: «Вообще, познание, как разумное, так и созерцательное, исходит, таким образом, первоначально из самой воли, принадлежит к существу высших

ступеней ее объективации, в качестве простого приспособления средства к сохранению индивидуума и рода, подобно всякому органу тела» [3, с. 47].

Однако действия человека обусловлены объективно. Наряду с бесчисленным множеством других складываются и мотивы, включающие волевое действие. Они могут быть связаны с внешними воздействиями в настоящем и прошлом.

В процессе воспитания формируются качества личности, характеризующие склонность человека либо принимать на себя ответственность за свои действия – *интернальная* локализация контроля волевого действия, либо приписывать ответственность за результаты своей деятельности внешним силам и обстоятельствам – *экстернальная* локализация контроля волевого действия.

Склонность к экстернальной локализации контроля связана с такими личностными чертами, как неуверенность в себе, тревожность, безответственность. Люди, которым присуща интернальная локализация контроля, более ответственные, общительны, независимы, склонны к самоанализу.

Свобода личности в психологическом плане – это, прежде всего, свобода воли. Она определяется по отношению к витальным влечениям и к социальным условиям жизни человека. Биологические импульсы преобразуются под влиянием духовно-нравственных координат личности человека. Человек не свободен от социальных условий, но он может выбрать позицию по отношению к ним. Свобода, по Ф.М.Достоевскому, – это когда человек сам должен решать, выбрать ли ему добро, или уступить злу. Человек свободен, но не может уйти от ответственности.

Итак, волевая регуляция поведения характеризуется состоянием оптимальной мобилизованности личности и концентрацией активности в необходимом направлении. Психологическая функция воли – это усиление мотивации и совершенствование на этой основе регуляции действий. В этом отличие волевых действий от импульсивных, совершающихся произвольно.

На уровне личности воля проявляется в таких свойствах, как сила воли – степень необходимых усилий для достижения цели, настойчивость, энергичность, умение мобилизовать себя для преодоления трудностей, а также – выдержка, т. е. умение при необходимости тормозить свои действия. Это *базовые* волевые качества личности, которые определяют большинство поведенческих актов. *Вторичными* волевыми качествами считаются решительность, смелость, самообладание, уверенность в себе. Эти качества можно рассматривать как характерологические. *Третичные* волевые качества связаны с нравственными понятиями – это ответственность, дисциплинированность, принципиальность, обязательность, инициативность, организованность, исполнительность.

Волевые действия можно разделить на *простые* и *сложные*. В простом волевом акте побуждение к действию переходит в действие автоматически. В сложном волевом акте действию предшествует осознание намерения, принятие решений, составление плана его осуществления.

Развитие воли связано с преобразованием произвольных психических процессов в произвольные, с приобретением человеком контроля над своим поведением, с выработкой волевых качеств личности, усложнением целей, которые требуют значительных волевых усилий в течение долгого времени. Волевые качества личности формируются от первичных к вторичным и, далее – к третичным качествам.

Основой воли, как и активности субъекта в целом, являются его потребности; они порождают разнообразную мотивацию действий и поступков. Три относительно самостоятельных, связанных между собой, но не совпадающих вида психологических явлений составляют *мотивацию* волевого акта.

Это, во-первых, источник активности, мотив, выступающий как побуждение к деятельности, связанный с удовлетворением потребностей индивида. Во-вторых, направленность активности: мотивы определяют выбор направленности поведения, в совокупности они образуют направленность личности человека. В-третьих, мотивация является средством саморегуляции: эмоции, желания, влечения могут изменить общую направленность деятельности. С учётом их личностного смысла происходит оценка соответствия того или иного акта поведения конечной цели деятельности.

Потребности превращаются в мотивы, имеющие, в основном, осознанный характер. Влечения и желания различаются по тому, насколько осознана та или иная потребность. Недифференцированная, недостаточно отчетливо осознанная потребность – это влечение; оно смутно, неясно. Желания характеризуются достаточной осознанностью потребности и путей ее удовлетворения. В каждый момент жизни одни мотивы получают большее, другие – меньшее значение, в соответствии с изменением потребностей человека. В ряде случаев возникает борьба мотивов. В результате принимается решение, избираются цель и средства её достижения.

Если это действие отсрочено, возникает намерение. Последний момент волевого действия – исполнение принятых решений. Решение переходит в действие. В действии обнаруживается воля человека. Принятие решения и его исполнение иногда вызывают особое эмоциональное состояние – волевое усилие. Это состояние значительного напряжения, мобилизация внутренних ресурсов человека, таких, как память, мышление, воображение и др. Этот эмоциональный стресс создает дополнительные мотивы к действию. В результате волевых усилий можно затормозить действие одних мотивов и усилить действие других.

Индивидуальные особенности воли, различные по интенсивности своих проявлений, характеризуются на одном полюсе как сила, а на другом – как слабость воли. Так как воля направлена на преодоление внутренних трудностей, можно определить индивидуальную особенность воли как уровень власти над собой. Диапазон проявлений сильной и слабой воли очень велик. Крайние степени слабости находятся за гранью нормы психики (абулия и апраксия).

Проявления силы воли – это мужество, решительность, самостоятельность. Начинать её воспитание нужно с приобретения привычки преодолевать трудности. Систематически преодолевая сначала небольшие, а со временем – и значительные трудности, человек тренирует волю.

Воля обнаруживается не только в активных действиях и поступках. Она проявляется и в умении сдерживать себя, затормозить нежелательные действия. В этих случаях говорят о выдержке, терпении, самообладании.

Наличие у человека воли связано с наличием значимых для него целей и задач. Чем более значимы для человека эти цели – тем сильнее будет его воля в стремлении их осуществлять.

Выдающийся отечественный психолог и философ, основоположник деятельностного подхода в философии, психологии и педагогике, С.Л. Рубинштейн (1889 – 1960) считал понятие воли частью целостной системы новой психологии. Его исследования в полной мере сохранили свою научную актуальность. Рассмотрение ключевых проблем психологических знаний С.Л. Рубинштейн строил на принципе единства сознания и деятельности.

По С.Л. Рубинштейну [2, с. 78], любое действие субъекта, сознательное, целенаправленное, включающее целеустремленность, является волевым. Вот что мы находим у него о природе воли: волевое действие всегда целенаправленно, его ход регулируется соответствием цели, которая, в свою очередь, должна осуществляться как результат действий субъекта. Однако действие может происходить в условиях внутреннего конфликта, вызванного несоответствием ожидаемых последствий, которые повлечёт за собой реализация цели, побуждающим мотивам, либо степени трудностей, с которыми связано её осуществление, и т. п. Тогда это действие можно назвать волевым в более специфическом смысле слова. В силу противоречивости действительности волевое действие приобретает особую направленность. Если конфликт противоречивых тенденций сверхтруден для человека, волевое действие переходит в аффективное или в импульсивное. Волевые процессы – это компоненты психических, их нельзя противопоставлять интеллектуальным и эмоциональным. Однако волевой процесс более органично включен в действие и связан с ним.

К волевым действиям человека побуждают потребности. С одной стороны, это пассивная зависимость от того, в чем человек испытывает нужду, и, с другой – это активное стремление к удовлетворению. В этой активной стороне потребности заключены первые зародыши воли. Чувственное переживание потребности включает тенденцию, стремление. В зависимости от степени осознания стремление выражается в виде влечения, желания.

Влечение субъективно выражает потребность, не вызывая осознания цели, на которую нужно направить действие. Влечение не осознает предметов, которые способны его удовлетворить. Вместе с тем, существуют предметы, в которых человек нуждается для удовлетворения своих потребностей, но которые противостоят ему. Волевое действие устанавливает между ними осознанную связь. Потребность должна стать осознанной и предметной, тогда влечение переходит в желание.

Осознанное и предметное желание является предпосылкой возникновения волевого действия. Предметы становятся объектами желаний и возможными целями действий. Сложная взаимосвязь потребностей и предметов играет существенную роль в возникновении волевого акта.

Однако волевое действие не вытекает естественно из потребностей, оно всегда опосредовано работой сознания. Осознание побуждений к действиям, осмысленное их регулирование, определяемое целью – это работа сознания, выполняемая рядом мозговых центров, поражение которых ведет к расстройству сложного волевого действия.

Свобода волевого акта выражается в его независимости от импульсов непосредственной ситуации, однако волевые действия не менее детерминированы, чем произвольные – импульсивные, инстинктивные, рефлекторные. Закономерность их опосредуется через сознание личности. Следовательно, волевое действие есть проявление личности, выражение её направленности. Потребности и интересы формируют цели и задачи, с ними связано наличие у человека воли.

Общественно значимое иногда вступает в конфликт с личностными интересами, что порождает динамические тенденции – тенденции долженствования, отличные по содержанию от тенденций влечения. Единство этих двух компонентов, соотношение между которыми может быть различным, и определяют волю. Воля возникает тогда, когда человек способен к осмыслению своих влечений, может произвести выбор между ними.

Возникновение воли связано со становлением индивида, который произвольно определяет свое поведение [2, с. 138]. Таким субъектом, способным к самосознанию и самоопределению, человек становится через осознание своих отношений с другими людьми в общественной жизни, где поведение людей регламентируется нравственностью и правом. Речь идет о

том, чтобы личное убеждение человека, проникаясь общественно значимым содержанием, определяло должное в вопросах права и нравственности. Таким образом, проблема воли – это проблема её содержания, того, как реально складываются соотношения между личным и всеобщим в вещах, значимых для личности.

Волевой процесс, по Рубинштейну, реализуется в разных формах. В простом волевом акте побуждение к действию направлено на осознанную цель и непосредственно переходит в действие, которое производится почти автоматически. В сложном волевом акте между импульсом и действием вклинивается сложный сознательный процесс, включающий цепь различных моментов, стадий и фаз. Это возникновение побуждения и осознание цели, обсуждение и борьба мотивов, решение и исполнение.

Различные фазы волевого процесса могут приобретать различный удельный вес. Традиционная психология выдвигает в качестве ядра волевого акта борьбу мотивов. Другие теории вообще выключают из волевого действия работу сознания. По мнению Рубинштейна, волевое действие включает сознательный выбор. Однако основными его частями являются начальная и завершающая фазы, т. е., осознание цели и настойчивость в её достижении.

Итак, основным содержанием первой фазы волевого действия является *возникновение побуждения и осознание цели*. Они взаимосвязаны. По мере того, как осознается цель, на которую направлено побуждение, стремление переходит в желание. Другими словами, желание – это целенаправленное стремление. Желание переходит в волевой акт, когда к знанию цели присоединяется установка на ее реализацию.

Иногда побуждение к действию влечет за собой действие. Но бывает, что между побуждением и действием вклиниваются *размышление и борьба мотивов*. Это и является содержанием второй фазы в развитии волевого акта. Потребности и интересы человека бывают различны и несовместимы, возникает конфликт. Но даже если этого и не происходит, человек все же анализирует последствия осуществления желания. В волевой процесс включается интеллектуальный момент. Волевой акт превращается в процесс, опосредованный мыслью. Воля – это умение не только осуществлять желания, но и умение подавлять некоторые из них, это не совокупность желаний, а организация их.

Воля требует самоконтроля. Побуждение в виде желания выдвигает определенную цель, окончательное установление цели происходит в результате решения. Осознание последствий своего решения порождает чувство ответственности.

Третья фаза волевого акта, по Рубинштейну, – *принятие решения* – может происходить по-разному. Если возникшее побуждение не встречает

противодействия, то принятие решения заключается в признании цели, за которой следует действие. Иногда решение возникает само, как констатация факта, как разрешение конфликта, который вызвал борьбу мотивов. Если же конфликт, заключенный в борьбе мотивов, не разрешился, решение подчиняет одной цели все остальное в силу целесообразности.

В этом случае решение и следующее за ним исполнение сопровождаются усилием. Оно свидетельствует о том противодействии, которое встречает воля. Происходит это в том случае, когда наше решение не кладёт конец борьбе мотивов. Способность человека к волевому усилию в борьбе с реальными трудностями является проявлением воли.

Итак, решение в волевом акте может быть непосредственно слито с принятием цели, может быть результатом борьбы мотивов, может выделиться из этой борьбы и противостоять мотивам. В любом случае решение всегда присутствует в волевом процессе как особый акт.

Техника решения в различных случаях различна. В обыденных случаях для принятия решения часто достаточно осмыслить ситуацию и подвести конкретный случай под какую-то известную категорию. Для импульсивных натур при принятии решения важны обстоятельства, нерешительным людям свойственно оттягивать решение.

За решением должно следовать исполнение. Исполнение решения требует изменения действительности. Если поставленные цели сложны, труднодостижимы, исполнение превращается в сложный, длительный процесс преодоления реальных препятствий.

Традиционная трактовка воли сосредоточена на борьбе мотивов, принятии решений. Согласно отдельным теориям, действие внешним образом связано с психикой. Например, в теории У.Джемса всякая идея автоматически переходит в действие. В действительности, волевое действие – это отношение субъекта к реальности, в которой должна быть осуществлена конкретная цель. Это сложный процесс, психическая сторона которого должна быть изучена.

Волевому действию предшествует сложная внутренняя работа, в результате которой складывается состояние готовности. Действие протекает по-разному, в зависимости от сложности задачи и отношения к ней человека. Если задача сложна, её решение требует длительного времени. Если соответствующее действие легко и привычно, решение непосредственно переходит в исполнение.

В сложных ситуациях, когда исполнение решения затруднено, действие подготавливается намерением. Это направленность на осуществление цели. Намерение может носить общий характер, что не исключает возможности подчиненных намерений. Образование намерения при принятии решения снимает необходимость осознания цели при выполнении действия. Можно

констатировать наличие намеренных действий, которые носят автоматический характер.

Соотношение сознательного волевого действия и намерения различны. Для достижения цели иногда недостаточно намерений, необходимо наметить план действий: определить путь, ведущий к ней, и средства её реализации. Путь к цели может состоять из ряда этапов; в этом процессе средства могут стать целью, и наоборот. План бывает схематичен, бывает детально разработан. В зависимости от характера плана, воля может быть более или менее гибкой по отношению к изменяющимся условиям его осуществления.

Если конечная цель не определяет характера и способа действия, его результат может не совпадать с первоначальной целью. *Волевое действие* – это сознательное целенаправленное действие, в результате которого человек изменяет действительность в соответствии со своим замыслом. Так как волевой акт исходит из побуждений, он носит эмоциональный характер; однако, он включает и интеллектуальные процессы, так как предполагает сознательное регулирование – обдумывание, учёт последствий и т. д. В волевых процессах представлен синтез эмоциональных и интеллектуальных моментов.

Итак, волевой акт складывается из ряда компонентов. Если один из них нарушен, говорят о *патологии воли*. Кора и подкорка головного мозга находятся в динамическом соотношении, которое определяет нейротонус человека. Нормальный волевой акт предполагает среднюю импульсивность. Если интенсивность импульсов ниже нормы, возникает патологическое состояние, называемое абулией, при котором волевой акт невозможен. При повышенной импульсивности, например, в состоянии аффекта, когда желание дает стремительную разрядку в действии, действие также перестает быть сознательным волевым актом. Эти разновидности патологий, связанные с изменениями в коре головного мозга, демонстрируют значение опосредующего мышления для внешних форм волевой деятельности.

Если решение субъекта определяется другим лицом, имеет место внушение. При этом устраняется элемент волевого акта – принятие решения на основе взвешиваемых мотивов. Повышенной внушаемостью отличаются истерические субъекты. Гипноз – высшая степень внушаемости.

Противоположность внушаемости – негативизм. Это немотивированное противодействие всему тому, что исходит от других людей. Негативизм свидетельствует о слабости воли и наблюдается также у истерических субъектов.

Явление упрямства отличается от настойчивости своей объективной необоснованностью. В нормальном волевом акте отношение к другим людям и к себе играет существенную роль. При внушении, негативизме и упрямстве эти отношения приобретают патологические формы.

Волевые качества личности сложны и многообразны. Инициативность – одно из важнейших среди них – связано с интенсивностью и яркостью побуждений, с интеллектуальными данными. Инертность – прямо противоположное качество. Самостоятельность, независимость воли предполагает ее сознательную мотивированность и обоснованность, в отличие от внушаемости, негативизма и упрямства. Решительность выражается в скорости и уверенности при принятии решения, а также твердости, с которой оно сохраняется. Соотношение импульсивности и обдуманности определяет внутреннюю природу решительности, различную у разных людей.

Решительность связана с темпераментом. Импульсивный тип определяется преобладанием импульсивных моментов обдумывания над интеллектуальными. Рассудительный тип определяется, наоборот, преобладанием над импульсами интеллектуального контроля. Решительность не является завершенным качеством воли.

В исполнении музыкального произведения также проявляются волевые качества личности. Это, прежде всего, энергия и настойчивость. Настойчивость – это неослабность энергии в течение длительного времени. Настойчивость и решительность являются наиболее существенными качествами воли. Определяющими волевыми качествами личности являются также самоконтроль, выдержка и самообладание. Они обеспечивают необходимые самоограничения ради достижения цели.

Развитие воли, начинаясь в раннем возрасте, проходит длинный путь. На каждой его ступени качества личности имеют свои особенности. Основа их заложена в индивидуальных свойствах характера и темперамента. С формированием характера, мировоззрения, самосознания формируется и воля, развитие которой неразрывно связано со становлением человеческой личности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Выготский Л.С. *Проблема воли и ее развитие в детском возрасте.* // Выготский Л.С. - Собр. соч. в 6 т.т. - Т.2. - М.: Педагогика, 1982. – 504 с.
2. Рубинштейн С.Л. *Основы общей психологии* – С.-Петербург: Питер, 2002. – 795 с.
3. Шопенгауэр А. *Максимы. Понятие воли. О ничтожестве и горестях жизни.* / Пер. с нем. – Минск: Попурри, 1998. – 469 с.

АНАЛІЗ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА КУРСУ «ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА» ДЛЯ СТУДЕНТІВ-СКРИПАЛІВ

Стаття присвячена проблемі розвитку навичок педагогіко-виконавського аналізу музичних творів.

Стаття посвящена проблеме развития навыков педагогико-исполнительского анализа музыкальных произведений.

The article is devoted to the development of pedagogical and performing abilities to analyze music works.

Актуальність теми обумовлена необхідністю розширення професійного кругозору студентів-скрипалів шляхом їхнього регулярного практичного ознайомлення з педагогічним репертуаром різних етапів навчання.

Курс педагогічної практики студентів-скрипалів, згідно із навчальним планом підготовки бакалаврів, спеціалістів та магістрів даної форми навчання спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти», розрахований на 3-7 семестри – за спеціалізацією «бакалавр», на 9 семестр – «спеціаліст» та 10 семестр – «магістр». Підсумковою формою контролю для бакалаврів у 3-7 семестрах є залік, у 8 семестрі – іспит. Для кваліфікаційного рівня «спеціаліст» підсумком курсу являється залік у 9 семестрі. Освітньо-кваліфікаційний рівень «магістр», окрім педагогічної практики, передбачає захист кваліфікаційної роботи з виконавської педагогічної майстерності.

Цей важливий та відповідальний курс, однак, завжди був та залишається чи не найстійкішою «білою плямою» в процесі реалізації навчального плану. Надалі все більш гострий дефіцит учнів-струнників не тільки у спеціалізованих музичних школах, але й у звичайних ДМШ, невинне падіння показників конкурсу не обминули школи-студії вищих музичних навчальних закладів, де струнно-смичкові відділення часом взагалі перестали існувати. На тлі прогресуючої тенденції падіння престижу професії музиканта у наш вкрай технізований та комп'ютеризований час, струнно-смичкова галузь, як одна з найбільш трудомістких, вимагає нових більш інтенсивних засобів активізації інтересу учнів та студентів до професії, її потаємних куточків та тонкощів, подробиць.

Одним із дійових засобів стимулювання професійних запитів творчої молоді могло би стати регулярне звернення до репертуарної скарбниці у формі практичного ознайомлення студентів з творами композиторів різних епох. Таке знайомство могло би відбуватися як у формі аудиторних практикумів під керівництвом досвідченого педагога, так і у формі підсумкових семестрових

семінарів-заліків, бажано не у напружений сесійний період, у діловій робочій атмосфері. Воно включало би в себе виконавський аналіз творів великої та малої форми, етюдно-інструктивного матеріалу і безперечно приносило би неабияку користь студентам, розширюючи та поглиблюючи їхні теоретичні та практичні фахові знання.

Мета даної роботи полягає у найбільш доцільній та ефективній організації процесу аналізу педагогічного репертуару.

Вміння вільно оперувати професійними поняттями, відшукувати оптимальні варіанти розв'язання творчих завдань, домагатися найбільшої повноти художнього враження, – вкрай необхідна якість не лише для педагога-наставника, але не у меншій мірі – для виконавця-соліста, оркестранта й ансамбліста. Причому в класі з фаху ініціатива у цьому плані здебільшого походить від викладача, виконуючого, як правило, функцію режисера-постановника. Ідея ж регулярного неформального ознайомлення студентства з педагогічним репертуаром полягає саме у пробудженні, спрямуванні та розвитку власної творчої, аналітичної ініціативи студента, – звісно, спочатку спираючись на досвід попередніх занять з наставником, на прикладах більш простих творів, поступово розширюючи коло, ускладнюючи матеріал аналізу, тим самим набуваючи нового досвіду, практичних навичок та творчих вражень.

Пропонований репертуар для виконавсько-педагогічного аналізу розташовано за принципом поступового ускладнення. Таким чином, студентам 2 курсу, які лише розпочинають набувати досвід, пропонується програма середніх та старших класів дитячої музичної школи. Тут, на прикладах нескладних етюдів, п'єс, концертів або сонатин, викладач-наставник подає початкові принципи розбору матеріалу, послідовності аналізу, привчаючи студента оперувати професійними поняттями, вистроюючи і самий процес уроку, і елементи аналізу у стрункий логічний ряд, кінцевий пункт якого – виразне переконливе виконання бодай спочатку не цілого твору, а хоча б невеликої завершеної його частини, вузлових наріжних моментів. Вінцем заняття має стати влучне лаконічне узагальнення, констатування, обрис кола проблем та завдань, призначених для подальшої самостійної роботи учня. Власне, **резюме** – це саме те, що має бути занотоване у місткій лаконічній та доступній формі у його щоденнику (доречною була би й порада часом проводити щось на кшталт семінара-практикума для студентів, присвяченого веденню учнівського щоденника).

Подальший розвиток навичок виконавського аналізу на 3 - 4 курсах вузу логічним буде базувати на матеріалі програми музичного училища. Поруч із ускладненням технічних прийомів, форми творів, набуттям певного виконавського досвіду провідною ідеєю мусить стати ідея невпинного розширення та неодмінного поглиблення аналітичного досвіду студента.

Засоби виконання, що їх застосовує учень, повинні перетворюватися не просто на більш-менш досконалий інструмент відтворення авторського тексту, а на засіб **творчого** його осмислення. Певна річ, це вимагає все більш досконалих, «чистих» технічних засобів, тому не можна ніяк обминати методичного та ґрунтового засвоєння технічного матеріалу. Проте, не можна не наголошувати на все тому ж неодмінному завданні: пошуках навіть у найпростішому інструктивному матеріалі раціональних зернят, прорість яких допомогла би розвиненню саме творчих задатків юного музиканта.

Поруч з вимогою сталої високої якості звучання – повноцінного скрипкового тону, безперервного барвистого наповнення тонової лінії-горизонталі завдяки відпрацьованим досконалим переходам та змінам різного роду, – що, власне, є головною вимогою при виконанні гам та арпеджіо, – постає питання виховання гнучкого та мінливого, чуйного **емоційного** відношення юнака до змін динаміки та гармонії, навіть у простому етюді. Не можуть залишитися поза увагою різного роду зміни фактури, штриху, – тобто, способу викладення музичного матеріалу, – з виконавською «відповіддю» на такі зміни, яка буде не лише художньо виправданою, але й емоційно забарвленою. Тобто, йдеться власне про **творче** осмислення, відбір та художнє конструювання живого організму твору, бодай простенького етюду або дитячої п'єски.

«Одухотворення» виконання – ось те генеральне завдання, яке постає перед учнем, і педагог мусить всіляко допомогти своєму вихованцеві у цій справі власним прикладом, «заразити» його цією благотворною «хворобою». Відштовхуючись від **загального** характеру твору або його закінченої частини, – емоційного фону, колориту, що їх продиктовано жанром, програмною назвою, викладач націлює учня на поглиблення та деталізацію аналізу, спочатку – розділів музичної форми, врешті-решт зосереджуючись на найменших складових частках утворення характеру – виразових інтонаціях.

Саме **інтонування**, – не за елементарної та загальнообов'язкової умови звуковисотно точної гри, а у значенні неповторного, творчого **відношення** музиканта до найменшої виразової частки музичної тканини, – мусить стати провідною ідеєю, генеральною лінією всього процесу навчання та виховання творчої особистості. На цьому й повинен бути сфокусований весь комплекс педагогічних зусиль. Навіть самий процес формування виконавського апарату, до найменших подробиць, повинен бути скерованим на досягнення максимально пластичного – і водночас зібраного, сконцентрованого його стану. Гнучка природа інструментального висловлювання вимагає такої ж гнучкої та піддатливої виконавської форми; тут зміст слова «форма» насправді двоякий. Це, з одного боку, «посудина» художнього вираження; з іншого –

оптимальний раціональний фізичний стан ігрового апарату без будь-яких перешкод для процесу творчого висловлювання засобами інструменту.

Окремий розділ репертуарних рекомендацій побудований на основі програм скрипкового класу музичних вузів культури і мистецтв 3 - 4 рівнів акредитації. Претендентам на присвоєння кваліфікаційного рівню «спеціаліст» (9 семестр) пропонуються для аналізу твори високої ступіні складності, в яких, на ґрунті набутого досвіду попередніх курсів, відбувався би більш глибокий кваліфікований аналіз виконуваного. Саме тут доцільною уявляється форма семінарів-практикумів, коли доповідач-студент спілкується з ведучим викладачем-порадником, який тактовно та ненав'язливо пропонує можливі варіанти вирішення того чи іншого завдання інструментальними засобами, — неодмінно зі скрипкою в руках. Таке спілкування зручніше проводити невеликими групами; присутні на обговоренні також висловлюють свої думки та зауваження стосовно змісту та форми доповіді.

Спеціальним розділом аналізу є твори українських композиторів: вони мають стати обов'язковою складовою семінарського заняття чи залікової програми кожної з названих академічних підгруп.

Аналіз педагогічного репертуару включає в себе такі основні підрозділи:

- стисле повідомлення про композитора, історію та епоху написання твору; найбільш відомих виконавців; існуючі фоно-, аудіо-, або відеозаписи;
- загальні відомості про жанр, форму твору;
- характер твору, окремих його частин;
- особливості втілення характеру за допомогою інструментальних засобів художньої виразності;
- технічні завдання, які постають під час вивчення твору, — як у цілому, так і у вузлових виразових фрагментах;
- шляхи подолання технічних труднощів; відбір допоміжного технічного матеріалу;
- резюме, стислий місткий висновок з приводу всього сказаного та проілюстрованого власним виконанням на інструменті.

Під час заліку, для більш планомірного оформлення своєї відповіді, студент може користуватися нотатками-планом, попередньо узгодженим з викладачем-консультантом. Матеріал для залікового аналізу отримується заздалегідь у терміни, визначені керівником практики.

Чітка дослідницька організація процесу ознайомлення з репертуарною скрипковою скарбницею, безперечно, послужить збагаченню професійного досвіду молодого фахівця. Поступове розширення кола репертуару, що аналізується, підвищення ступіні його складності має неодмінно виховати вміння самостійно оперувати професійними поняттями, логічно обґрунтовувати

застосування виконавських засобів з точки зору їхньої художньої доцільності, відшукувати допоміжний технічний матеріал.

Таким чином виховується творча ініціатива, пошук та інтерес, мистецький досвід молодого музиканта. Наставницький приклад варіантного художнього інтонування як головної мети індивідуального прочитання твору на будь-якому етапі навчання – ось той необхідний інструмент, завдяки якому можуть бути відшліфовані нові грані кожної творчої особистості.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация сочинений скрипичной классики. – М.: Музыка, 1965. – 271 с.
2. Григорьев В.Ю. Проблемы звукоизвлечения на скрипке: принципы и методы. Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств. – Москва, 1991. – 62 с.
3. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М.: Музыка, 1964. – 271 с.
4. Малиновская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б.В. Асафьева // Музыкальное исполнительство: Сб.ст. / Сост. и общ. ред. В.Ю. Григорьева и В.А. Натансона. – Вып. 11. – М.: Музыка, 1980. – С. 54-91.
5. Орлова Е.М. Интонационная теория Б.В. Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. – М.: Музыка, 1984. – 302 с.
6. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – Ч. 2. – К.: Музична Україна, 1982. – 117 с.
7. Шульяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – 125 с.
8. Ямпольский А. О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М.: Музыка, 1968. – С. 25-48.
9. Янкевич Ю. Педагогическое наследие. – М.: Музыка, 1993. – 311 с.

УДК 788.6:78.071.2

Валерий Алтухов

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЕРХНЕГО РЕГИСТРА КЛАРНЕТА ДЛЯ УЛУЧШЕНИЯ КАЧЕСТВА ИГРЫ

Статья посвящается особенностям преодоления трудностей, что возникают при игре в верхнем регистре кларнета. Композиторы XX столетия в своих творах широко использовали найвысшую tessitura кларнета. Це вимагає від молодих музикантів якісно нового підходу до оволодіння верхнім регістром.

Статья посвящена особенностям преодоления трудностей при игре в верхнем регистре кларнета. Композиторы XX столетия в своих произведениях широко использовали самую высокую tessitura кларнета. Это требует от молодых музыкантов качественно нового подхода к освоению его верхнего регистра.

The article is devoted to the peculiarities of overcoming the difficulties while playing the clarinet in the upper register. Composers of the XX century used widely the highest tessitura of clarinet in their works, it demands a new high-grade approach in mastering upper register from young musicians.

Кларнет, будучи самым молодым инструментом в семействе деревянных духовых инструментов, появился в Германии в начале XVIII века. Сконструировал его известный мастер музыкальных инструментов из города Нюрнберга И.Деннер в процессе усовершенствования французской свирели «шаломо». Новый инструмент, рожденный в эпоху расцвета классического искусства, быстро получил широкое распространение в Европе в качестве участника бытовых камерных ансамблей. Важным стимулом для развития искусства игры на кларнете стало введение этого инструмента в состав военных оркестров. Через короткий промежуток времени кларнет становится главным мелодическим инструментом этих оркестров, в значительной мере потеснив флейты, гобой и фаготы. «Ключевую роль в популяризации кларнета сыграли оркестры Мангейма и Парижа» [1, с. 413]. Первыми композиторами, которые стали писать сольные сочинения для кларнета, а также оркестровые и камерные произведения с его участием, были представители Мангеймской школы – Я.Стамиц, К.Абель, К.Каннабих, И.К.Бах. Они же способствовали появлению кларнета в Мангеймском симфоническом оркестре в качестве полноправного представителя группы деревянных духовых инструментов. Фундаментальную роль в становлении и развитии искусства игры на кларнете сыграл в конце XVIII века гениальный Моцарт. Композитор заложил основу для создания высокохудожественного кларнетового репертуара, как сольного, так и камерного, и окончательно утвердил кларнеты строя *Си-бемоль* и *Ля* в составе симфонического оркестра.

Многие выдающиеся кларнетисты XVIII - XIX веков способствовали усовершенствованию механизма инструмента. Так, друг Моцарта, для которого композитор написал Шесть дуэтов, Трио для кларнета, альтя и фортепиано, кларнетовый Квинтет, Концерт Ля-мажор для кларнета с оркестром, знаменитый кларнетист конца XVIII века И.Штадлер специально для исполнения концерта Моцарта сконструировал новый кларнет, позволяющий извлекать дополнительно ноты *до* и *ре* малой октавы. Этот инструмент вошел в историю как кларнет Штадлера. В начале XIX века кларнетист из города Риги Иван Мюллер добавил к кларнету несколько новых передаточных рычагов, что позволило получить значительное число новых аппликатурных вариантов.

В середине XIX века во Франции был сконструирован кларнет системы Т.Бёма, который вошел в историю как кларнет французской системы. В настоящее время кларнеты немецкой системы используются в Германии и Австрии, а в остальных странах Европы и Америки все исполнители перешли, в основном, на кларнеты французской системы. Эти две разновидности кларнетов имеют существенные различия в звучании, аппликатуре, легкости переходов, ровности регистров. В кларнетах французской системы конструкторы применили другое сверление в колене инструмента, у них

отсутствуют «вилочные аппликатуры». Если на кларнетах немецкой системы с помощью звуковых отверстий и минимального количества клапанов можно исполнить в две октавы лишь одну гамму *Соль*-мажор, то на инструментах французской системы при помощи звуковых отверстий можно исполнить три гаммы – *Соль*-мажор, *До*-мажор, *Фа*-мажор. Французская система дает более легкое извлечение звуков верхнего регистра. Определенным преимуществом кларнетов Бёма считается и более ясное интонирование звуков *соль-диез*, *ля*, *си-бемоль* первой октавы. Эти переходные звуки от первого регистра ко второму на кларнетах немецкой системы звучат тускло. Удачно сдублированная клапанная система кларнетов Бёма для поочередного включения мизинцев при исполнении последовательности *ми – фа - фа-диез - соль-диез* малой октавы, соответственно *си – до - до-диез - ре-диез* второй октавы позволяет практически избегать скольжения мизинцев с клапана на клапан, что очень важно для развития навыков виртуозной игры. Профессор А.Федотов в своей статье «О рациональных методах овладения новой системой кларнета» справедливо считает, что, «благодаря конструктивным особенностям кларнета французской системы объективно создаются благоприятные условия для достижения более высоких технических и художественных результатов, чем на кларнетах немецкой системы» [2, с. 234]. На Украине переход на кларнеты французской системы был осуществлен во второй половине XX века. Поэтому в данной статье все аппликатурные и другие рекомендации касаются именно этого инструмента.

За три века композиторами различных стилей и направлений создано много музыкальных шедевров для кларнета, выдающимися кларнетистами написан ряд школ игры на нём. До наших дней используются рекомендации и упражнения из школ игры для кларнета Бермана, Блатта, Клозе, Розанова, Дикого, Гурфинкеля. В конце XX века вышла в свет школа этюдов для кларнета из четырех тетрадей прекрасного советского кларнетиста, профессора Московской консерватории В.Соколова. В этой школе В.Соколов собрал все лучшие этюды, написанные кларнетистами и композиторами за триста лет, что представляет огромный практический интерес для педагогов.

Композиторы XX ст. в поисках путей к обновлению музыкального языка использовали яркую выразительность крайних регистров различных инструментов, в том числе, кларнета. Современная исполнительская практика ставит перед кларнетистом задачу овладения техникой игры в самом высоком регистре инструмента. Недостаточной разработанностью соответствующих методик обусловлена **актуальность** настоящей статьи.

Объектом исследования в данной работе является метод изучения и освоения самого сложного регистра кларнета.

Предмет исследования составляют особенности аппликатурных комбинаций верхнего регистра инструмента. Среди источников, посвященных постановке проблемы крайних тесситур духовых инструментов, наиболее значительна книга профессора В.Апатского «Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства». Известный украинский музыкант и ученый пишет, что характерной чертой современного духового исполнительства является «использование самых крайних регистров, постоянное расширение звуковысотного диапазона инструмента. У дерева он расширяется вверх, у меди – и вверх и вниз». [3, с. 289]. Однако, даже в таком фундаментальном труде, данная проблема освещена лишь в общих чертах. В специальной отечественной литературе мало источников, содержащих информацию такого рода. Краткая историческая справка о развитии кларнета как духового инструмента представлена в работе Б.Благодатова [4]. Необычайно продуктивной оказалась работа с тематическим каталогом музыкальных произведений для кларнета, изданным во Франции, что позволило систематизировать весьма значительный пласт сочинений французских композиторов, неизвестных в Украине [5]. На примере этих произведений хорошо видно, какую огромную роль в современном кларнетном исполнительстве играет безупречное владение верхним регистром инструмента.

Для кларнетистов проблема верхнего регистра носит естественный характер и, в определённой степени, заложена в конструкции самого инструмента. В звукоряде кларнета специалисты выделяют три регистра – нижний, средний и высокий. Нижний и средний регистры связаны дуодецимным клапаном, что дает возможность легко переходить от одной ноты к другой при минимальной работе пальцев. А верхний регистр кларнета имеет комбинированную, многовариантную аппликатуру, что очень усложняет беглость и плавные переходы от одного звука к другому. Извлечение звуков в этом регистре требует от исполнителей большего физического напряжения. Легче играть громко и нестройно, чем стройно и тихо. А если необходимо сделать крещендо или диминуэндо, то для неподготовленного музыканта эта задача просто невыполнима. Особенно трудно в верхнем регистре управлять атакой звука. Профессор И.Мозговенко в своей работе «О выразительности штрихов кларнетиста» совершенно справедливо отмечает, что «распространенным недостатком у начинающих является плохое нечеткое извлечение звуков в верхнем регистре. Овладев атакой в среднем регистре, они механически переносят этот навык на звуки верхнего регистра. В результате высокие ноты получаются с призвуками: сначала стук, хрип, а потом звук». [6, с. 84]. В истории кларнета было много попыток кардинально решить проблему верхнего регистра за счет введения еще одного (кроме существующего дуодецимного) октавного клапана с выводом отверстия на

бочонок с тем, чтобы вторая и третья октавы имели одинаковую аппликатуру. На сегодня эта замечательная идея еще не нашла законченного конструктивного решения. А раз таких новых кларнетов еще нет, то педагогам надо искать другие способы и приемы, позволяющие играть в верхнем регистре так же легко и свободно, как в нижнем и среднем. Надо сказать, что на начальном этапе обучения игре на кларнете интенсивно используются лишь нижний и средний регистры, и только с усложнением репертуара, постепенно, осваивается звуковой отрезок от *до-диеза* третьей октавы до ноты *до* четвертой октавы включительно. И (условно) верхний регистр делится на кларнете как бы на две части. Более удобна первая часть, от *до-диеза* третьей октавы до *соль*, и менее удобна вторая часть, от *соль-диеза* до ноты *до* четвертой октавы включительно. Конечно, на кларнете можно извлечь и более высокие звуки, но в музыкальной литературе XX века для этого инструмента верхним пределом считается нота *до* четвертой октавы. Первую (удобную) часть верхнего регистра осваивают почти все исполнители, а вторую часть (менее удобную) – только самые настойчивые. Какие же рекомендации помогают молодым исполнителям качественно освоить этот регистр? Прежде всего, надо ежедневно играть гаммы в медленном темпе (четвертями) отдельно в этом регистре, в одну октаву. Это гаммы от *соль*, *соль-диеза*, *ля*, *си-бемоля*, *си* второй октавы до *соль*, *соль-диеза*, *ля*, *си-бемоля*, *си* третьей октавы в мажоре и миноре. Также надо играть гамму от ноты *до* третьей октавы до ноты *до* четвертой октавы. И, только лишь после того, как эти однооктавные гаммы будут получаться качественно в медленном темпе, можно постепенно ускорять темп, переходить на восьмые, а затем пробовать играть эти гаммы в три октавы. Принцип разделения в работе трехоктавных гамм на две октавы (нижний и средний регистры) и одну октаву (верхний регистр) дает положительные результаты и ускоряет освоение верхнего регистра. Как считает профессор Б.Диков, автор популярной школы игры на кларнете, «следует избегать довольно распространенной ошибки, превращающейся со временем в дурную привычку, – исполнять все в ускоренных темпах с плохой ритмической дисциплиной. Ведь техническое мастерство приобретается лишь в результате длительной и целенаправленной работы над музыкально-инструктивным материалом в медленных темпах». [7, 15]

Улучшает технику перехода в верхнем регистре ежедневное исполнение в умеренном темпе четвертями от одной ноты трезвучий, септаккордов и их обращений. Они играютя от тех же звуков, что и однооктавные гаммы. К примеру, нужно играть от ноты *соль* второй октавы до ноты *соль* третьей октавы вверх и вниз мажорное и минорное трезвучия, мажорный и минорный сектаккорды, мажорный и минорный квартсектаккорды. Далее играютя малый мажорный септаккорд и все его обращения, малый минорный

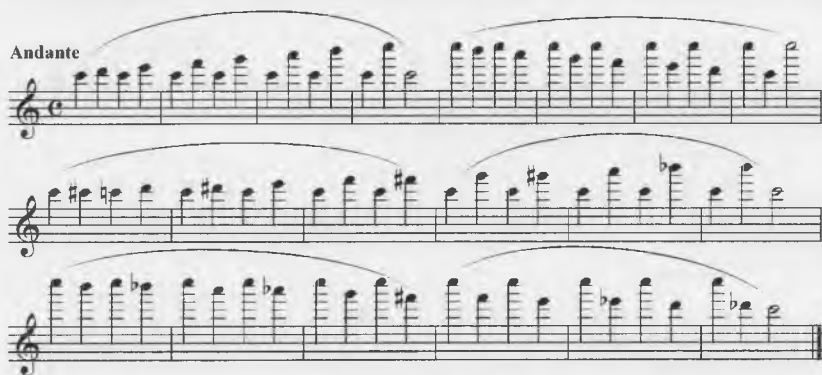
септаккорд с обращениями, седьмой септаккорд и все его обращения. Завершает эту цепочку аккордов уменьшенный септаккорд.



Каждый аккорд играется деташе и легато. Эти последовательности нужно, безусловно, исполнять и в нижнем, и в среднем регистрах. Они очень улучшают моторику кларнетиста, но в три октавы, как и гаммы, их можно играть лишь в том случае, если хорошо проработать отдельно в верхнем регистре. Молодому исполнителю, разучивающему данное упражнение, желательно тщательно следить за качеством звука именно в верхнем регистре. Известный советский кларнетист профессор А.Федотов считает, что «красивый звук кларнета характеризуется как сочный, закругленный в нижнем регистре, теплый с элементами блеска в среднем, светлый и звонкий в верхнем» [8, с. 88]. Лучшие современные кларнетисты в результате упорной тренировки в верхнем

регистре добиваются и светлого и звонкого звука, но также умеют смягчать и закруглять звук, делать его насыщенным и полным. Когда музыкант добьется отличного результата, играя упражнение от одной ноты, он должен перейти к его исполнению от других звуков: от *соль-диеза* второй октавы до *соль-диеза* третьей, и так до ноты *до* третьей октавы. Упражнение трудное, но чрезвычайно полезное.

Кроме этих упражнений, при ежедневных занятиях необходимо играть в медленном темпе интервалы. К примеру: от ноты *до* третьей октавы до ноты *до* четвертой играютя четвертями последовательно все интервалы гаммы Домажор – большая секунда, большая терция, чистые кварта и квинта, большая секста, большая септима и октава. Затем играютя все интервалы от *до* четвертой октавы до ноты *до* третьей. Очень полезно играть это упражнение также по интервалам хроматической гаммы.



Исполнитель добивается при этом плавных гибких переходов и ровного звучания данного регистра. Играть упражнение можно в разных динамических оттенках. «Значение динамики в музыке трудно переоценить: она помогает преодолеть однообразие, монотонность музыкального исполнения, делает его живым и выразительным. Свободное владение динамикой, то есть всем динамическим диапазоном инструмента, составляет одно из важнейших требований к профессиональной деятельности кларнетиста» [9, с. 133]. Обязательным условием качественного исполнения данных упражнений является включение в работу тюнера, который помогает следить за интонацией. При этом надо подобрать самые стройные аппликатуры именно для своего инструмента, используя технические возможности тюнера. А различных аппликатур по извлечению одних и тех же звуков на кларнете в верхнем регистре великое множество.

Рассмотрим наиболее распространенные основные и вспомогательные аппликатуры нот верхнего регистра. Естественно, что дуодецимный клапан при этих аппликатурах будет всегда открытым, и звуки верхнего регистра будут извлекаться за счет увеличения давления воздушной струи.

Нота *до-диез* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *ми* второй октавы указательным пальцем левой руки открыть первое звуковое отверстие в верхнем колене.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *фа-диез* первой октавы (закрыто первое звуковое отверстие верхнего колена) открыть дуодецимный клапан.
2. При аппликатуре ноты *до* третьей октавы открыть в верхнем колене два боковых нижних трельных клапана указательным пальцем правой руки.
3. При аппликатуре ноты *си* второй октавы дополнительно открыть клапан *соль-диез* первой октавы средней фалангой указательного пальца левой руки.
4. При аппликатуре ноты *си* второй октавы открыть в верхнем колене второй боковой трельный клапан верхнего ряда.

Нота *ре* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *фа* второй октавы открыть указательным пальцем левой руки первое звуковое отверстие, а также мизинцем правой руки открыть клапан *ми-бемоль* второй октавы.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *до* третьей октавы открыть клапан *соль-диез* первой октавы и два боковых нижних трельных клапана указательным пальцем правой руки.
2. При аппликатуре ноты *до* третьей октавы указательным пальцем правой руки открыть второй трельный клапан из верхнего ряда, расположенный в верхнем колене.
3. При аппликатуре ноты *соль* первой октавы открыть дуодецимный клапан и первый боковой трельный клапан из нижнего ряда.
4. При аппликатуре ноты *фа-диез* первой октавы открыть в верхнем колене дуодецимный клапан и клапан *соль-диез* первой октавы.
5. При аппликатуре ноты *соль* первой октавы открыть в верхнем колене два боковых трельных клапана нижнего ряда.

Нота *ми-бемоль* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *ми-бемоль* второй октавы открыть в верхнем колене указательным пальцем левой руки первое звуковое отверстие, а в

нижнем колене – указательным и средним пальцами первое и второе звуковые отверстия.

2. При аппликатуре ноты *фа* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие, а в нижнем колене открыть мизинцем правой руки клапан *ми-бемоль* второй октавы и четвертым пальцем правой руки – клапан *фа-диез* второй октавы, расположенный между вторым и третьим звуковыми отверстиями.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *до* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие, а в нижнем колене – первое и третье звуковые отверстия.

2. При аппликатуре ноты *до* третьей октавы открыть в верхнем колене клапан *ля* первой октавы.

Нота *ми* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы открыть большим пальцем левой руки нижнее звуковое отверстие.

2. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие и клапан *соль-диез* первой октавы.

3. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие, а в нижнем колене мизинцем правой руки открыть клапан *фа* малой октавы.

Нота *фа* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *соль-диез* второй октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *ре* второй октавы открыть в верхнем колене мизинцем левой руки клапан *соль-диез* второй октавы.

2. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие и указательным пальцем правой руки – два нижних боковых трельных клапана.

3. При аппликатуре ноты *соль-диез* второй октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие, а в нижнем колене мизинцем правой руки открыть клапан *фа* малой октавы.

4. При аппликатуре *соль-диез* второй октавы в верхнем колене приоткрыть наполовину первое звуковое отверстие, в нижнем колене открыть клапан *ми-*

бемоль второй октавы и клапан *фа диез* второй октавы, расположенные между вторым и третьим звуковыми отверстиями.

Нота *фа-диез* третьей октавы.

Основные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *ми* второй октавы в верхнем колене открыть третье звуковое отверстие.
2. При аппликатуре ноты *ми* второй октавы в верхнем колене открыть клапан *соль-диез* второй октавы.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *ля* второй октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие, а в нижнем колене мизинцем правой руки открыть клапан *фа* малой октавы.
2. При аппликатуре ноты *си-бемоль* второй октавы осуществить передувание звука.
3. При аппликатуре ноты *ми-бемоль* второй октавы в верхнем колене открыть третье звуковое отверстие.
4. При аппликатуре ноты *ля* второй октавы в верхнем колене приоткрыть наполовину первое звуковое отверстие, а в нижнем колене открыть клапан *ми-бемоль* второй октавы и клапан, расположенный между вторым и третьим звуковым отверстиями.

Нота *соль* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *ми* второй октавы открыть в верхнем колене первое и третье звуковые отверстия, а также открыть клапан *ми-бемоль* второй октавы.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *си* второй октавы закрыть в нижнем колене первое звуковое отверстие.
2. При аппликатуре ноты *до* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие.
3. При аппликатуре ноты *ми-бемоль* второй октавы открыть в верхнем колене второе и третье звуковые отверстия.
4. При аппликатуре ноты *ми* второй октавы в верхнем колене открывается клапан *соль-диез* второй октавы, а в нижнем колене – клапан *до* второй октавы (нота звучит чуть ниже).
5. При аппликатуре ноты *ми* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие, а в нижнем колене открыть клапан *до* второй октавы.

Нота *ля-бемоль (соль-диез)* третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *фа* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие, а в нижнем колене мизинцем правой или левой руки открыть сдублированный клапан *до-диез* второй октавы.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *до* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие, а в нижнем колене – первое и третье звуковые отверстия.

Нота ля третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие, а в нижнем колене мизинцем открыть клапан *до-диез* второй октавы.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие, плюс указательным пальцем правой руки открыть два нижних боковых трельных клапана, расположенных в верхнем колене.

Нота си-бемоль третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *соль-диез* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие и нижнее звуковое отверстие (дуодецимный клапан остается открытым).

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *соль-диез* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие и клапан *соль-диез* первой октавы.

2. При аппликатуре ноты *до* второй октавы открыть клапан *соль-диез* второй октавы.

3. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие и нижнее звуковое отверстие, а в нижнем колене открыть клапан *до-диез* второй октавы.

4. При аппликатуре ноты *соль-диез* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие и два боковых нижних трельных клапана.

5. При аппликатуре ноты *соль* второй октавы открыть в верхнем колене первое звуковое отверстие и клапан *ля* первой октавы, а в нижнем колене - клапан *до-диез* второй октавы.

Нота си третьей октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *ля* второй октавы закрыть в нижнем колене первое и второе звуковые отверстия, открыть мизинцем клапан *до-диез* второй октавы, расположенный в нижнем колене (на некоторых моделях кларнета открывается мизинцем клапан *до* второй октавы).

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *ля* второй октавы закрыть в нижнем колене первое и второе звуковые отверстия, а в верхнем колене открыть клапан *соль-диез* первой октавы (на некоторых моделях кларнета нажимается клапан *ля* первой октавы).
2. При аппликатуре ноты *фа* второй октавы открыть в верхнем колене первое и третье звуковые отверстия, а также клапан *соль-диез* первой октавы или *ля* первой октавы. В нижнем колене открыть клапан *ми-бемоль* второй октавы.

Нота до четвертой октавы.

Основная аппликатура.

1. При аппликатуре ноты *фа* второй октавы открыть в верхнем колене второе и третье звуковые отверстия, дополнительно открыть в верхнем колене клапан, расположенный между вторым и третьим звуковыми отверстиями. В нижнем колене открыть клапан, расположенный между вторым и третьим звуковыми отверстиями, и клапан *ми-бемоль* второй октавы.

Дополнительные аппликатуры.

1. При аппликатуре ноты *до* второй октавы открыть в верхнем колене второе и третье звуковые отверстия и клапан *соль-диез* первой октавы.

Подведём **итоги**. Изучая варианты аппликатуры одной и той же ноты, молодой исполнитель сразу услышит различия в интонации и тембровой окраске одной и той же ноты. Открытые аппликатуры (в них участвует небольшое количество пальцев) звучат более ярко, а закрытые аппликатуры имеют преимущества в устойчивости звучания. И задачи исполнителя-кларнетиста сводятся к тому, чтобы последовательно соединить каждую аппликатуру одной ноты с аппликатурами всех последующих. Молодой музыкант сразу почувствует, с одной стороны, сложность процесса освоения верхнего регистра, а с другой – приобретёт прочные профессиональные навыки, позволяющие качественно осваивать широкий пласт современного кларнетового репертуара. Практика показывает, что в работе над верхним регистром надо соблюдать меру. Здесь ни в коем случае нельзя переусердствовать, так как исполнитель очень быстро устает. Поэтому работа в этом регистре должна быть не очень продолжительной по времени. Оптимальный результат достигается, когда в один день занятий прорабатываются все упражнения только от одной ноты, а на следующий день – от следующей, и т. д. Кроме исполнения гамм, трезвучий, септаккордов, интервалов, в конце занятий по верхнему регистру полезно поиграть несколько фрагментов, где этот регистр используется. Это может быть реприза второй части Концерта И.Мана, побочная тема первой части Концерта И.Франсе, отрывки из первой части Концерта № 2 Л.Шпора, фрагменты симфонии Д.Шостаковича и т. д. Можно просто поучить любые

однооктавные мелодии, используя только верхний регистр инструмента. Сразу будет слышно, насколько хорошо кларнетист владеет высоким регистром, готов ли он качественно исполнять сольные и оркестровые партии, написанные композиторами XX и XXI столетий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Музыкальный словарь Гроува. Практика. – Москва, 2001. – 1095 с.
2. Федотов А. О рациональных методах овладения новой системой кларнета // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. III. – М., Музыка, 1971. – С. 232-247.
3. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – К.:НМАУ, 2006. – 432 с.
4. Благодатов Б. Кларнет. – М.: Музыка, 1965. – 59 с.
5. Catalogue thematique Musigue Pour Clarinette – Paris: Alphonse Paris, 1993 – 407 с.
6. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1964. – С. 76-106.
7. Диков Б. Школа игры на кларнете. – М.: Советский композитор, 1975. – 180 с.
8. Федотов А. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. IV. – М.: Музыка, 1976. – С. 88-109.
9. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.

УДК 792.5.071.2.028:378.141

Валентина Подорлова

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА АКТЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Статтю присвячено вивченню деяких форм підготовки студентів у творчих вузах, актуальних з точки зору сучасних вимог до актора музичного театру.

Статья посвящена изучению некоторых форм подготовки студентов в творческих вузах, актуальных с точки зрения современных требований к актеру музыкального театра.

The article is devoted to some forms of students' training in art establishments of higher education from the point of view of modern requirements to an actor of musical theatre.

В художественном творчестве конкретные исторические структуры, исторические типы личности, жизнь отдельного человека осмысливаются с точки зрения вечных общечеловеческих проблем. Искусство отражает и изучает, прежде всего, отношения в системе «мир – человек», «человек – мир». Оно тяготеет к целостному воспроизведению мира, в центре которого стоит человек. В произведениях искусства находят отражение связь времен и поколений, настоящее и будущее человечества.

Сценическое искусство, как и вся наша жизнь, имеет тенденцию не к упрощению, а к усложнению. Театр, являясь зеркалом общества, должен быть созвучным времени, которое диктует необходимый и разнообразный поиск во всех сферах материального и духовного созидания.

Сегодня все виды и жанры музыкального театра – от водевиля, ревю, оперетты до музыкальной комедии, мюзикла, рок-оперы – находятся в постоянном движении, развиваются в ускоренном темпе, претерпевая при этом существенные качественные изменения: каждый из них ярко индивидуален и занимает свое особое место. Но их объединяют сходные творческие принципы, выразительные средства, цели. Эти жанры, помимо развлекательности, включают определённый содержательный пласт – категории серьёзного и легкого разделяет не столько тематика, сколько характер обобщений.

В современном музыкальном спектакле *вокально-сценическая культура* как составная профессионализма актёра – одна из самых существенных и самых острых проблем этого трудного «лёгкого» жанра.

В настоящее время музыкальный театр (в особенности, оперетта и мюзикл) требует от артиста совершенного владения вокалом, телом, речевым голосом, мастерством актёра во всех его проявлениях.

Целью статьи является определение степени соответствия профессиональной подготовки актёра «синтетического» типа для сцены музыкального театра.

При постановке мюзикла постановочной группе музыкального театра с постоянным составом приходится ориентироваться на актёров, находящихся в данный момент в труппе. Отсюда возникает одна из основных проблем – *подбор исполнительского состава*. Актёр музыкального театра обязан обладать большой внутренней музыкальностью, чувством ритма, осознавать музыку как продолжение речи, выражение характера роли. То же самое можно сказать и о пластике, которая должна служить актеру средством создания образа, высказывания мысли, естественным, как пение или диалог. Музыкальный театр рассчитывает на актёров *универсальной одаренности*, синтетического типа, то есть обладающих способностью синтезировать, объединять разного рода профессиональные умения – речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа.

Профессиональные требования музыкального театра ставят насущный вопрос не о простом соединении различных граней актёрского мастерства, а об их взаимопроникновении, взаимодействии друг с другом. При этом на сцене музыкального театра ведущая роль остается за музыкой, за музыкальной драматургией, умение выразить смысл которой всеми доступными средствами актёрской техники и служит наиболее существенным признаком современного музыкального театра, музыкального спектакля.

«Стремительно развивающийся музыкальный театр жадно берёт всё лучшее, что могут ему предложить и создания человеческого духа, и современные технологии», – считает И.Емельянова [1, с. 26]. Но при этом всё более обостряются проблемы, накапливаемые десятилетиями. Основная из них – кадровая. Сегодня в Украине функционируют три театра оперетты (Киев, Харьков, Одесса). Кроме частных проблем каждого коллектива, есть одна общая – формирование труппы для постановок современного музыкального спектакля. Та же проблема существует и в музыкально-драматических театрах, которых на Украине свыше двадцати.

В своё время исполнителей для музыкальных театров страны готовил, в основном, Институт имени Гнесиных (не исключая, впрочем, и других творческих вузов). Сегодня музыкальные вузы Украины имеют высокопрофессиональный преподавательский состав, исполнительские школы, богатые традиции; ими достигнуты огромные успехи в деле воспитания певцов, многие из которых стали нашей гордостью и славой. В ряде вузов открыты и успешно работают кафедры подготовки эстрадных исполнителей. Замечательная плеяда актёров, вышедших из стен украинских театральных учебных заведений, блистает и на подмостках драматических театров. Что же касается подготовки исполнителей для музыкальных театров, то эта ниша остаётся незаполненной.

Начиная работу в музыкальном театре, выпускники *вокальных* кафедр сталкиваются с огромным количеством проблем – от незнания специфики жанра, его стилистических особенностей, истории его возникновения и развития до самых труднопреодолимых технических моментов, то есть моментов актёрской техники. Под ними понимаются владение техникой сценической речи, умение вести диалог, особенно в мелодрамах. «В музыкальной комедии существует специальный термин – „мелодрама“. Это тот отрезок музыки, который служит мостиком, соединяющим речевую часть роли с вокальной. „Мелодрама“ по количеству тактов бывает разная – маленькая и большая. На „мелодраме“ актёр ещё говорит, а по окончании её начинает петь. Для того чтобы ария, дуэт или песня, идущая после монолога или диалога, не звучали вставным номером, что необычайно фальшиво и дурновкусно, необходимо владеть мелодрамой, то есть постепенным переходом от речи к пению» [3, с. 142]. Вокальный и речевой материал должны быть связаны единой линией жизни, единым действием. На мелодраме нужно говорить музыкально, ритмично, в соответствии с тем, что написано в нотах данного музыкального фрагмента, и, вместе с тем, органично, эмоционально, так как это переход к самой высокой степени эмоциональности к пению. Освоение мелодрамы – один из существенных способов борьбы с опереточными штампами.

Вокальные умения начинающих артистов оперетты без контроля преподавателя при овладении навыками сценической речи вступают в противоречие с требованиями к голосу. Как утверждает руководитель Омского музыкального театра Л.Ротберг, «артист воспитывается в театре, но не дело театра воспитывать, быть нянькой. Здесь надо работать, выпускать спектакли» [5, с. 5]. Это приводит к растерянности молодого специалиста-вокалиста, потере приобретённых, но ещё не устоявшихся навыков, а иногда и к серьёзным заболеваниям голосового аппарата. Такие же последствия возможны и при самостоятельном приобретении навыков пения в движении, танце, особенно в современных спектаклях с их ритмическим многообразием и эмоциональной насыщенностью. Ведь без хорошей технической оснащённости в хореографии актер музыкального театра может оказаться несостоятельным. Верно замечает С.П. Кузнецов: «Когда мы говорим “танец в оперетте”, перед нашим мысленным взором возникает яркое, эмоционально насыщенное зрелище, без чего нельзя представить себе музыкальный спектакль в этом жанре» [3, с. 51].

Выпускники *театральных* вузов больше оснащены технически (актёрское мастерство, сценическая речь, танец). Но, как правило, они обладают довольно скромными вокальными данными. При постановке спектакля классического репертуара в немалой степени помогает решить проблему подбора исполнителей разделение актёрской труппы на амплуа (герой – героиня, субретка – простак, комедийная пара и т. д.), в каждом из которых доминируют определённые образные характеристики. Но сегодня внимание современного зрителя привлекают новые жанры, и поэтому в театр властно входят мюзикл и рок-опера, где грани между амплуа размываются, где необходим ансамбль высокопрофессиональных исполнителей, всесторонне оснащённых актёрской техникой, имеющих хорошие голоса, вокальную подготовку, позволяющую петь музыку разных стилей и жанров.

Говоря о многоплановости музыкального театра, главный дирижер Краснодарского театра Александр Гончаров утверждает: «Выход за пределы жанра происходит сам собой. <...> Оперетта предполагает оснащённость её творцов – артистов, музыкантов, навыками работы в разных стилях, в оперетте есть этническое родство с эстрадой, и значит – большое приближение к мюзиклу. А это ещё один жанр!» [5, с. 4]. Это жанр, свободный от каких-либо канонов и схем. В нём музыка и драма равны, соподчинены, естественно переходят друг в друга, оба выражают смысл произведения. Жанрово такие спектакли очень разнообразны и, в зависимости от сюжета, тяготеют к драме, к трагедии или комедии, в которых встречаются и сатира, и фарс, и лирика.

«При этом новая оперетта не отказывается от традиций оперетты классической, с её демократизмом, народностью мелодий, лирической

прелестью, ритмической танцевальной основой», – к такому выводу приходит критик Е.Фалькович [6, с. 26].

Музыкальный театр готов к решению сложных задач синтетического искусства, расширению своего репертуара, стремясь к обновлению жанра, приближению его к жизни.

Профессиональная подготовка актера должна соответствовать уровню требований, предъявляемых ему современным музыкальным спектаклем. Говоря о воспитании артиста музыкального театра, нельзя не согласиться с утверждением главного режиссера Иркутского музыкального театра Н.Печерской о том, что «законы сцены едины, законы актерского мастерства существуют и действуют равно как для выпускника консерватории, так и для студента школы-студии МХАТ» [5, с. 5].

Со всей очевидностью возникает необходимость решения проблемы комплексной подготовки актёра музыкального театра, которая должна носить целостный характер. Профессор Л.Ф. Макарьев вводит в обращение термин «синхронное воспитание», имея в виду объединённость усилий педагогов всех технологических дисциплин в деле обучения актёра, с обязательным учётом ими специфических особенностей курса, с учётом жанровой специфики музыкального театра. «Нельзя „дробить“ наш творческий процесс, – пишет Л.Ф. Макарьев – на „специальные дисциплины“. Это гнилая, мёртвая и вредная „аналитика“. Во всяком случае, бесполезная для сцены. Но необходимо все „специальные дисциплины“ пропитать, т. е. направить к единству творческих целей. Надо синтетически подходить к каждому „уроку“, исходя из общего понимания, что какой бы специальный „предмет“ не изучался в данный момент, он должен быть началом или продолжением (специализированным) того же самого искусства музыкального театра» [3, с. 15].

К «специальным» обычно причисляют следующие дисциплины, вовлекаемые, помимо «актёрского мастерства» в комплексное (целостное, «синхронное») воспитание актера музыкального театра: сценическое движение, сценическая речь, фехтование, ритмика, специальные музыкальные предметы – сольное пение, фортепиано и др. Обязательно обучение ансамблевому пению, исполнению самых разнообразных его форм: куплетных с диалогами из водевилей и оперетт, дуэтов, трио, квартетов.

Для того чтобы каждая из специальных дисциплин гармонично участвовала в развитии творческой личности актера, каждый педагог должен интересоваться всем ходом обучения актера, т.е. должен быть в достаточной мере знаком с научно-методическими основами других предметов, входящих в этот комплекс.

Становление методических принципов профессиональной подготовки актеров музыкального театра не может происходить в отрыве от

методологических направлений театральной педагогики, не может развиваться вне опыта, накопленного практикой многолетнего обучения актеров драматического театра.

Учитывая специфические стороны дальнейшей работы актера на сцене музыкального театра, необходимо воспитывать у студента пластичность, музыкальность, чувство «игры», в том числе, в ансамбле; развивать и укреплять, наряду с вокальным, и речевой голос, прививать умение легко и свободно переходить с речи на пение и с пения на речь при любых, даже крайне сложных физических и психологических нагрузках.

Чрезвычайно важно воспитывать актера в пластическом плане, т. к. и музыкальность, и чувства «игры» и ансамбля, и прочие внешние и внутренние технологические умения входят в понятие «пластическая культура». Л.Ф. Макарьев утверждает: «Пластика – это физический план „жизни человеческого духа“, воплощаемый в телесных формах органической диалектики человеческого поведения (целеустремленного поступка)» [3, с. 14].

Пластические умения актера музыкального театра выстраиваются из слагаемых, которые создают единство эстетической ценности актерского творческого процесса. Они возникают в результате комплексного обучения актёра, включающего:

- музыкально-пластическое, телесное воспитание (пластика – это видимая музыка тела; музыка – искусство прекрасного движения);
- воспитание музыкального слуха;
- воспитание драматического слуха;
- ритмическое воспитание как фактор энергетического наполнения;
- моторное воспитание как залог физического и психического здоровья;
- голосовое воспитание (голос – это звук, и тембр, и глубина, и чувство, и мысль);
- речевое воспитание – от видения и внутренней речи – к словесному действию;
- эмоционально-волевое воспитание – развитие воображения, фантазии, смелости, увлеченности, веры в себя, способствующих выявлению внутреннего богатства личности актёра.

Конечной целью воспитания всего этого комплекса необходимых профессиональных качеств является *свобода сценического перевоплощения*.

Перейдем к освещению отдельных, наиболее важных сторон комплексной подготовки будущих специалистов музыкального театра.

1. Дикция в пении – чрезвычайно трудный, но важный вопрос. Неразборчивость вокальной речи, её неясность, артикуляционная размазанность являются результатом утверждений о невозможности верного голосоведения без ущерба для вокальной дикции. Т.Швачко справедливо

пишет, что «<...> мало, а вернее, совсем нет, статей о проблемах жанра и даже просто квалифицированных рецензий на спектакли» [7, с. 12]. Действительно, хотя и в немногочисленных публикациях, но справедливо упрекают исполнителей музыкальных спектаклей в неразборчивости произносимого ими текста, особенно в пении. Современной наукой доказано, что разборчивость вокальной речи на крайних нотах диапазона неминуемо падает по сравнению со средними нотами даже у выдающихся певцов. Но, вместе с тем, следует обратить внимание преподавателей пения и речи на то, что у тех же выдающихся певцов, у мастеров пения, озабоченных дикционной выразительностью вокальной речи, процентность падения разборчивости на крайних нотах диапазона гораздо ниже, чем у тех, кто не придает дикции в пении серьезного значения. У певцов, уважающих вокальную дикцию, использующих её как одно из выразительных средств пения, и на средних участках диапазона разборчивость дикции выше, чем у певцов, пренебрегающих ею. Поэтому особое внимание в обучении будущего актёра необходимо обращать на процессы улучшения речевой культуры, развития и укрепления навыков верного голосообразования и фонационного дыхания современного актёра; на разработку проблем словесного действия, внутренней речи, внутреннего монолога.

2. При налаживании системы целостного, профессионального обучения актёра необходимы поиски путей взаимопроникновения, синхронизации различных практических предметов. Например, как отмечает Л.Ф. Макарьев, «крайне необходима научно обоснованная и методически выстроенная программа предмета „Сценическая речь“, продуманно основанная на специфических тонкостях профессиональной работы актёра в музыкальном театре» [3, с. 18].

3. Каждое занятие по каждому предмету должно быть направлено к единой цели – воспитанию пластической культуры актёра. С этой позиции необходимо рассматривать и танец (равно, как и другие дисциплины). Занятия должны восприниматься студентами как уроки драматического искусства. Насыщенность, пропитанность каждого урока элементами актерской игры даёт толчок фантазии и творческой активности. Ведь танец – момент биографии персонажа – всегда подчинён закону художественной правды. Кроме того, уроки танцев важны как средство особого назначения – воспитания пластической гибкости, лёгкости, чувства партнёрства, соритмичности, мимической живости.

Танец в контексте разных жанров (оперетты, музыкальной комедии, мюзикла) – понятие далеко не идентичное. Наиболее внятно его функции проявляются в оперетте, хотя и там он включает в себя собственно «хореографию», как правило, исполняемую профессиональными артистами

балета, и танцы «актёрские», исполняемые персонажами. «Актёрские» танцы специфичны, прежде всего, поиском органики действенного начала: это, в основном, небольшие хореографические миниатюры с естественным входом в актёрское состояние и выходом из него, как правило, с сюжетной основой или интригой. Такой танцевальный номер продолжает сюжетную канву, а если необходимо, то, наоборот, разрушает её и создаёт новые предлагаемые обстоятельства.

Предмет «сценический танец» традиционно является академической дисциплиной, которую изучают артисты драмы. Но значение навыков, получаемых будущими артистами оперетты на уроках танца, неизмеримо возрастает по сравнению с любыми другими специальностями и специализациями. Актёрское мастерство, вокально-музыкальное воспитание, речь, танец составляют фундамент данной профессии. Закономерно предположить, что предмет «сценический танец» целесообразно отнести к профилирующим дисциплинам. Не только объем танцевального, пластического, движенческого материала в традиционной оперетте или современном мюзикле определяют роль, место и значение танцевального материала в процессе обучения студентов, но, прежде всего, – своеобразие природы музыкального искусства, т. е., тех специфических условий, в которых живут, общаются, действуют музыкальные артисты.

Наряду с естественными закономерностями, образующими основу этого синтетического жанра, обнаруживаются и некоторые парадоксы. В первую очередь, это относится к движенческой заторможенности, присущей большинству вокалистов. Отношение вокала к движению носит обратно пропорциональный характер: при малых, ограниченных вокальных данных повышаются движенческая или актёрская компенсация дарования.

Особую сложность представляет собой хореографический язык материала для «субреток» и «простаков». Это нескончаемый поток движений с разнообразными «дорожками», со сложной сценической географией и изысканным рисунком. Объём и сложность танцевального материала требуют профессиональной оснащённости.

Особое место в танцевальной подготовке занимает современная хореография, построенная на ритмах мюзикла и требующая специфической подготовки.

Но в репертуаре театров музыкальной комедии (оперетты) сохранились и классические спектакли – они до сих пор составляют основу театральной афиши и ждут своих новых исполнителей. Музыкально-танцевальные формы классических спектаклей театра оперетты стабильны. Поэтому такой музыкальный материал, как вальсы, польки, галопы, венгерские танцы нуждается в тщательном изучении студентами как традиционный.

Чрезвычайно важна забота о сохранении специфических вокальных условий в процессе обучения студентов предмету «Танец». Нельзя пренебрегать тренингом как единственной возможностью преодоления сложностей в совмещении вокала и танца, не облегчая его, но и не превращая в формальный, антитворческий акт. Полученные и закреплённые в процессе тренинга навыки помогут пресечь вечное стремление вокалистов петь в статике.

Возвращаясь к театральной производственной практике, трудно не согласиться с Н.Печерской, утверждающей: «Очень трудно воспитывать актёра уже в театре. Пока он воспитывается, можно состариться. Кроме того, мешают сроки выпуска спектаклей, и не всегда реально хватает времени на педагогику; <...> сегодня приходится мириться с тем, что в театр приходят люди, которых учили актёрскому мастерству два часа в неделю» [5, с. 5]. Добавим к этому, что курс актёрского мастерства у вокалистов преподаётся только один (!) год. В свою очередь, будущие актёры музыкальных театров (выпускники театральных ВУЗов) обучаются пению только один раз в неделю на протяжении всего курса. Такая система преподавания этого предмета даёт только общее представление о природе вокала, не прививая устойчивых вокально-технических навыков.

Отсюда следует чрезвычайно скромная *техническая* оснащённость вокалистов, заканчивающих консерватории, в плане комплекса актёрских дисциплин, и недостаточная *вокальная* подготовка выпускников театральных вузов.

Выводы. Опыт анализа подготовки будущего актёра музыкального театра в существующей системе высшего музыкально-театрального образования позволяет сделать следующие обобщения об её несовершенстве.

Как правило, выпускники музыкальных и театральных ВУЗов для работы в музыкально-драматическом театре, в театре музыкальной комедии, в театре оперетты подготовлены односторонне.

Для создания цельного художественного образа в спектакле синтетического жанра молодому специалисту необходима комплексная подготовка, позволяющая в равной мере овладеть вокальными навыками, культурой сценического слова, актерским мастерством, хореографическим искусством, пластикой тела.

Если говорить о профессиональном соответствии подготовки молодых артистов для синтетических театров, о многоплановости использования труппы, то в первую очередь необходимо поднимать вопрос об организации специфического учебного процесса по подготовке синтетического актёра для музыкального театра в Украине.

Харьков – не только крупный музыкально-театральный центр, но и город, имеющий богатые традиции и мощный потенциал в деле воспитания мастеров

культуры и искусства. Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского, Харьковская государственная академия культуры, музыкальное училище им. Б.Лятошинского, училище культуры располагают сильным преподавательским составом, методической оснащённостью, огромным практическим опытом подготовки молодых специалистов для театров и концертных организаций страны. Это даёт надежду и основание полагать, что на базе этих учебных заведений возможно создание факультета (или иного структурного подразделения, возможно – межвузовского), который взял бы на себя миссию подготовки специалистов для театров трудного «лёгкого жанра».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Великие мюзиклы мира / Науч. ред. и консультант И. Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 704 с.
2. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. – М.: Сов. композитор, 1982. – 174 с.
3. О музыкальном воспитании актера в театральном вузе: Сб. научных трудов / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Черкасова. – Л.: ЛГИТМИК, 1987. – 143 с.
4. Павис П. Словарь театра – М.: ГИТИС, 2003. – 514 с.
5. Езерская Е. Статус музыкального театра: форма или содержание? // Муз. жизнь. – 1998. – № 8. – С. 2-6.
6. Фалькович Е. Мюзикл и традиции оперетты // Театральная жизнь. – 1965. – № 18. – С. 26-27.
7. Швачко Т. Криза жанру - К.: Музика, 1990. – № 4. – С. 12-13.

Розділ 5
В РИМТІ ЧАСУ

УДК 792.02. Эйзенштейн

Нина Сафронова

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА
(К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

У статті висвітлюється шлях формування поглядів на театральне мистецтво та свосередньої сценічної практики видатного кінорежисера С.М. Ейзенштейна.

В статтє освещается путь формирования взглядов на театральное искусство и своеобразной сценической практики выдающегося кинорежиссера С.М. Эйзенштейна.

This article describes the evolution of S.M. Eisenstein's views on the theatrical art and the originality of his stage productions.

Кинематографичность образного мышления С.М. Эйзенштейна не требует доказательств. Но сформировалось оно не без влияния театра, который вошел в его жизнь довольно рано. На картонных подмостках детского театра он разыгрывал свои костюмированные романтические сюжеты. Затем, вместе с другом М.Штраухом (в будущем знаменитым актером), импровизировал миниатюры на бытовые темы. В этих зарисовках М.Штраух изображал, главным образом, пьянчужку, а С.Эйзенштейн – всех остальных персонажей. За ним были также грим, костюмы и бутафория.

В 1912 г. в Ригу на гастроли приехал театр-антреприза Незлобина с «Принцессой Турандот» (постановка Ф.Комиссаржевского). Этот спектакль до глубины души потряс четырнадцатилетнего подростка. В особенности – проход героев через зрительный зал. Эйзенштейна восхитило такое расширение сценического пространства. Театр мог стать его судьбой, но в 1915 г., после окончания реального училища, по настоянию отца, архитектора по профессии, Эйзенштейн стал студентом петербургского института гражданских инженеров. Жизнь в Петербурге расширила его кругозор в искусстве. Вместе с матерью он бывает в кафе поэтов, которое посещали А.Блок, Н.Гумилев, М.Кузьмин и другие знаменитости. Его увлекает современная живопись – работы А.Бенуа, К.Сомова. Но на первом месте остаётся театр. Следующим ярчайшим театральным впечатлением С.Эйзенштейна стал спектакль В.Мейерхольда «Маскарад», на премьеру которого 25 февраля 1917 г. девятнадцатилетнему юноше удалось попасть. Искусство В.Мейерхольда несло сокровенную сущность революционной эпохи, и этим было особенно привлекательно. С.Эйзенштейна буквально заворожило великолепное и устрашающее действо, единство убранства сцены и зрительного зала (украшенный лепниной архитектурный портал сцены и боковые ложи Бенуа были решены в бело-

золотых тонах), использование пяти разных занавесов как средства эмоционального воздействия на публику, наряду с игрой актеров. Смена занавесов вызывала смену настроений: от официально-парадного до трагического похоронного. Главный же занавес, выполненный художником А.Головиным – зловещий черно-красный, отделанный понизу серебром, украшенный раскинутыми веером картами – задавал общий тон спектаклю. Обращало на себя внимание и то, что само действие было вынесено В.Мейерхольдом вперед, на просцениум (своеобразный крупный план). Эйзенштейна заворожили нервная динамика мизансцен, продолженная в пластике актеров, романтическая декламация Ю.Юрьева-Арбенина и музыка С.Глазунова, созданная специально для спектакля. Отныне спектакли Мастера он будет смотреть по несколько раз, запоминая мизансцены наизусть, как формулы.

Революционное время призвало С.Эйзенштейна сначала в школу прапорщиков инженерных войск, а в начале 1918 г. – на фортификационные фронтовые работы. И все это время мысль о театре не покидает его. Эйзенштейн запоем читает пьесы и делает к ним эскизы декораций и костюмов. С мая 1919 г. он начинает писать «Заметки касательно театра»: размышления над прочитанными работами В.Мейерхольда, Г.Фукса, Н.Эфроса, А.Луначарского. И, как итог, зарождается главная мысль – о разрушении традиционного театра: реформировании сцены, выходе актеров в зал и вовлечении публики в действие, отмене антрактов. Эйзенштейн увлечен идеей Н.В.Гоголя о создании обобщенных сценических типов с гиперболизированной характерностью. Обладая уникальным ассоциативным мышлением, он приходит к мысли о необходимости создания синтетического театра. Эти «театральные мечтания» частично воплотились в армейских любительских спектаклях, которые он режиссировал, в которых создавал декорации и костюмы. С тайной мечтой о театре, в сентябре 1920 г., Эйзенштейн уезжает в Москву для учебы в Академии Генерального штаба на отделении восточных языков (а именно – японского).

В театрах голодной и холодной столицы в это время кипели нешуточные страсти: формировалась новая эстетика, возникали новые направления. Провозвестником нового революционного театра был В.Мейерхольд, встреча с которым на одном из диспутов перевернула всю жизнь курсанта Академии. Иероглифы были отставлены в сторону (хотя он уже и усвоил более тысячи знаков). Началась работа художником-декоратором в Первом рабочем театре Пролеткульта. Но Эйзенштейна интересуют глобальные вопросы, им взят курс на театр коллективного действия, на театр-фабрику, в котором зрители должны были быть полноправными участниками событий. 31 декабря 1920 г. в опубликованных «Заметках касательно театра» он заявляет о необходимости разработки новых принципов драматургии, о реконструкции сценической

площадки, о праве на сценическую интерпретацию материала пьесы, о динамике спектакля и его ритме. И главное – у Эйзенштейна созревает мысль о новом методе построения действия – о монтаже аттракционов.

Изначально этот термин имел отношение к цирку, к которому тяготели все «левые» художники. Цирк легко окарикатуривал буржуазный мир, его политиков. Еще в 1919 г. Н.Фореггер заявил о необходимости «театрализации цирка и циркизации театра», о стирании граней между ними. Эта идея запала в душу Эйзенштейна. Позже он определит этот метод как «всякий агрессивный момент театра, т. е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию» [7, с. 270].

Во второй половине 1921 г. Эйзенштейн вплотную занимается постановкой спектакля по рассказам Джека Лондона «Мексиканец» (совместно со Смышляевым), в которой осуществляет синтез театра и цирка. Первое действие разворачивалось в штабе революционеров, второе – в конторе антрепренера, третье – в цирке. В зрительном зале был сооружен ринг, публика же располагалась на сцене и в первом ряду. Костюмы были решены в кубистском стиле, как и декорации первого акта, в частности, мебель (во втором акте она была шарообразная). Между актами на просцениуме и в зрительном зале игралась интермедия с участием менеджеров, полицейских, проституток, цирковых агентов, клакеров. Они бегали, задевая публику, ругались, дрались. Эксцентричность всех элементов спектакля и обеспечила его успех.

Эксперимент по реформированию классического театра удался, но возникла потребность в более глубоком изучении театрального искусства. Сергей Эйзенштейн ставит перед собой задачу: «Сперва – овладеть, потом уничтожить. Познать тайны искусства. Сорвать с него покров тайн. Овладеть им. Стать мастером» [5, с. 99].

И он записался в режиссерскую лабораторию Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), созданных Мейерхольдом после закрытия Первого театра РСФСР. Позже их назовут ГВЫТМ (театральные мастерские), и, в конце концов, преобразуют в институт – ГИТИС. Это были государственные экспериментальные театральные мастерские, из которых вышел цвет советского театра – И.Ильинский, М.Бабанова, М.Жаров, Э.Гарин, З.Райх, Н.Экк, С.Юткевич, Н.Охлопков, Н.Боголюбов и др. Эйзенштейн был одним из самых талантливых. Он не только учился, но и преподавал. Мастер, – так именовали Мейерхольда, – доверял ему вести занятия по «биомеханике», составлять программы обучения на неделю, как по теоретическим, так и по практическим дисциплинам. В принципе, все занятия сводились к «борьбе» с наследием МХАТа, и здесь Эйзенштейн был единомышленником Мастера. Мейерхольд привлек его к ассистентской работе на спектаклях «Нора»,

«Смерть Тарелкина». Для «Венецианского купца» он делал эскизы сценических конструкций, вдохновенно работая над разрушением «четвертой стены», соединением сцены со зрительным залом. А в «Великодушном рогоносце» Эйзенштейн находился в безмолвной группе статистов. До конца жизни он испытывал чувство восторга и благоговения перед Мейерхольдом, несмотря на обиды и сомнения. И именно они, а также записка З.Райх: «Сережа! Когда Мейерхольд почувствовал себя самостоятельным художником, он ушел от Станиславского» [2, с. 188], заставляют Эйзенштейна уйти, начать самостоятельную режиссёрскую деятельность, «сразиться» с Мастером на сцене. В театре «Пролеткульта» он решил «циркизировать» Островского (Мейерхольд же был убежден, что театр и цирк – разные искусства). Он вводит в драматургию пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» аттракционы, создавая политбуффонаду. Эйзенштейн занялся «модернизацией» Островского, т. е. «социальной перелицовкой его персонажей на такие, какие они могли бы быть сегодня» [3, с. 107]. Действие, как это было даже модно в театре того времени, было перенесено в среду белоземigrants в Париже. От текста пьесы осталось примерно 25%. Главными действующими лицами стали клоуны и эквилибристы. Сцена превратилась в манеж со спортивными снарядами для аттракционов. С балкона на зеленый ковер манежа опускался канат, по которому спускался Голутвин. Трюки выполнялись на трапеции, натянутой проволоке, стойках, кольцах. Глумов стал клоуном Жоржем, а три врангелевских гусара пели куплеты и били чечетку. Героиня в черном трико легко поднималась по шесту, с которым балансировал партнер, и прыгивала на балкон. Наконец, в финале свет гас, и на экране возникал дневник Глумова (первое прикосновение к кино), который превращался через кульбиты и наплывы в предметы и животных. А затем Глумов живьем появлялся в зале. Так был реализован курс на коллективный эксцентрический театр, способствовавший, по убеждению постановщика, раскрепощению психики пролетариата. Реконструкцию некоторых фрагментов спектакля дал сам режиссер в своих воспоминаниях. Насыщенность аттракционными элементами просто поражала. В финале были задуманы, кроме фрагментов фильма – дневники Глумова, музыкально-эксцентрическое антре, клоунское антре, антре тётки с офицерами, хоровые агиткуплеты «У попа была собака», антирелигиозные куплеты «Аллаверды», общая пляска, полет героя на лонже под купол, бой на эспадронах, финальное антре двух рыжих клоунов с обливанием водой и залп под креслами зрителей как финальный аккорд [7, с. 272 - 273].

Многие критики восприняли спектакль как «революцию в театре», изобретение новой формы, нового принципа драматической композиции – синтез аттракционов, мюзик-холла и балагана, ревю и кабаре. Удивительным было то, что все это действо не распадалось, не теряло смысла, оставалось

цельным. Итак, от иллюзорно-эстетического театра Мейерхольда через пафос разрушения старой театральной культуры Эйзенштейн приходит к новому видению сценического действия, соответствующему его времени.

Сам метод «монтажа аттракционов» еще не назван, но подчеркивается, что аттракционы строятся по методу гиперболы, фокуса, пародии, шаржа, зрелищ, состоящих из трюков. И чем они неожиданнее, тем сильнее будет их воздействие. Свою задачу постановщик видит в том, чтобы дать зрителю «охапку смеха» или «порцию слез», базируясь, таким образом, на теории «художественных раздражителей» [5, с. 103 - 104].

За месяц до премьеры «Мудреца» в марте 1923 г. Эйзенштейн вновь поступает к Мейерхольду в Мастерские, но в начале 1924 г. он был исключен из театральной лаборатории без объяснений причин. Скорее всего, виной тому была реакция на премьеру «Мудреца». Его «осудили» за отступление от мейерхольдовской программы. Сам Мейерхольд хранил молчание, но никогда не отрекался от ученика.

Следующей постановкой Эйзенштейна стал агитфильм «Слышишь, Москва?». Театр ужасов показался ему сильнее кульбитов. Впрочем, использовались только отдельные элементы жанра. Сюжет составляла борьба немецких рабочих со свихнувшимся губернатором. Праздничное открытие на площади города памятника далекому предку губернатора, решенное режиссером в гротескно-комедийном плане, было превращено рабочими в начало восстания. В спектакле вместо памятника на заднике появлялся огромный портрет Ленина, что сопровождалось пением Интернационала. А с авансцены был брошен клич: «Слышишь, Москва?», на что зал отвечал утвердительно. В этом спектакле гротескное, буффонное соединялось с драматическим, с острой интригой. Шел 1923 год, и в стране Советов жили ожиданием начала классовой борьбы за рубежом, мировой революции.

В феврале 1924 г. Эйзенштейн поставил по мелодраме С.Третьякова спектакль «Противогазы». Реальная авария на уральском газовом заводе стала основой пьесы. Но действие спектакля было перенесено в котельный цех газового завода у Курского вокзала. Зрители сидели на скамейках, окружавших место действия. Согласно сюжету, во время ликвидации прорыва трубы рабочие погибали, жертвуя собой. Среди них был и сын директора завода, который не обеспечил рабочих противогазами. Спектакль был сыгран всего четыре раза, после чего дирекция завода отказала труппе в помещении. Даже принимая во внимание то, что известный театральный критик Б.Алперс назвал постановку «наивным натурализмом», этот спектакль стал для левых прорывом в новую эстетику. Для самого же Эйзенштейна «Противогазы» стали непредвиденным уроком: страстное желание соединить театр и жизнь привело

к тому, что гигантские турбогенераторы поглотили театральную составляющую действия, и театр погиб, растворился.

Пять лет ушло на попытки реформировать театр. Но режиссёр оказался в тупике. В декабре 1924 г. Эйзенштейн ушел из театра Пролеткульта, обратив взгляд на кинематограф. Через два года он подведет итог своим экспериментам: «Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор. <...> Кино – это сегодняшний день театра» [6, с. 282]. И все же театр по-прежнему очень важен для него. Смирившись с тем, что «театр снова переходит на доброе старое положение, <...> становится церковью, школой, библиотекой, <...> [а] форма в театре перестала ночевать» [6, с. 282], Эйзенштейн в трудные минуты своей кинематографической жизни всё равно обращается к этому виду искусства.

В 1934 г., когда были закрыты его кинопроекты («МММ», «Москва во времени»), он готовился к постановке в театре Революции спектакля «Москва 2-ая» по пьесе Н.А. Зархи. Эйзенштейн нашёл интересное техническое решение – вращение двух кругов на сцене. Тщательно продумывал режиссер и музыкальную канву спектакля. В архиве сохранилось более 200 листов иллюстративного и литературного материала – варианты планировок важнейших сцен, характеристики главных персонажей, эскизы костюмов. Эйзенштейн хотел даже пародировать «Даму с камелиями» Мейерхольда, однако работа над спектаклем прекратилась в связи со смертью драматурга.

В 1939 г., в период очередного простоя, С.М. Эйзенштейн рассматривал возможность постановки «Оливера Твиста» в Центральном детском театре. Однако неожиданно он получает предложение поставить в Большом театре «Валькирию» Р.Вагнера. В его режиссерском методе было много созвучного музыке, в частности, ярко проявлялось полифоническое начало. А в опере, как в кино, в органическом единстве должны были соединиться драматическое действие, актерская игра, свет, декорации и сама музыка. В 1940 г. кинорежиссер приступил к работе. Для Советского Союза это был политический шаг в сторону сближения с Германией накануне мировой войны (даже фильм «Александр Невский» был временно снят с экрана). Для самого С.Эйзенштейна эта постановка была принципиальной в борьбе с оперной традицией и профашистской трактовкой Вагнера, любимого Гитлером композитора. Во второй части тетралогии «Кольцо Нибелунга» традиционно видели противопоставление любви Зигмунда и Зиглинды тирании Богов. С.Эйзенштейн конфликт Богов и Героев перевел из условного в реалистический план через проникновение в характеры персонажей. Поэтому актеры должны были не только прекрасно петь, но и играть, раскрывая их внутренний мир и человеческие отношения между ними. Постановка предполагала сложные мизансцены: актеры должны были карабкаться на скалы, прыгать, фехтовать на

мечах, ездить в «колесницах». Некоторые из ветеранов сцены сразу отказались от участия в спектакле.

Музыке отводилась особая роль. Она должна была переходить в действие, рождать пластику. Он задумал и «своеобразные мимические хоры», цель которых заключалась в том, чтобы «материализовать те разные упоминания-мысли, что разбросаны по всему произведению» [8, с. 351].

Интересно была решена сценография спектакля. Зеркало сцены обрамляла огромная медно-золотая рама, символизировавшая кольцо. Его эмееобразные витые формы олицетворяли власть золота. Большую часть авансцены занимало огромное Древо, с гигантскими кроной и корнями, между которыми находился вход в пещеру. Действие разыгрывалось и на вершинах скал, и на уровне сцены, и на ветвях дерева. Образ Древа вырастал «в пантеистическую эмблему мироздания, каким оно представлялось первобытному человеку» [8, с. 348]. Само Древо играло, вовлекая в действие скалы, утесы, небо. Возникла грандиозная картина участия природы в судьбе людей.

Вверху были Боги, внизу – люди. Все, что изображалось в музыке, материализовывалось на сцене: ночь гроза, ливень. Эйзенштейн дал настоящий бой оперной статике, традиционным жестам в зал, классическим певческим позам. Режиссер открыто атаковал штампы, прежде всего, в ариях, где важные для понимания действия обстоятельства раскрывались в зрительных образах и пантомиме. Для ценителей оперного искусства это был настоящий шок. Эйзенштейн хотел даже иллюстрировать эти арии кинокадрами. Впрочем, кинематографу отводилась особая роль. Он понимал, что на стыке звуко-зрительного кинематографа с музыкальной драмой Вагнера «возникает благородное взаимное творческое оплодотворение кинематографа и театра, без подавления самобытности каждого из них в отдельности» [8, с. 359].

Нечто грандиозное происходило и в постановочном плане. Во втором и третьем актах двигались скалы, образуя мосты и площадки. Всё заливали потоки цветного света, играющего и меняющегося. Полет крылатых валькирий в колесницах над скалами, впечатляющий сам по себе, был усилен эффектом стереофонического звукового сопровождения: музыка охватывала весь зал и переходила в коридоры театра, на лестницы. Казалось, режиссер сделал все, даже невозможное, для успеха спектакля.

Но театр оставался театром: статисты не могли выполнять сложные мизансцены, скалы дрожали и скрипели, певцы двигались неуклюже. Премьера «Валькирии» состоялась 21 ноября 1940 г. и прошла всего шесть раз. Революции в оперном искусстве не произошло. Критика, за небольшим исключением, была злой. Не заметили даже самого явного, того, что было постановочным принципом С.Эйзенштейна: что музыка оперы приобретала «зрительную

осязаемость», – впрочем, как и стремления режиссера передать в пластике «единство первичной гармонии между человеком и средой» [8, с. 353].

Сам Эйзенштейн, осмысливая работу над постановкой «Валькирии», отмечал её новаторский экспериментальный характер: «Необычайно образная музыка Вагнера особенно остро и глубоко ставит проблему искания и нахождения адекватного зрительного образа» [8, с. 359].

Выводы. Эксперименты С.М. Эйзенштейна на театральной сцене были закономерным отражением веяний времени и, вместе с тем, подготовили его уверенный и самобытный кинематографический почерк. Принцип монтажа аттракционов, положенный в основу его театральных работ, «циркизация» театра стали открытиями в области режиссуры, во многом определившими её развитие в XX и XXI ст.

Работая в оперном жанре, Эйзенштейн как кинорежиссер обогатил свой опыт новыми средствами. Музыка, в конце концов, стала для него одним из противопоставляемых элементов общего построения эпизода, обогащающего действие новыми тонами. Не совпадая с движением зрительного ряда, она рождала контрапункты внутри кадра, создавая или подчеркивая моменты высшего напряжения. Вскоре после работы над оперной постановкой С.М. Эйзенштейн приступил к съёмке фильма «Иван Грозный», в котором на практике реализовал принципы, намеченные в театре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991. – 126 с.
2. Левин Е.С. Годы учения Сергея Эйзенштейна // Киноведческие записки, 1993 – 1994, № 20. – С. 187-192.
3. Эйзенштейн С.М. Моя первая фильма // Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т. т. – Т.1. – М., 1964. – С. 107-108.
4. Эйзенштейн С.М. Метод постановки рабочей фильмы // Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т. т. – М., 1964. – Т.1. – С. 117-119.
5. Эйзенштейн С.М. Как я стал режиссером // Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т. т. – М., 1964. – Т.1. – С. 97-104.
6. Эйзенштейн С.М. Два черепа Александра Македонского // Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т. т. – М., 1964. – Т.2. – С. 280-282.
7. Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т. т. – М., 1964. – Т.2. – С. 269-273.
8. Эйзенштейн С.М. Воплощение мифа // Избр. произв. В 6 т. т. М., 1964. – Т.5. – С. 329-360.
9. Эйзенштейн о Мейерхольде. 1919-1948. – М., 2005. – 350 с.
10. Юрнев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1. 1898-1929. – М., 1985. – 302 с.
11. Юрнев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 2. 1930-1948. – М., 1988. – 318 с.

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ В МУЗИЧНІЙ ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ

Статтю присвячено проблемам розуміння, виявлення та характеристики гендерних особливостей музичної інтерпретації.

Стаття посвячена проблемам розуміння, виявлення та характеристики гендерних особливостей музичної інтерпретації.

This article is devoted to problems of musical interpretation gender specificity understanding, revelation and description.

Сучасність просто неможливо уявити без «психологічної призми» наукового погляду, і все більше наук мають «свою ділянку» психології. Настав час, коли і музична практика стикається з необхідністю розширити коло своєї уваги тими факторами, що пов'язані зі специфікою побутування й передачі від композитора до слухача музичних здобутків, враховуючи при цьому обов'язкову наявність «посередника» – виконавця. Причина цього пов'язана з певною кризою музикознавства та виконавства, проблеми яких сьогодні вимагають в разі потреби нетрадиційних рішень. Кризові явища проявляють себе доволі широко сьогодні в культурі й мистецтві, від чого великою мірою страждає професійна академічна музика. Проблеми такого рівня зараз потребують абсолютно нових підходів до їх вирішення. Один з таких підходів – гендерний.

Порівняно недавно у вітчизняній науці з'явився цікавий та перспективний напрямок гендерних досліджень. Виник він на Заході наприкінці ХХ сторіччя на основі певних соціологічних розробок, поштовх яким дали у свій час різні суспільні процеси та події на протязі майже двохсот років. Одним із джерел, які пов'язують з гендерною проблематикою, є фемінізм, і це деякою мірою так. Отже, багато критиків ідей фемінізму або тих крайнощів, які часто виникали і виникають з розумінням та реалізацією цих ідей, своє негативне ставлення поширюють й на гендерні питання. Але поняття гендеру є набагато ширшим та глибшим, ніж прийнято вважати. З 90-х років ХХ сторіччя воно інтенсивно вивчається у різних наукових галузях, особливо в сферах соціології та психології, де сьогодні вже отримано серйозні наукові результати, створений понятійний та термінологічний апарат, визначені та класифіковані певні закономірності.

Якщо зануритися в історію цих цікавих явищ, що з'явилися на перехресті соціології, психології та педагогіки, то ми дізнаємося, що вже на початку 80-х років ХХ сторіччя в західноєвропейських країнах, США і Канади з'явилися гендерні студії. Ще в 60-х роках поняття «гендер» в сучасному розумінні –

соціально-психологічне «співвідношення людей різної статі» було невідоме і вживалося стосовно граматичної категорії, що дослівно перекладається українською мовою як «рід». Активне використання в багатьох європейських країнах поняття «гендер» у новому значенні свідчить, що в останні десятиріччя відбувалося не лише переосмислення проблеми відносин статей, а й те, що їх стали розглядати як форму соціальної організації. Вважається, що першим термін «гендер» був введений у науковий обіг американським психоаналітиком Робертом Столлером у праці «Стать і гендер: про розвиток мужності та жіночості» (1968). «Гендер» він розглядав як поняття, що відбиває психологічні, соціальні, культурні прояви особистості, пов'язані з її насамперед психологічно-статевою самоідентифікацією, і не обумовлені прямо біологічною статтю. Таке змістове наповнення цього терміна дозволяло необов'язково пов'язувати буття жінки із «жіночністю», а буття чоловіка з «мужністю» поведінкою.

Подібний підхід був підтриманий багатьма соціологами. В його руслі і народився новий напрям соціальних досліджень – гендерний. Тепер цей термін вживається в декількох значеннях, але понятійне коло його ще не до кінця окреслене, й під гендерним підходом розуміють:

а) окрему гендерну теорію, яка вивчає родину та соціальні стосунки статей;

б) універсальну концепцію патріархату як системи планування в суспільстві;

в) загальний методологічний підхід, що розглядає стосунки статей як співвідношення «влади між ними». Це поняття набирає все більшої наукової ваги, нових ракурсів змісту та впевнено поширюється в багатьох наукових галузях, таких, як психологія, соціологія, історія, філософія, культурологія та інші.

І це закономірно – бо все, що робить у своєму житті людина, пов'язане і корегується психічними якостями її особистості. Психічні складові існують у житті не абстрактно-відокремлено, а належать конкретним людям, чия особистість дуже сильно залежить від багатьох об'єктивних та суб'єктивних чинників, зокрема, від гендерних ролей, самоусвідомлення та відповідної поведінки кожної людини. Отже, для характеристики укорінених у соціумі статево-рольових характеристик особливості часто використовують поняття «гендер».

Гендер (англ. Gender – рід) розуміється як сукупність тих соціально-біологічних характеристик, за допомогою яких люди не тільки визначають статево належність індивіда, але й дають багатофункціональне визначення понять «чоловік» і «жінка». Поняття гендеру передусім відображає соціально-психологічні, культурні аспекти поведінки представників конкретної статі й

відповідні очікування від них і використовується в іншому розумінні, ніж поняття про біологічну стать. З гендером пов'язують соціально-психологічні, культурні та поведінкові відмінності між чоловіками та жінками.

Це поняття передусім відображає соціально-психологічні, культурні аспекти поведінки представників конкретної статі й відповідні очікування від них і використовується в іншому розумінні, ніж поняття про біологічну стать, бо якщо зі статтю пов'язані фізичні відмінності будови тіла, то з гендером – соціально-психологічні, культурні, поведінкові відмінності між чоловіками та жінками.

До загальних соціально-психологічних тенденцій дослідниками зараховуються такі показники «чоловічих» і «жіночих» образів:

- чоловіки проявляють агресивність відкрито, жінкам властива прихована ворожість;
- жінки більш схильні описувати себе як емпатійних, здатних зрозуміти почуття інших;
- виступаючи лідерами у ситуаціях, де нема жорсткого поділу ролей, чоловіки більш схильні до авторитарності, жінки – до демократичності;
- чоловіки більше, ніж жінки, надають значення перемогам, домінуванню над іншими;
- жінки хворобливіше, ніж чоловіки, переживають свої помилки, критичні зауваження, постійно потребують оцінки своєї праці, менш схильні до ризику.

Для соціальної психології важливе значення має дослідження ознак, за якими відбувається так звана статева диференціація. **Статева диференціація** – це сукупність генетичних, морфологічних і фізіологічних ознак, на основі яких розрізняють чоловічу і жіночу стать. Статева диференціація є культурно зумовленою; з точки зору культури, вона існує в контексті певної системи статевої символіки і стереотипів маскулінності (лат. *musculus* – чоловічий) та фемінності (лат. *femina* – жінка). Індивід, сприймаючи і засвоюючи певну **статеву роль**, набуває **статевої ідентичності**, з якою надалі співвідносяться властивості його поведінки, самоусвідомлення та відповідальність. **Гендерна роль** – це соціально-психологічна роль, зумовлена належністю людини до певної статі.

На думку П.П. Горностай [2], гендерно-рольова поведінка людини має свою історію. Гендерні ролі не виникають разом із народженням дитини, вони розвиваються в залежності від багатьох умов і факторів протягом людського життя. Цей розвиток має свої закономірності та протиріччя. Від нього залежить характер життєвого сценарію людини, стиль її життя і стратегія поведінки в різноманітних життєвих ситуаціях. З іншого боку, розвиток гендерних ролей

пов'язаний з багатьма характеристиками особистості, зокрема, з **ідентичністю** та **самоідентичністю**.

Ідентичність – це одна з найістотніших характеристик людини, без якої вона не може існувати як свідомо автономна особистість. Ідентичність – це збереження і підтримка особистістю власної цілісності, тотожності, нерозривності історії свого життя, а також стійкий образ «Я», усвідомлення у собі певних особистісних якостей, індивідуально-типологічних особливостей, рис характеру, способів поведінки, які визнаються своїми, достовірними. Психосоціальна ідентичність є запорукою (як в широкому, так і вузькому, спеціальному розумінні) психічного здоров'я особистості, її формування починається з моменту фізіологічного відділення дитини від матері і продовжується все життя до самої смерті [1, 2].

Вчені визначають різні прояви рольової ідентичності (тобто усвідомлення себе суб'єктом психологічних ролей). Так, американський соціолог Чед Гордон виділяє такі 5 видів рольової ідентичності:

1. *Статева ідентичність*, в основі якої лежить гендерна ідентифікація людини як чоловіка або жінки, одна з найістотніших із усіх рольових ідентичностей. В житті людини також мають велике значення статеві-рольові ідентичності, пов'язані з такими ролями, як, наприклад, «незаймана», «кнопка», «нечепура», «скромниця», «брудний старий» і т.д.;

2. *Етнічна ідентичність*, тобто ідентифікація людини як члена расової, релігійної, національної спільноти або мовної групи, субкультури чи іншої соціальної структури. Від наявності специфічної етнічної ідентифікації залежать цінності і стилі міжособистісної взаємодії людей;

3. *Ідентичності членства*, що базуються на зв'язку між людиною й організаційним життям суспільства завдяки всім формам групового членства. Вони спираються як на формальний зміст («студент», «член правління», «ротарианець», і т.д.), так і на неофіційні форми асоціацій дозвілля (членство в специфічних гуртках, компаніях, кліках і групах);

4. *Політична ідентичність* базується на таких самохарактеристиках, як ліберал, консерватор або радикал, які впливають на більш пізню ідентифікацію себе як республіканця або соціаліста. Набагато раніш, ніж стають істотними дорослі політичні відносини, з Я-концепцій типу лідера, програного або миротворця розвиваються типові паттерни відношення людини до конкуренції, влади і прийняття рішення;

5. *Професійна ідентичність*, тобто система рольових ідентичностей щодо роботи, як в домашньому господарстві (дружина, батько, і т.д.), так і за його межами (адвокат, водопровідник, і т.д.). Вони і пов'язані з ними Я-концепції (типу «чесна людина» або «працьовита людина») – серед найбільш важливих у пантеоні ідеалізованих рольових ідентичностей індивідуума [2].

Ч.Гордон не даремно вважає статеву чи гендерну ідентичність однією з найістотніших з усіх рольових ідентичностей.

Процес розвитку гендерних ролей, як соціально зумовлених варіантів статевої поведінки, відбувається в контексті досить важливого для життя особистості процесу, який називається соціалізація. За більшістю визначень, соціалізація особистості – це засвоєння людиною суспільного досвіду, суспільних норм і цінностей. Ми вважаємо, що одною з основних складових соціалізації людини є засвоєння нею соціальних ролей. По-перше, в соціальних ролях закріплені норми і правила соціальної поведінки у вигляді рольових експектацій, тобто нормативних вимог до виконання соціальних ролей. По-друге, рольова поведінка – це найважливіший вид соціальної поведінки, а соціальні ролі – це засіб включення особистості в групу, в соціум, форма соціальної адаптації і особистісного самовираження одночасно. Особливості рольової соціалізації полягають не лише в засвоєнні суспільних очікувань до соціальних ролей, а й у рольовому розвитку особистості, тобто у формуванні психологічних ролей, як соціальних, так і особистісних, міжособистісних, характерних, життєвих тощо.

Серед великої кількості ролей, що їх засвоює людина, для нормальної соціалізації особистості статеві та гендерні ролі мають значення, яке неможливо переоцінити, та якому на сьогодні ще не приділяється достатньо уваги. Ці ролі тісно пов'язані з усвідомленням себе представником певної статі і з нормативами поведінки (у тому числі психологічної), характерної для представників цієї статі.

Гендерна психологія має багато прихильників та противників, її доволі часто сприймають не як повноцінний науковий напрямок, а як псевдонаукове явище, яке має певне право на існування лише в межах популярної або епатажно-авторської концепції. Також існує критика гендерної психології з точки зору експансії чужих (наприклад, американських) культурних цінностей. Проте навіть на рівні власного досвіду ми відчуваємо, що гендерна психологія вивчає та систематизує психологічні та поведінкові закономірності, які мають для людини не просто важливе, а ґрунтовне, визначаюче значення, і тому вони повинні стати об'єктом прискільки уваги вчених. Оскільки гендерні якості особистості є одними з базових, вони мають серйозний вплив (як прямий, так і опосередкований) на будь-які прояви людської діяльності – і, безумовно, мистецьку, в якій момент творчого виявлення особистості є надзвичайно важливим, і він теж несе відбиток гендерного самоусвідомлення людини.

Музичне мистецтво, яке не оперує прямими образами та поняттями, а спирається на емоційно-асоціативний бік сприйняття та мислення, безумовно, і гендерний аспект відображає у прихованих, втаємничених формах. Проте дія його відчувається часом дуже сильно, що потребує осмислення, виявлення та

вивчення. Це потрібно усім нам, і насамперед музикантам-професіоналам, і особливо – виконавцям, які в прямому та переносному значенні «оживлюють» музику [3, 4].

Музичне виконавство – цікавий і складний процес, який одночасно є і процесом інтерпретаційним. Тому знати про деякі особливості прояву гендерної психології у музичному мистецтві треба і виконавцям, і музикознавцям. Бо як теоретичною, так і практичною музичною інтерпретацією займаються конкретні люди, і їхнє відношення до світу, а також реалізація здібностей і можливостей, зокрема, у музичному мистецтві, обов'язково обумовлені гендерними особливостями особистості, тому що їх не можна відокремити від неї.

Для того, щоб це побачити, достатньо почати комплексний аналіз будь-якого музичного твору в аспекті стадіальності авторського творення (композитор, виконавець, слухач). Цікавим матеріалом подібних досліджень є вокальна музика, бо вокальні твори мають словесний текст і певні позамузичні фактори, які потребують від виконавця додаткової інтерпретаційної майстерності. Композитор створює музику, в якій особисто закладає свої переживання, турботи, хвилювання, думки; потім цей твір виконується співаком або співачкою, які доповнюють існуючу психологічну ситуацію своїми баченнями і відчуттями та намагаються максимально виразно донести ідею автора. Нарешті, цей твір слухає конкретна людина, в якій під час виконання виникає багато слухачько-глядацьких очікувань, у тому числі гендерного спрямування. По-перше, співак або співачка на сцені (як і будь-де) викликають у аудиторії певні гендерно-поведінкові асоціації; по-друге, такі ж асоціації й очікування висуваються до того персонажу, який втілює виконавець або виконавиця. Цей багатоскладовий вплив гендерної психології з позиції композитора, виконавця та слухача-глядача може серйозно змінити твір та його сприйняття, створити можливості виникнення нових інтерпретаційних рішень.

Важливим досвідом для дослідження в аспекті гендерної психології може стати і складний синтетичний жанр опери, де перед співаком як інтерпретатором стоїть багато завдань (співаючи, грати конкретну роль в конкретному часі), і камерна музика, де в одній п'єсі співак повинен прожити за короткий час ціле життя, і де виконавець не стриманий ані костюмом, ані історичним часом, ані режисерсько-диригентськими вимогами.

Роль виконавця в процесі інтерпретування особливо важлива – адже він є «зв'язковою ланкою» між нотним текстом й задумом композитора, і слухачем, якому в остаточному підсумку й адресована музика. Не випадково, відповідно із багатьма визначеннями музичної інтерпретації, інтерпретаторами є насамперед виконавці. Хоча, без сумніву, інтерпретаторами музики є й слухач, і

композитор, і виконавець, і редактор, і критик, і лектор, і музикознавець, і публіцист.

В зв'язку з тематикою даного дослідження, нагадаємо про різницю між виконавцем інструментальної музики (не пов'язаної з позамузичним змістом) та виконавцем вокальної музики (відповідно, пов'язаної з позамузичним змістом). Існує думка, що виховання співака-інтерпретатора нічим не відрізняється від виховання інструменталіста-інтерпретатора. При цьому не враховується, що загальні для всіх питання творчої роботи над твором у співаків переломлюються через специфіку вокально-виконавського мистецтва.

Щодо інструментального виконавства – і там, звісно, є вплив гендерного світовідчуття людини, проте він глибше прихований та більш специфічний. Однак його виявлення та характеристика – це перспективні напрямки роботи для музикознавців, а їхні здобутки – важливий матеріал для використання. Виконавець завжди тою чи іншою мірою виступає в якості співавтора композитора. Але якщо в суто інструментальній музиці відсутність позамузичних, конкретних художніх образів певним чином надає виконавцю більше інтерпретаційної свободи, то у музиці з вербальним текстом перед виконавцем постає більш складне (але тим і більш цікаве) завдання [5].

Цікавим матеріалом для дослідження в аспекті гендерної психології можуть послужити дві любовні сцени в опері П.І.Чайковського «Євгеній Онегін». Перша сцена – зізнання Тетяни Ларіної у коханні Євгенію Онегіну, друга – зізнання Євгенія Онегіна у коханні Тетянї Ларіній. Тут дуже яскраво показана поведінкова різниця між жінкою й чоловіком у схожій ситуації: наскільки лагідно, із внутрішнім болем і стражданнями Тетяна, що підкорилася своїй долі, приймає тверду відмову Онегіна, і наскільки бурхливо реагує на відмову Тетяни сам Онегін. Він не може впоратися з пристрасстю, що його охопила, нервово шукає вихід з ситуації, наполягаючи, щоб усе було кинуте з боку героїні заради його любові. Тетяна ж вважає борг перед чоловіком головним (тобто реалізує свою соціально очікувану роль, вступаючи в гендерно-рольовий конфлікт) і ніколи не погодиться на зрадництво, незважаючи на усе ще сильне кохання до Євгенія.

Цей приклад демонструє, що від жінки очікується (і в цьому випадку вона відповідає цьому очікуванню) самопожертва, і це сприймається й диктується як соціальна норма. У чоловіків подібна поведінка спостерігається досить рідко й сприймається навколишнім світом як порушення норми (оцінюване, залежно від умов, у широкому діапазоні від ненормальності до подвигу); очікування соціуму виховують у чоловіків егоцентризм (тут цей термін не має оцінкового забарвлення), що підкріплюється різним чином, у тому числі й фізичною перевагою. Тому в жінок внутрішня сила, сила характеру в кризовій ситуації часто виражається більш яскраво, ніж у чоловіків.

Отже, інтерпретація художніх образів виконавцями, конкретно чоловіками й жінками, знов-таки спирається на психологічний підхід до тієї або іншої ситуації з позиції гендерної психології. Як виконавсько-вокальна, так і режисерська інтерпретаційні версії можуть підсилювати чи послаблювати різні сторони статево-рольових та гендерно-рольових конфліктів, пов'язаних з окремими персонажами, конкретною ситуацією або сюжетом опери цілком, що народжують нові креативні рішення.

Звичайно, і в інших композиторів можна знайти цікаві приклади для дослідження. Одним з них може стати безсмертна опера «Кармен» Ж.Бізе, у ракурсі аналізу її з позиції трактування образів Кармен і Хозе. Нагадаємо, що у опері в процес виконавської інтерпретації втручається ще й режисер, на відміну від романсової музики, де співаку або співачці можна використати тільки своє бачення образу. Проаналізувавши ряд постановок цієї опери, ми побачили, що в одному випадку психологічно активним, провідним є образ Кармен (відповідно образ Хозе – пасивним), а в іншому – навпаки, ситуацію розвиває Хозе, Кармен же йому «підіграє» або протистоїть. В одному випадку режисер дуже яскраво виділяє Кармен із загального контексту, підкреслює неординарність її натури, силу особистості, волелюбність, які у конкретних соціально-гендерних умовах ведуть до трагічної розв'язки. І неважливо, хто б це зробив – Хозе або хтось інший, однаково рано чи пізно це б відбулося. В іншому ж випадку режисер драматичним героєм робить Хозе (як у П.Меріме в його новелі «Кармен»), а Кармен виступає причиною його трагедії. Незважаючи на протилежні режисерські акценти, від цього обидва драматургічних рішення не стали менш переконливими, бо гендерний конфлікт одного образу вирішується за рахунок самореалізації іншого.

Оскільки кожна людина з раннього дитинства і все життя є об'єктом і суб'єктом гендерної ідентифікації у сім'ї та суспільстві, оскільки її гендерна самоідентифікація є одним з основних чинників її поведінки та емоційно-психологічного стану, то не можна залишити без уваги ці закономірності у такій важливій сфері прояву людського «я», як творчість. Майже кожна проблематику, у тому числі і мистецьку, можна розглядати з позицій досягнень гендерної теорії, і цікавих знахідок може бути досить багато – шлях у цьому напрямку тільки відкрито.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Гендерний розвиток у суспільстві (конспекти лекцій).* – Видання друге. – Київ: Фоліант, 2005. – 351 с.
2. *Горностай П. Основи теорії гендеру: Навчальний посібник.* – К.: К.І.С., 2004. – С. 132 – 156.

3. Гребенюк Н.Є. До проблеми вокально-виконавської діяльності як виду художньої творчості // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Сб. наук. пр. – Вип. 3. – Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 1999. – С. 16 – 21.*

4. Мадышева Т.П. К проблеме интерпретации вокальной музыки // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Сб. наук. пр. – Вип. 14. – Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2005. – С. 334 – 335.*

5. Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації // *Київське музикознавство: Збірка статей. – К., 1999. – № 2. – С. 4 – 14.*

УДК 785.161:[78.071.1:786.8]

Ігор Омельчук

ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ В КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТВОРАХ

Стаття присвячена актуальному питанню про принципову можливість втілення джазової стилістики в творах академічних композиторів. Висвітлено історичні передумови цього процесу, які формувалися в межах так званої «третьої течії». Вказано на специфічні форми нотної фіксації композицій в джазі, що склалися на підґрунті «підготовленої імпровізації» та джазового аранжування. Наведені численні приклади композицій в «джазовому дусі» для баяна сучасних українських авторів.

Статья посвящена актуальному вопросу о принципиальной возможности использования джазовой стилистики в произведениях академических композиторов. Проанализированы исторические предпосылки данного процесса, которые формировались в русле так называемого «третьего течения». Выявлены специфические формы нотной фиксации композиций в джазе, которые создавались на основе «подготовленной импровизации» и джазовой аранжировки. Приведены многочисленные примеры композиций в «джазовом духе» для баяна современных украинских авторов.

The article is devoted to the actual question about of principle possibility of the use of jazz stylistics in works of academic composers. Historical pre-conditions of this process, which were formed as a part of the so-called «third flow», are analyzed. The specific forms of the musical note writing of compositions in jazz, which were created on the basis of «geared-up improvisation» and jazz arrangement, are covered. The numerous examples of compositions are resulted in a «jazz spirit» for the bayan compositions of the modern Ukrainian authors.

На сьогоднішній момент джаз як рід музичного мистецтва є розвиненим, багатопрошарковим явищем. Природно, що, звертаючись до його сучасного вивчення, доцільним було б виявити ті аспекти, які ще не мають достатнього висвітлення в джазології та, ширше, в музикознавчій літературі. Одним з таких питань, як уявляється, є питання щодо правомірності положення про втілення джазової стилістики в композиторських творах. У зв'язку з цим слід зауважити, що готової відповіді на це питання публікації останніх років із зазначеної проблеми [див. 9; 6; 2; 3; 1; 10] не містять. Водночас в різних джерелах можна знайти вагомі аргументи на користь позитивного її вирішення. Акумулювати ці аргументи та, додатково, з'ясувати, в чому полягає в такому випадку джазова стилістика, є **метою** даної статті.

Об'єктом цього дослідження стала зона взаємовпливів джазової та академічної музики.

Предметом є аналіз специфіки синтезу джазу і академічної музики в сфері компонованих та зафіксованих в нотному тексті творів, зокрема, українських композиторів для баяна в «джазовому дусі».

Якщо звернутися до сучасної джазології, то, як уявляється, привертає особливу увагу теорія так званої «третьої течії». В.Симоненко у визначенні цього феномену підкреслює, що третя течія є експериментальним напрямом сучасного джазу, котрий розвинувся у середині 50-х рр. і став *синтезом джазу і європейської симфонічної музики (як класичної, так і сучасної)* (курсив наш - І. О.). [8, с. 86]. У наведеному визначенні для даного дослідження є особливо важливою думка про досягнутий на певному історичному етапі подібний синтез. Особливістю цього напрямку є привнесення окремих елементів джазу в академічну музику, або застосування деяких принципів симфонічного розвитку і виразних засобів класичної музики в джазі. Як наголошує В.Симоненко далі, композиціям, що з'явилися в другій половині 50-х рр., притаманне органічне поєднання європейської композиторської техніки з джазовими традиціями [8, с. 87]. Тобто, в межах «третьої течії» композиторське опанування джазової стилістики є цілком правомірним. Даний феномен ґрунтується на певній історичній традиції.

Як відомо, спроби зближення джазу і академічної музики робилися ще в 20-ті роки ХХ століття фундатором симфонічного джазу Полем Уайтменом, а також Джорджем Гершвіним, Ернстом Кшенеком, Даріусом Мійо, Ервіном Шульхофом і Дюком Елінгтоном. Останній широко використовував в своїй творчості елементи європейської композиторської техніки, що знайшло яскраве втілення як в ранніх композиціях («Black And Tan Fantasy», 1927; «Old Man Blues», 1930), так і в творах 30 - 50-х років, серед яких виділяються серія мініатюрних концертів для солюючих інструментів і джазового оркестру – «Clarinet Lament» (1936), «Concerto For Cootie», «Ко-ко» (1939) – і твори крупної форми – «Creole Rhapsodie» (1944), «Black, Brown And Beige» (1945) і «A Tone Parallel To Harlem» (1952). Останній твір був записаний на грамплатівку біг-бэндом Д.Еллінгтона і симфонічним оркестром NBC під керуванням Артуро Тосканіні. До подібних експериментів звертався Ігор Стравінський, який написав в 1946 р. для біг-бенда Вуді Германа «Ebony Concerto»; Роберт Греттінгер, що він створив для оркестру Стена Кентона композицію «City Of Glass» (1948); швейцарський композитор Рольф Ліберман, який склав в 1954 році концерт для джазового симфонічного оркестру, а також джазові музиканти – Ленні Трістано, Майлс Девіс і Гіл Еванс. Як зазначають дослідники (В.Симоненко, О.Корольов), авторським

композиціям середини 50-х років притаманне більш органічне злиття елементів джазу та академічної музики.

Фундатором і теоретиком «третьої течії» є визнаний композитор Гунтер Шуллер, що дебютував в 1957 році композицією «Transformations». Далі він пише «Symphony For Brass And Percussions». Симптоматично, що вона була виконана нью-йоркським філармонічним оркестром під керуванням Дмитра Мітропулоса. В джазовому доробку композитора – такі показові твори, як «Conversations» для суто джазового ансамблю «Modern Jazz Quartet» і струнного квартету «Beaux Arts». Пізніше він створює композицію «Jazz Abstractions» для джазового ансамблю і струнного квартету Бейкера.

Слід звернути увагу на те, що для творчості Г.Шулера, наприклад, є типовим синтез джазу з атональною музикою, додекафонією і пуантилізмом [8, с. 87].

Іншим представником «третьої течії» є композитор, піаніст і керівник ансамблю «Modern Jazz Quartet» Джон Люїс, що досяг у ряді своїх творів найприроднішого синтезу джазу з прийомами старих майстрів поліфонії. Це яскраво виявилось в таких творах, як «Scetch» (записано ансамблем «Modern Jazz Quartets» і струнним квартетом «Beaux Arts» в 1957 році) та «Englands Carol» для ансамблю «Modern Jazz Quartet» і симфонічного оркестру (1958).

До «третьої течії» належать композиції, записані на грамплатівки квартетом Дейва Брубeka з нью-йоркським філармонічним оркестром під керуванням Леонарда Бернштейна («Dialogues For Jazz Combo And Symphony Orchestra» Говарда Брубeka). Серед представників третьої течії – також автор творів «Three Side Pipers», «Pharaoh», кларнетист Джіммі Джуффрі, який застосовував в своїх творах додекафонію; Джордж Рассел, котрий експериментував у галузі конкретної музики («Jazz In The Space Age»). До музикантів, які плідно працювали в межах третьої течії, відноситься учень Олів'є Месіана, французький композитор Андре Одейр, яким в 1954 році був написаний ряд творів, що в них вдало переплелися елементи джазу і академічної музики («Palais Ideal», «Flau-tando», «Jazz Cantata», також «Around The Blues» для ансамблю «Modern Jazz Quartet» і симфонічного оркестру). Пізніше, спільно з ансамблем засновника конкретної музики П'єра Шефера «Recherche d'une musique concrete», він провів оригінальний експеримент поєднання джаза з шумовою музикою («Jazz et Jazz»). Активно працювали у межах третьої течії також Тео Масеро («Sound Of May», 1955), Джей Джей Джонсон «Jazz Suite For Brass», 1956), Боб Прінс («Avakianas Brasileiras», 1956).

На думку автора «Стислого енциклопедичного словника джазу, рок- та поп-музики (терміни та поняття)» О.Корольова [5, с. 137], до третьої течії, як експериментального напрямку у більш широкому понятті цього терміну, слід

віднести цілий ряд джазових і «навколоджазових» стилів, таких, як ранній симфоджаз, прогресив, вест-коуст, кул, джаз-рок, авангард і ф'южн.

У другій половині XX століття знов заявляють про себе джазові композитори, що належать до «третьої течії», такі, як Стен Кентон, Джон Л'юїс (організація «Neophonic Orchestra» та «Orchestra USA»), Карл Блей (опера «Ескалатор на пагорбку»), Ентоні Брекстон (симфонічні твори), тріо «Ганелін – Тарасов – Чекасін». Останнього часу їхні твори піднімаються на новий рівень, який відображає процес синтезу різних музичних традицій у світовій культурі. З'являються музиканти, які користуються авторитетом в різних сферах музики: джазової, академічної, рокової. Наприклад, такі виконавці, як гітаристи Джон Віл'ямс, Тер'є Рюндаль; кларнетисти-саксофоністи Мішель Порталь, Генадій Гольдштейн; піаніст Рейн Раннап; скрипаль Дід'є Локвуд; акордеоніст Рішар Галіано та бандурист Роман Гринків.

Талановиті джазові виконавці вдало продовжують спроби синтезу двох напрямків в музиці, іноді випереджаючи своїх колег – академічних композиторів. Слід згадати Майлса Девіса та його ансамбль «Нонет», що ним були здійснені спроби створити колективну джазову імпровізацію за принципами класичних форм; Джона Л'юїса, який часто-густо використовує поліфонічний принцип розвитку матеріалу; Джорджа Рассела, Чіка Корія, Кіта Джаррета з притаманним для їхніх композицій використанням сонатно-симфонічного типу розвитку.

Відомий джазолог А.Одер вказував на те, що повністю виписана нотами музика стає джазом тільки в тому випадку, якщо її виконують саме джазові музиканти, для яких вона написана, причому написана так, як вони б самі її зімпровізували. Не випадково говорять, що в джазовій партитурі замість назви інструменту слід вказувати ім'я виконавця. Вочевидь, що така музика народжується безпосередньо джазовим колективом, або створюється композитором, тісно пов'язаним з практикою джазу [9, с. 130].

Водночас сьогоднішня концертна практика, коли джазові піаністи (наприклад, Чік Корія, Кіт Джаррет) виступають з блискучим виконанням концертів для фортепіано В.А.Моцарта, Л.ван Бетховена у філармонічних залах або на джазових фестивалях, вільно переходять від академічних до джазових частин власних імпровізацій, коли джазові твори в межах «третьої течії», пишуться для виконавського складу, де поєднуються суто джазові ансамблі і суто академічні, певною мірою змінюються базові уявлення на кшталт думок А.Одера.

Цікавою є думка видатного джазолога О.Козлова з приводу виникнення напрямку «третьої течії». Він відмічає, що біля витоків «третьої течії» знаходилися особистості, метою творчості яких було не тільки створення нового напрямку, але і надання джазу взагалі більш вагомому статусу.

Експерименти, в яких об'єднувалися принципи джазу із законами звучання симфонічного або камерного оркестру, відкривали перспективу виходу на великі філармонічні зали, на абсолютно іншу, переважно європеїзовану аудиторію. Більш того, джаз, об'єднаний з багатовіковою європейською музичною традицією, набув іншого статусу як в США, так і в країнах Європи.

Далі О.Козлов зазначає, що «третя течія» – це скоріше принцип, аніж стиль [4]. До нього він відносить як твори, в яких відчувається «класичний» підхід і до композиції, і до аранжування, так і приклади, де джазові музиканти роблять свої версії класичних творів. Наприклад, запис біг-бендом Стена Кентона музики Ріхарда Вагнера в джазових аранжуваннях. Або версія сюїти «Петя та вовк» Сергія Прокоф'єва, котра зроблена Олівером Нельсоном.

Твори, в яких менше відчуваються впливи світової класики, а присутній чисто авторський підхід, або ж матеріал, побудований з використанням прийомів, які притаманні авангардній, зокрема, серійній, політональній та ін., академічній музиці, О.Козлов відносить до «прогресив-джазу». У цьому стилі солістові у складі ансамблю якщо і відводиться місце для імпровізації, то це всього лише невеличкий епізод. Тут набагато більша увага приділяється композиторській думці і формі, що наближує такі твори до зразків композиторської музики в академічній традиції, де імпровізація взагалі виключена.

Слід зазначити, що в суто джазових стилях, починаючи з періоду свінга, існує традиція нотної фіксації композицій. Склалася вона, насамперед, в межах мистецтва аранжування.

Як відомо, в джазі аранжування є своєрідним замінником композиторської творчості, бо в межах джазового перекладу для іншого виконавського складу часто-густо змінюються мелодичні контури, гармонічні ходи, фактура і, навіть, форма. Наприклад, величезна кількість аранжувань теми Х.Тізона «Караван» (перше з яких виконано оркестром Д.Елінгтона в 1937 році) суттєво різняться поміж собою на кшталт окремих творів (аранжування Б.Брукмейсера, початок 60-х років, та інша версія В.Дольова в 70-х роках).

До періоду свінгу, ще в нью-орлеанському джазі, існував тип так званої «підготовленої» імпровізації, який, наприклад, часто використовував Л.Армстронг. В цьому випадку імпровізація заздалегідь складалася в усній формі, ретельно розучувалася, і вже потім, у вивченому вигляді, застосовувалася в концертах.

Проте, існують протилежні думки з приводу напряму третьої течії. Наприклад, Є.Семенов в статті «Каким быть лексикону джаза» зазначає, що, на його думку, музика «третьої течії» не є джазом, тому В.Симоненко не мав достатніх аргументів визначати цей напрям як джазовий. Зокрема, він підкреслює: «Киевский “Лексикон”, пожалуй, единственное в мире джазовое

издание, причисляющее третье течение к джазу, ведь даже в лучших его образцах композиторам редко удавалось достичь органичности жанрового синтеза; в результате музыка утрачивала лучшие достоинства как классики, так и джаза (особенно последнего)» [7, с. 153].

Втім, цілком погодитись з думками Є.Семенова нам уявляється невірним. Скоріше, доцільно приєднатися до редактора зазначеної збірки О.Медведева: «Данное суждение автора статьи представляется нам излишне категоричным. “Третье течение” внесло заметный вклад в *развитие джазовой стилистики*» (курсив наш - І. О.) [7, с. 153]

Наведені вище протилежні думки щодо третьої течії яскраво висвітлюють непросту природу цього явища. Разом з тим, слід відзначити, що саме цей напрямок надав, так би мовити, нового дихання композиторським спробам опанувати джазову стилістику та органічно поєднати джазовий компонент із закономірностями авторського твору.

Підсумовуючі все вищесказане, хотілося б приєднатися до думки Д.Ухова: «Параллельно “третьему течению” (а, возможно, и под некоторым его влиянием) джаз уже к середине 60-х годов вырабатывает специфические методы импровизирования, так называемые “модальные”, или “ладовые”. Они позволяют достичь высокой степени взаимодействия участников ансамбля, а также дают возможность гораздо тоньше сочетать сольную и ансамблевую импровизацию с эпизодами, скомпонованными заранее (причем степень их скомпонованности варьируется достаточно широко). В результате – джазовую композицию уже можно рассматривать как написанную и по законам классического формообразования. Опыты по сочетанию импровизируемого и написанного в дальнейшем не без успеха развивали музыканты “свободного джаза”». [9, с. 133].

В Україні справжній рівноправний стильовий діалог між джазом та академічною музикою було започатковано у 60-х роках; широко розгорнувся він у наступні десятиріччя. У творчості українських композиторів присутні твори, написані «у дусі джазу» (термін належить В.Романко [6]). Об'єднавши найбільш вдалі композиторські спроби за жанром, згадаємо у цьому зв'язку:

ораторії - «Дзвони» С.Бедусенка;

симфонії - № 3 В.Бібіка, № 6 Б.Буєвського, № 4 Я.Губанова, № 2 В.Золотухіна, Камерну симфонію № 2 В.Зубицького, № 1 О. Красотова, «Sinfonia estravaganza» О.Козаренка, № 6 О.Канерштейна;

мюзикли - «Попелюшка» К.Віленського, «Пригоди на Міссісіпі» Л.Колодуба;

кантати - «У просвіті хмар» Ю.Іщенко;

фортепіанні твори - 48 прелюдій і фуг для фортепіано В.Іванова, «Супер вуйко блюз» П.Пашкова, сонату для фортепіано А.Рудницького, п'єси для фортепіано та «Блюз» М.Скорика;

оркестрові твори – «Дивертисмент» для камерного оркестру В.Дроб'язгіної, сюїту «Прощавай ХХ століття» В.Мужчиля, концерт для оркестру № 2 І.Карабиця;

ансамблеві твори – квінтет для духових інструментів В.Журавицького, сюїту для чотирьох саксофонів «Музика для чотирьох» Ж.Колодуб.

Джазовий компонент активно застосовується в авторських композиціях для баяна. Наприклад, в наступних творах В.Зубицького – «Partita concertante № 1 in modo di jazz improvisation», 1978; «Ti amo, Pesaro», 1998, (джаз-вальс); «Partita concertante № 2 in modo di jazz improvisation», 1990; «Omaggio ad Piazzolla», 1999, (фрагмент з концерту); «Scherzo Jazz» (Фантазія на теми Лючіано Фанчеллі, Пішара Галіано, Віктора Власова); «From Fancelli to Galliano», 1998, (Фантазія на теми Лючіано Фанчеллі, Вольмера Бельтрамі, Пішара Галіано); «Poema di Valzer», (Фантазія на теми Миколи Чайкіна, Пішара Галіано); «The violinist, who play and dance».

Анатолій Гончаров у дисертаційному дослідженні «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В.Зубицького» підкреслює, що захоплення В.Зубицького джазом не випадкове. Композитор звертається до джазу як до фольклорного начала, сама джазова манера висловлювання (рух життєвої енергії, непередбачуваність, свобода мислення, імпровізаційність, оригінальність гармонічної мови) природно співпадає з темпераментом, внутрішнім світом та художньо-естетичними уподобаннями митця. В музичному матеріалі джазпартит науковець вказує на використання В.Зубицьким специфічно джазових елементів: «блюзового звукоряду», пентатонічних зворотів, джазових прийомів, таких, як break, джазова анакруза, застосування принципу «перукарської гармонії» (barbershop harmony) – (тісне розташування і хроматичний рух паралельних септ- і нонакордів за альтерованими щаблями) [3].

Творчість **В.Власова** є однією з яскравих сторінок використання джазової стилістики в композиціях для баяна. Це такі твори, як «Буги-вуги», «Немое кино», «Стэп», «Добрый день», «Любимый мультик», «Давай посвингуем», «Диско», «Сиамский кот», «В таком ритме» (1989 р.); «Репка», «Сорока», «Три медведя», «Коза-дереза», «Оловянный солдатик», «Как идут часы», «Украинский танец», «Калиновая свирель», «Вальс» («Воспоминание о духовом оркестре»), «Дюймовочка»; «Как идут часы», «Сорока», «Три медведя», «Репка». Цикли: «Альбом первоклассника» і «В гостях у сказки», а також «Эстрадно-джазовые пьесы»; «Эстрадно-джазовые концертные пьесы». Це також «Пьеса в форме французского вальса», «Сегодня вечером»,

«Синкопы», «Одиночество», «Полет во сне», «Говори шепотом», «Ночной дозор», «Кул» (1989 - 1993, рукопись); «Шаги», «Босса нова», «Драйв», «Мне нравится этот ритм», «Когда уходят друзья», «Стэп», «Тростник», «Бассо остинато», «Улыбка Брамса», «Русская баллада», «Старый мерседес», «Праздник на Молдаванке», «Кампьянерос», «Звуки джаза» тощо.

Феномен опанування джазової стилістики в баянних творах В.Власова ґрунтовно висвітлений у дисертаційному дослідженні «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ століття: композиторська творчість і виконавство» М.Булди [1]. Привертає увагу таке положення цієї дисертації: «Спираючись на традиції, закладені історичним розвитком джазу. В.Власов вперше здійснив новачинний експеримент, створивши низку естрадно-джазових творів, які адекватно відображають головні стильові напрямки цієї музики». М.Булда класифікує естрадно-джазові твори композитора по етапах розвитку джазу. Так, новоорлеанський джаз – це «Сіамський кіт», «Старий мерседес», «Сінкопи»; баррел пауз – «Давай посвінгуємо»; бугі-вугі – «Бугі-вугі»; свінг – «Німе кіно», «Степ», «Джаз для двох», «Звуки джазу»; бі-боп – «Бассо остинато»; кул – «Добрий день», «Кул», «Польоти увісні», «Тростник»; латиноамериканський, афрокубінський джаз – «У такому ритмі», «Мені подобається цей ритм», «Босса нова», «Настрій»; прогресив – «Нічний патруль»; джаз-рок – «Діско».

Ще одним з яскравих проявів втілення джазової стилістики в композиторських творах є творчість **А.Білошицького**. Це такі композиції для баяна, як «Фантазія-капріччіо на теми Джорджа Гершвіна»; «Partita concertante № 3 (minima) quasi tradizione jazz – improvisazione»; дві джазові імпровізації.

Великий прошарок в баянній музиці у джазовій стилістиці складають твори композиторів-баяністів: **В.Подгорного** – Концертна імпровізація на тему Дж.Гершвіна «Любий мій» (для двох баянів), «Ретро-сюїта»; **А.Штикова** – «Jazz-Rock Partita № 1», «Jazz-Rock Partita № 2»; **Б.Мирончука** – Вальс «Феєрверк» (1993), Парафраз на українську народну пісню «Чорнобривці» (1994), Соната для баяна у 3-х частинах (1995), «Концертна самба» (1995), «Циганський вальс» (1996) «Циганський король» (1996), «З любов'ю до Парижа» (1999), «Босса Нова» (2000), «Румба» (2000), Джаз-рок-партита у 4 частинах (2002), Джаз-вальс «Вальс спогад» (2005); **А.Сташевського** – «Капріччіо у джазовому стилі» (1991); **В.Губанова** – «Ретро-сюїта», «Джазова п'єса»; **О.Назаренка** – «Самба на популярну тему "Тіко-Тіко" З.Абреу»; Концертна самба «Amorado» на тему D.Asevedo.

Таким чином, джазовий пласт баянної музики стає все більш широким. Цікавою є думка з цього приводу А.Черноіваненко: «Наполягаємо на джазовій лінії у баянній творчості з огляду на її актуальність для "стилю епохи", для поширено трактованої "сучасності", що охоплює усе ХХ століття» [10].

Підсумувавши все викладене вище, можна дійти висновку, що втілення джазової стилістики в композиторських творах обумовлено, перш за все, внутрішньо джазовими процесами. Завдяки експериментам в межах «третьої течії», які мали неабиякий вплив на сучасний джаз, цей рід музичного мистецтва набув професійного статусу та впритул наблизився до активного діалогу з академічною музикою. З іншого боку, як демонструє сучасна композиторська творчість для баяна, звуковий ідеал джазу, його мелодичні, гармонічні та фактурні властивості є органічними для сучасного академічного мислення. Це й відкриває широкі можливості для втілення джазової стилістики в авторських академічних творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Булда М.В. *Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини – початку століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дисс. канд. мистецтвознавства*. - Х., 2007. – 19 с.
2. Гончаров А.О. *Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В.Зубицького/ Автореф. дисс. канд. мистецтвознавства*. - К., 2006. – 17 с.
3. Князев В.Ф. *Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття): автореф. дисс. канд. мистецтвознавства*. - К., 2005. – 20 с.
4. Козлов А. Третье течение // *История джаза*. www.musiclab.ru.
5. Королёв О. *Краткий энциклопедический словарь джаза. Рок- и поп-музыка: Термины и понятия*. - М.: Музыка, 2002. - С. 168.
6. Романко В.І. *Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дисс. канд. мистецтвознавства*. - К., 2001. – 20 с.
7. Семёнов Е. *Каким быть лексикону джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сб. ст.* – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 143-161.
8. Симоненко В. *Лексикон джаза*. - К.: Музична Україна, 1981. - С. 111.
9. Ухов Д. *Аналогии и ассоциации // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сб. ст.* – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 114-142.
10. Черноіваненко А.Д. *Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дисс. канд. мистецтвознавства*. - О., 2001. – 16 с.

УДК 004.4'277.2

Сергей Воронцов

СВОЙСТВА ЦИФРОВОГО ЗВУКА И ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРСОНАЛЬНОГО КОМПЬЮТЕРА

Розглянуто коло питань, пов'язаних з основними процесами, що здійснюються за допомогою ПК зі звуком у цифровому форматі, як то: запис / програвання та зберігання інформації на різноманітних носіях.

Рассмотрен круг вопросов, связанных с основными процессами, которые выполняются с помощью ПК со звуком в цифровом формате, как то: запись / воспроизведение и хранение информации на различных носителях.

The subject of the present paper is to consider the different stages of sound processing in digital format with the use of personal computer such as recording / playback, storing the information on various data carriers.

Актуальность предлагаемой темы обусловлена все более широким применением компьютеров практически во всех сферах человеческой деятельности, в том числе, и в музыке, где основные навыки работы с цифровым звуком становятся очень востребованными.

Введение

Звук, который мы слышим через динамики или наушники, называется аналоговым и представляет собой колебания диффузора динамика, вызываемые меняющимся во времени электрическим сигналом, Цифровой звук – это способ записи аналогового звука в виде двоичного кода. Можно сказать, что это рецепт хранения аналогового звука с возможностью его последующего воспроизведения. Возможно, кто-то возразит, что звук, воспроизводимый в динамиках – это уже не звук живого инструмента, и будет прав. По этой причине настоящий, живой звук всегда будет цениться превыше всего. Но, посмотрев вокруг, мы не можем не заметить, что цифровой звук – уже повсюду, и обойтись без него практически невозможно, особенно в век компьютеров и Интернета.

В мире все относительно. В том числе и такие понятия, как «быстро» или «медленно». Нам кажется, что звуки, окружающие нас в повседневной жизни, в том числе и те звуки, которые мы называем музыкой, – это явление «быстрое». И это действительно так, если сравнивать частоту колебаний звука с частотой наших движений, и даже с тем, как «бегает» пальцы музыканта-виртуоза. Однако, с точки зрения возможностей современной электроники, аналоговый звук – явление о-чень медленное.

И, действительно, принято считать, что человеческое ухо способно воспринимать лишь звуки в диапазоне частот от 20 Гц до 20 КГц (1 герц – это одно колебание в секунду). В то же время, современные микрочипы легко справляются с частотами в сотни мегагерц и выше, а частота работы центрального процессора в персональном компьютере – это единицы гигагерц. То есть, за один период колебания самого высокочастотного звука микрочип может выполнить до миллиона операций.

Немного теории

Теоретические основы преобразования звука в цифровую форму были заложены еще в начале 19-го столетия французским математиком Фурье. Звук, который мы слышим – его часто называют аналоговым звуком – изменяясь во

времени, может менять частоту, интенсивность, тембр, окраску и т.п. На математическом языке это просто означает, что аналоговый звук является функцией времени. Для лучшего понимания сути дальнейшего повествования нам придется написать одну формулу (всего одну – больше формул в этой статье не будет), которая показывает, что произвольная функция времени $F(t)$ может быть представлена в виде так называемого тригонометрического ряда Фурье:

$$F(t) = \sum_{n=1}^{\infty} (a_n \cos nt + b_n \sin nt).$$

Мы видим, что все члены ряда представляют собой простые тригонометрические функции синуса и косинуса с некоторыми коэффициентами a_n и b_n . Такой способ представления функции называют также разложением на гармоники. А формула определяет, в какой пропорции нужно смешать эти составляющие.

Знак $\sum$ означает сумму по всем гармоникам: синусам и косинусам. На самом деле сумма не является бесконечной, а достаточно взять только гармоники с частотами от 20 Гц до 20 КГц, то есть переменная n , обозначающая частоту, пробегает значения от 20 до 20000.

Итак, мы видим, что аналоговый звук есть сумма гармоник, и нужно только понять, откуда берутся коэффициенты a_n и b_n . Теория знает ответ на этот вопрос, но, поскольку мы обещали, что формул больше не будет, то лишь упомянем о том, что ответ содержится в самой функции $F(t)$, и, именно она используется для их вычисления. Различают прямое преобразование Фурье, которое преобразует функцию от времени $F(t)$ в частотные компоненты a_n и b_n и обратное преобразование Фурье, которое восстанавливает исходную функцию $F(t)$, если известны a_n и b_n .

Но это в теории, а на практике на первый взгляд задача кажется неразрешимой. И так оно и было в течение почти двух веков, пока на помощь человеку не пришли компьютеры и микропроцессоры, причем произошло это не сразу после появления компьютеров, а лишь в 80-е годы минувшего столетия, когда электронные микрочипы стали достаточно скоростными и оперировали уже в мегагерцовой области.

Развитие квантовой физики в начале двадцатого века позволило по-новому взглянуть на многие вещи, в том числе и на преобразование Фурье, в результате чего несколько изменилась терминология, и теперь мы можем говорить, что имеем дело с одним и тем же объектом, а именно со звуком, но только в двух разных представлениях (или пространствах): 1) во времени и

пространстве — мы его называем аналоговым звуком; 2) в пространстве частот — это, собственно, и есть цифровой звук. Специалисты по цифровой технике употребляют также термины «домен времени» и «домен частот» для обозначения звука в этих двух пространствах. Аналоговый звук можно послушать, а цифровой нет, на него можно только посмотреть, если открыть текстовым редактором какой-нибудь звуковой файл. Делать этого, в общем, не стоит, потому что коэффициентов a_n и b_n мы там не увидим, поскольку, информация, содержащаяся в таком файле, предназначена лишь для компьютерной обработки.

От теории к практике

Впрочем, еще до того, как персональные компьютеры стали использоваться для работы со звуком, цифровой звук уже существовал. Знаменательное событие произошло в 1982 году, когда в продажу поступили первые компакт-диски. Это стало возможным благодаря появлению микрочипов, способных осуществлять прямое и, соответственно, обратное преобразование Фурье в реальном времени. Наиболее оптимальный алгоритм такого преобразования получил название быстрого преобразования Фурье (БПФ), а микрочипы, способные выполнять БПФ, использовались при записи аналогового звука на цифровой носитель. Обратное преобразование осуществлялось при считывании данных с цифрового носителя и восстановлении исходного сигнала в процессе воспроизведения звука.

Электронные блоки, в которых осуществляются аналого-цифровые и цифро-аналоговые преобразования, сокращенно называются АЦП и ЦАП.

Поговорим о том, как происходит оцифровка звука и его хранение на цифровом носителе. Понятно, что для оцифровки звука акустических музыкальных инструментов, голоса или оркестра он должен быть воспринят микрофоном и представлен в виде непрерывного электрического сигнала в аналоговой аппаратуре. А вот что происходит дальше, мы сейчас выясним.

Как уже упоминалось, аналоговый звук есть функция времени. То есть, амплитуда электрического сигнала представляет собой некоторую сложную функцию времени и наша задача состоит в том, чтобы разложить эту функцию на гармоники. Для того, чтобы, в конечном счете, определить коэффициенты a_n и b_n , нужно построить приближенную модель непрерывной функции $F(t)$, представив ее в виде набора дискретных значений в определенных точках, как показано на рисунке 1.

Иными словами, в каждой точке времени нужно измерить значение амплитуды сигнала и записать его в виде чисел. Однако в этом методе есть свои недостатки, так как значения амплитуды сигнала мы не можем записывать с

бесконечной точностью, и вынуждены их округлять. Говоря иначе, мы будем приближать эту функцию по двум координатным осям – амплитудной и временной (приближать в точках – значит, брать значения функции в точках и записывать их с конечной точностью).

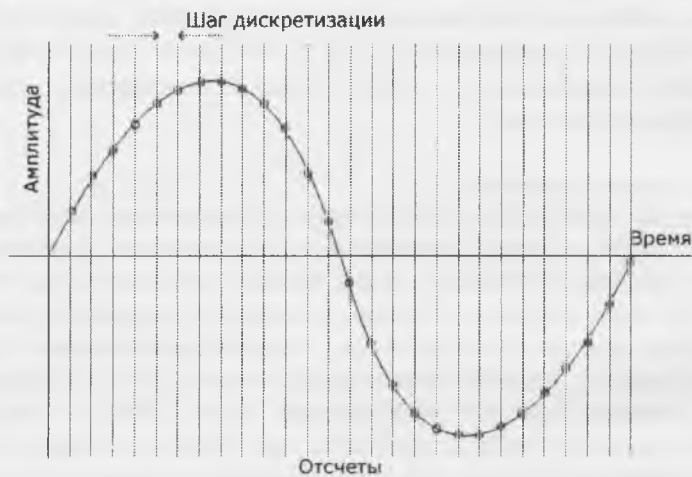


Рис.1

Таким образом, оцифровка сигнала включает в себя два процесса: процесс дискретизации (осуществление выборки) и процесс квантования. Дискретизация – это процесс получения значений величин преобразуемого сигнала в определенные промежутки времени (рис. 1).

Квантование – процесс замены реальных значений сигнала приближенными с определенной точностью (рис. 2).

Очевидно, что, чем чаще мы будем делать замеры амплитуды / чем выше частота дискретизации, и чем меньше мы будем округлять полученные значения / чем больше уровней квантования, тем более точное представление сигнала в цифровой форме мы получим. Оцифрованный сигнал в виде набора последовательных значений амплитуды можно сохранить. Записанные значения амплитуды сигнала называются отсчётами. Понятно, что при выборе частоты дискретизации и уровней квантования следует руководствоваться принципом разумной достаточности, поскольку память компьютера не бесконечна, и при оцифровке необходимо найти какой-то компромисс между качеством (напрямую зависящим от использованных при оцифровке параметров) и занимаемым оцифрованным сигналом объемом.

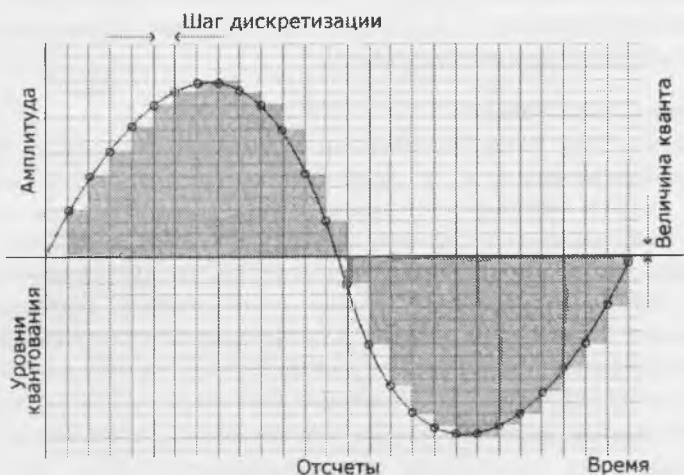


Рис. 2

На практике существуют некоторые проблемы и нюансы, связанные с оцифровкой звука. Не углубляясь в подробности, отметим, что в «цифровом звуке» из-за дискретности информации об амплитуде оригинального сигнала появляются различные шумы и искажения (под фразой «в цифровом звуке есть такие-то частоты и шумы» подразумевается, что, когда этот звук будет преобразован обратно из цифрового вида в аналоговый, то в его звучании будут присутствовать упомянутые частоты и шумы). Это, например, джиттер (jitter) – шум, появляющийся в результате того, что осуществление выборки сигнала при дискретизации происходит не через абсолютно равные промежутки времени, а с какими-то отклонениями. Частота дискретизации может чуть-чуть меняться, и вследствие этого отсчёты берутся то немного раньше, то немного позже из-за дрожания фазы. А так как входной сигнал постоянно меняется, то такая ошибка приводит к «захвату» не совсем верного уровня сигнала. В результате во время проигрывания оцифрованного сигнала могут ощущаться некоторое дрожание и искажения. На качественной звуковоспроизводящей аппаратуре большое значение имеет фаза сигнала, воспроизводимого в левом и правом каналах стереосистемы – именно на нее в первую очередь джиттер оказывает свое пагубное влияние, вследствие чего пропадает объёмность звучания. Появление джиттера является результатом неабсолютной стабильности аналогово-цифровых преобразователей. Для борьбы с этим явлением применяются высокостабильные тактовые генераторы. Еще одной неприятностью является

шум дробления. Как мы говорили, при квантовании амплитуды сигнала происходит ее округление до ближайшего уровня. Такая погрешность иногда вызывает ощущение «грязного» звучания.

Аудио компакт-диски

В начале 80-х годов при создании технологии записи аудио компакт-дисков, предназначенных в то время для воспроизведения в домашних условиях лишь в специальных проигрывателях, получивших название CD-плееры, были выбраны следующие значения для частоты дискретизации и квантования: 44,1 КГц и 16 бит. Следует отметить, что эти значения не были выбраны случайным образом. Согласно математической теории, частота дискретизации должна вдвое превышать максимальную частоту спектральных составляющих (гармоник) исходного сигнала. Значение частоты дискретизации 44,1 КГц, соответствующее максимальной частоте сигнала 22050 Гц, выбрано с некоторым запасом, поскольку, как мы уже упоминали, максимальная частота звука, различаемая человеческим ухом, составляет 20 КГц. При выборе разрядности значение 16 бит, соответствующее 65536 (т.е. 2^{16}) уровням квантования амплитуды при определении ее величины 44100 раз в секунду, также было определено не случайно. С одной стороны, 65536 различных в системе уровней громкости представляются достаточно мелкой сеткой квантования при определении амплитуды сигнала, но, главное – не это, а то, что 2^{16} является очень подходящим числом для компьютера, потому что число 16 само является степенью двойки, а 2^{15} или 2^{17} были бы весьма неудобны.

Как известно, единицей информации в компьютерных системах является бит. Он может принимать всего два значения: 0 или 1, что соответствует отсутствию/наличию сигнала в какой-либо точке электронной схемы или отсутствию/наличию просечки на поверхности лазерного диска.

Поскольку в процессе оцифровки аналогового сигнала необходимо куда-то записывать полученные 16 бит значений амплитуды и делать это 44100 раз в секунду, то возникает вопрос о том, сколько же всего бит информации необходимо для записи одной секунды живого звука.

Подсчет несложный и, учитывая важность этой цифры в дальнейшем, мы просим читателя запомнить её.

$$16 * 44100 * 2 = 1\,411\,200 \text{ бит}$$

Последний множитель учитывает то обстоятельство, что при записи стереозвука пишутся два канала, правый и левый.

Итак, одна секунда звука соответствует примерно 1,41 Мбит информации. Соответственно, при проигрывании аудио компакт-диска данные читаются со скоростью 1,41 Мбит/сек. Это и есть так называемый битрейт – скорость цифрового потока.

Системы хранения цифрового звука

В системах хранения информации наряду с битом более употребительна другая единица информации – байт, который равен 8-ми битам и может принимать $2^8 = 256$ значений. Один байт – это закодированный символ, буква или цифра.

Мы можем оценить размер файла, необходимого для хранения цифрового звука продолжительностью в 1 минуту, разделив скорость потока 1,41 на 8 и умножив на 60. Получается, что минута звучания соответствует размеру файла около 10 Мб.

Существует много различных способов хранения цифрового звука. Как мы говорили, оцифрованный звук является собой набор значений амплитуды сигнала, взятых через определенные промежутки времени.

Во-первых, блок оцифрованной аудио информации можно записать в файл «как есть», то есть последовательностью чисел (значений амплитуды). Наиболее распространенный алгоритм называется PCM (Pulse Code Modulation – импульсно-кодовая модуляция) – способ цифрового кодирования сигнала при помощи записи абсолютных значений амплитуд. Именно в таком виде записаны данные на всех аудио CD. Формат данных на аудио компакт-диске называется CDA и, по сути говоря, он не является компьютерным форматом представления данных, поскольку информация здесь записана просто в виде цифрового потока. При проигрывании аудио компакт-диска на компьютере его воспроизведение происходит так же, как и в проигрывателе компакт-дисков, а именно: осуществляется преобразование цифрового потока в аналоговый сигнал, который затем воспроизводится с помощью звуковой карты.

Запись же цифровых данных с аудио компакт-диска на жесткий диск компьютера требует некоторых пояснений. Информация в компьютере хранится исключительно в виде файлов – наборов данных, а не в виде цифрового потока. Поэтому, наряду с чтением, необходимо преобразование потока данных в компьютерный файл. Этот процесс называется риппингом (ripping), а формат компьютерного файла, полученного в процессе риппинга аудио компакт-диска, называется wave или WAV.

Упомянутая выше скорость потока 1,41 Мбит/сек соответствует воспроизведению некомпрессированного (несжатого) звука формата CDA или WAV, который сохраняет исходное, т. е. максимальное качество оцифрованного звука.

Во-вторых, сразу же после оцифровки данные можно сжать или упростить так, чтобы они занимали меньший объем памяти, чем если бы они были записаны «как есть». Тут тоже имеются два пути.

Кодирование данных без потерь – это способ кодирования аудио, который позволяет осуществлять сто процентное восстановление данных из

сжатого потока. К такому способу уплотнения данных прибегают в тех случаях, когда сохранение оригинального качества данных критично. Например, после сведения звука в студии звукозаписи данные необходимо сохранить в архиве в оригинальном качестве для возможного последующего использования. Существующие сегодня алгоритмы кодирования без потерь (например, формат APE, разработанный фирмой Monkeys Audio, форматы FLAC или Wv) позволяют сократить объем, занимаемый данными, на 40-50%, но при этом обеспечить впоследствии их стопроцентное восстановление. Подобные кодеры – это своего рода архиваторы данных (как ZIP, RAR и другие), только предназначенные для сжатия именно аудио.

Имеется и второй путь кодирования, на котором мы остановимся чуть подробнее, – кодирование данных с потерями (lossy coding). Цель такого кодирования – любыми способами добиться схожести звучания восстановленного сигнала с оригиналом при как можно меньшем объеме упакованных данных. Это достигается путем использования различных алгоритмов, «упрощающих» оригинальный сигнал (выбрасывая из него «ненужные» слабослышимые детали), что приводит к тому, что декодированный сигнал фактически перестает быть идентичным оригиналу, а лишь похоже звучит. Методов сжатия, а также программ, реализующих эти методы, существует много. Степень сжатия оригинального сигнала зависит от степени его «упрощения»; сильное сжатие достигается путем «агрессивного упрощения» (когда кодер «считает» ненужными какие-либо тонкие нюансы), такое сжатие, естественно, приводит к сильной деградации качества, поскольку удалению могут подлежать не только незаметные, но и значимые детали звучания.

Наиболее распространенный формат – MPEG-1 Layer III (всем известный MP3). Формат завоевал свою популярность совершенно заслуженно – это был первый распространенный кодек подобного рода, который достиг столь высокого уровня компрессии при отличном качестве звучания.

Следует особо отметить, что при использовании формата MP3 имеется также довольно большой выбор степени компрессии, что дает возможность пользователю самостоятельно определять соотношение качества получаемого файла MP3 с его размером. Допустимый диапазон битрейта находится в интервале 320 – 16 Кбит/сек. Для большинства применений достаточно средних значений битрейта 128 Кбит/сек (сравнительно неплохое звучание) или 192 Кбит/сек (почти хорошее звучание). Если выбирать битрейт ниже, чем 128 Кбит/сек, то деградация звука становится весьма заметной, вплоть до полной потери схожести со звуком оригинала.

Максимальное значение битрейта 320 Кбит/сек соответствует максимальному качеству звучания, которое почти неотличимо от звучания аудио

компакт-диска, хотя это значение примерно в четыре раза меньше скорости потока данных аудио CD.

Это свидетельствует, с одной стороны, о некоторой «избыточности» формата CDA с точки зрения нетребовательных пользователей, с другой стороны, – служит косвенным подтверждением достаточности значений 16 бит и 44,1 КГц для параметров квантования и частоты дискретизации даже с точки зрения аудиофилов, для которых качество звука имеет первостепенное значение.

В этой связи стоит упомянуть о новых цифровых форматах DVD Audio и SACD (Super Audio CD), которые были разработаны в последнее время для дальнейшего улучшения качества звучания с использованием 24 битного квантования и частот дискретизации 96 КГц и 192 КГц. Однако, несмотря на все усилия разработчиков, добиться убедительной победы над форматом Аудио CD, разработанным более четверти века назад, до сих пор не удалось.

Преимущества и недостатки цифрового звука

С точки зрения обычного пользователя выгоды много – компактность современных носителей информации позволяет ему, например, перевести все диски и пластинки из своей коллекции в цифровое представление и сохранить на долгие годы на небольшом трехдюймовом винчестере или на десятке-другом компакт дисков; можно воспользоваться специальным программным обеспечением и хорошенько «почистить» старые записи с бобин и пластинок, удалив из их звучания шумы и треск; можно также не просто скорректировать звучание, но и приукрасить его, восстановить частоты. Помимо перечисленных манипуляций со звуком в домашних условиях, Интернет тоже приходит на помощь аудиолюбителю. Например, сеть позволяет людям обмениваться музыкой, прослушивать множество различных Интернет-радиостанций, а также демонстрировать своё звуковое творчество публике, и для этого нужны всего лишь компьютер и Интернет. И, наконец, в последнее время появилась огромная масса различной портативной цифровой аудиоаппаратуры, возможности которой зачастую позволяют с легкостью взять с собой в дорогу коллекцию музыки, по длительности звучания равную десяткам часов.

С точки зрения профессионала, цифровой звук открывает поистине необъятные возможности. Если раньше звуковые и радиостудии размещались на нескольких десятках квадратных метров, то теперь их может заменить хороший компьютер, который по возможностям превосходит десять таких студий, вместе взятых, а по стоимости оказывается многократно дешевле одной. Это снимает многие финансовые барьеры и делает звукозапись более доступной и профессионалу, и простому любителю.

Современное программное обеспечение позволяет делать со звуком очень многое. Раньше различные эффекты звучания достигались с помощью хитроумных приспособлений, которые не всегда являли собой верх технической мысли, или же были просто устройствами кустарного изготовления. Сегодня самые сложные и недостижимые ранее эффекты достигаются путем нажатия нескольких кнопок. Конечно, вышесказанное слегка утрировано, и компьютер не заменяет человека – звукооператора, режиссера или монтажёра, однако, с уверенностью можно сказать, что компактность, мобильность, колоссальная мощность и качество современной цифровой техники, предназначенной для обработки звука, уже сегодня почти полностью вытеснило из студий старую аналоговую аппаратуру.

Конечно, цифровая техника тоже имеет свои недостатки. Многие (профессионалы и любители) отмечают, что аналоговый звук слушался живее. И это не просто дань прошлому. Как мы сказали выше, процесс оцифровки вносит определенную погрешность в звучание, кроме того, современная усиливающая аппаратура привносит так называемые «транзисторные шумы» и другие специфические искажения. Термину «транзисторный шум», пожалуй, нет точного определения, но, можно сказать, что это хаотичные колебания в области высоких частот.

Впрочем, у цифрового представления данных есть одно неоспоримое и очень важное преимущество – при сохранном носителе данные на нем не искажаются с течением времени. Если магнитная лента со временем размагничивается и качество записи теряется, если на пластинке появляются царапины, и к звучанию прибавляются щелчки и треск, то компакт-диск (винчестер, электронная память) либо читается (в случае сохранности), либо нет, а эффект старения отсутствует. Некоторым исключением является формат аудио CD, т. к., несмотря на то, что это носитель цифровой информации, эффект его старения представляется возможным, а царапины и загрязнения поверхности оказывают на звук неблагоприятное влияние. Это связано с особенностями хранения и считывания аудио данных с аудио CD, о которых мы упоминали выше.

Выводы

Как показано в настоящей статье, цифровой звук представляет собой данные, которые существуют либо в виде файлов, записанных на одном из носителей информации, либо в виде цифрового потока, если речь идет о музыке, записанной на аудио CD. Следовательно, в большинстве случаев компьютер оперирует музыкальными файлами примерно так же, как и любыми другими наборами данных, для чего требуется использование соответствующего программного обеспечения.

КОМПЬЮТЕРНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ПРОЦЕССА

Розглянуто методи моделювання творчого процесу композитора комп'ютерними системами.

Рассмотрены методы моделирования процесса сочинения музыки компьютерными системами.

The article is devoted to computer simulation of musical composition process.

Бурное развитие компьютерных технологий **актуализировало** тему музыкального сочинения с помощью машин. Данная статья представляет собой попытку анализа связанных с этим проблем.

Цель работы – выявить рациональное зерно в использовании систем компьютерного моделирования композиторского процесса для практического сочинения музыки.

В качестве **объекта** в статье рассматриваются способы музыкального сочинения с помощью средств программного обеспечения. **Предмет** – их практическая целесообразность.

Под *компьютерным моделированием композиторского процесса* понимается использование компьютерной техники, в результате которого создается музыкальное произведение без непосредственного участия композитора.

Попытки «машинизировать» композиторский труд не ограничены веком компьютерных технологий. История сохранила множество примеров нетрадиционных способов «сочинения» музыки. Среди них – курьезный метод Уильяма Хейса, изложенный в 1751 году в сатирическом трактате «Искусство сочинять музыку исключительно новым методом, пригодным для самых захудалых талантов, при помощи щетки и чернил» [1, 35] и нашедший, впрочем, вполне серьезное применение в алеаторических техниках XX века.

В 1757 Кирнбергер написал «Руководство к сочинению полонезов и менуэтов с помощью игральных костей», которым якобы пользовались Й.Гайдн, Ф.Э. Бах и В.А. Моцарт.

В 1793 г. было издано приписываемое Моцарту «Руководство, как при помощи двух игральные костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего понятия о музыке и композиции» [1, 36]. Желая написать вальс мог воспользоваться прилагавшейся таблицей, состоявшей из ячеек с музыкальными отрывками, располагавшимися в шести колонках и восьми строках. Для написания вальса нужно было выбирать ячейки последовательно, в произвольном или непроизвольном порядке.

Пионерами музыки, создаваемой компьютерами в 50-е годы, в США выступили Л.Хиллер и Л.Исааксон. Позже собственными изысканиями занимался в СССР Р.Зарипов – известный специалист в области искусственного интеллекта.

Исходные предпосылки для компьютерной композиции они видели в философских идеях Аристоксена и теории информации Л.Брилоуна, К.Шанона, В.Вевера [7], из чего следовало, что формирование музыкального произведения можно свести к процессу отбора необходимых элементов из хаоса и упорядочивания их по вертикали и во времени.

Аналогичное мнение можно обнаружить и в высказываниях И.Стравинского, который в «Музыкальной поэтике» писал: «[Мы] слышим потребность получения порядка из хаоса, чтобы получить простую линию наших желаний из конюшни возможностей [8, 5] <...> Ограничиваемся тем, что называется ладом, <...> порядком и дисциплиной [8, 11]. Звуковые элементы становятся музыкой только благодаря тому, что стали организованны, <...> а затем к дарам природы добавляются таланты искусства [8, 23]. Отсекать (элиминировать) – есть изощренная техника селекции» [8, 69].

Метод получения музыкального материала Л.Хиллера и Л.Исааксона базируется на теории информации. Понятие *информация* здесь рассматривается не в обиходном значении, а в качестве физически измеряемой величины. Так, Л.Брилоун писал: «Определим "информацию" как отличную от "знания" (смысла), для которого не существует физической величины измерения» [7, 180]. Особенность информации в таком её понимании заключается в количественном уменьшении при применении любого правила её ограничения.

С другой стороны, Л.Шилард заметил, что информационная бесконечность парадоксально сливается с энтропией. Он сделал этот вывод, сравнив дефиницию меры информации – $I = K \cdot \ln P$ и формулу меры энтропии – $S = k \cdot \ln W$. Констатируем математическую идентичность формул, динамически описывающих количество информации и количество энтропии: в обоих случаях имеет место пропорциональность логарифму числа возможностей, существующих в данный момент [7, 17].

Отсюда следует примечательная закономерность: количество информации или энтропии минимально там, где процесс селекции и организации максимален, и, наоборот – максимален там, где выборка символов полностью случайна. Иными словами: чем больше ограничений мы накладываем на существующие возможности, тем более упорядоченную систему получаем в итоге. Если же снять всяческие ограничения, то возможности сольются в абсолютную непредсказуемость, что означает распад системы, энтропию, понимаемую в отношении живых организмов как смерть. Обратим внимание на это свойство информации и определим его как важнейшее и, вероятно,

способное экстраполироваться не только на процессы музыкального сочинительства.

В качестве рабочего метода сочинения предлагался организованный стохастический процесс, заключающийся в конечном отборе дискретных символов согласно определённым правилам. То есть, создавались цепи Маркова – логические последовательности, где общая случайность ограничена неслучайностью следующих друг за другом событий.

Объясним, что это означает в применении к музыке. Предположим, что компьютер генерирует последовательность случайных чисел. Если затем экстраполировать её на звуковысотность в рамках выбранного диапазона, то мы получим хаотическую мелодическую линию. Это происходит оттого, что в последовательности нет никакой логической связи между смежными элементами. Но в музыке, создающейся людьми, такая связь существует, и она может быть обнаружена в результате статистического анализа звукового материала. Такой анализ мелодической линии произведений какого-либо отобранного стиля дает определенную статистику: во-первых, использования определенных интервалов; во-вторых, вероятности использования определенных разрешений неустойчивых интервалов и заполнения интервальных скачков; в-третьих, наличия зависимости в использовании несмежных интервалов.

Это означает, что если использовать вычисленные закономерности в виде фильтров для отсекаания в полученной хаотической последовательности всего лишнего, выходящего за рамки избранных правил, то оставшиеся ноты будут вполне соответствовать тому стилю, который послужил основой для статистического анализа.

Для получения одноголосной мелодической линии Л.Хиллер и Л.Исааксон выбирали звукоряд, определяли в нём количество звуков, закономерности их связи. Задавали определённые, ограничивающие свободу выбора, условия – запрет тех или иных возможных интервалов, ограничение, согласно особенностям процесса Маркова, вероятности повторности одинаковых элементов. Вводили условия, определяющие структуру мелодической линии. Например: мелодия должна начинаться и заканчиваться на определённом звуке. Затем программа отбирала нужные элементы в пошаговом режиме. При этом на каждом этапе она перебирала все возможные элементы из имеющегося хаотического множества, пока не находился нужный, удовлетворяющий заданным условиям. Он и отбирался в качестве подходящего звука, а процесс отбора затем циклически повторялся до бесконечности или до сигнала окончания программы. В результате получалась мелодическая линия, где сочетались элементы случайности и закономерности. Сходным образом отбирались и другие элементы фактуры.

Подобный процесс схож с процессом работы композитора, который «стирает и меняет целые части произведения, пока все компоненты его не будут соответствовать условиям замысла» [7, 43]. Но заметим, что всё это вовсе не является копией реального творчества. Нет никаких научных доказательств того, что в человеческом мозгу сочинение музыки проходит именно таким образом. Следовательно, рассматриваемая модель не вполне является моделью творческого процесса, а, скорее, демонстрацией пока *единственного* изобретенного способа машинного музыкального сочинительства.

Результатом эксперимента стала написанная компьютером Иlias-сюита для струнного квартета, которая была исполнена 9 августа 1956 г. на концерте в университете Иллинойс в Урбане и вызвала заинтересованность публики и прессы, а затем была опубликована Владимиром Усачевским в New Music Editions.

Л.Хиллер и Л.Исааксон использовали правила полифонии строгого стиля с разной степенью строгости в разных частях сюиты. Поэтому части сюиты отличаются друг от друга и образуют последовательность, включающую «стилевое» движение от строгого стиля к алеаторике.

Эксперименты Р.Зарипова по созданию компьютерной музыки также были основаны на использовании стохастического процесса Маркова. Но в качестве фильтра использовались не правила полифонии строгого стиля, а отобранные статистические данные музыкального анализа конкретных произведений.

Р.Зарипов считал, что для выявления организующей закономерности необходимо осуществить предварительный статистический анализ ряда мелодий выбранного стилистического направления, после чего – составить *матрицу перехода*, служащую системой ограничения для отбираемых случайных интервалов [1, 40]. Р.Зарипов указывает, что подобным статистическим анализом занимались несколько групп ученых. Так, например, Гарвардская группа – Ф.Брукс, А.Гопкинс, П.Нейман, У.Райт – проанализировала 37 мелодий с совпадающим метром и выявила статистику появления тех или иных нот. Подобные исследования проводили Олсон и Белар из Radio Corporation. Таким образом вырабатывался зависимый от результатов статистического анализа алгоритм связности последующих нот. Однако вскоре обнаружилась ограниченность метода, поскольку оказалось, что сложно добиться «коэффициента связности» длинной более чем в 10 нот.

Более приемлемым для Р.Зарипова стал метод, «основанный на программировании правил и закономерностей композиций, либо выявленных в результате анализа, либо являющихся предположениями авторов экспериментов о характере внутренних формально-логических зависимостей частей

произведения» [1, 51]. Применение правил и закономерностей дало возможность моделировать тональную, атональную, додекафонную музыку.

Музыкальный анализ, выявляющий необходимые для музыкального синтеза закономерности, также может быть осуществлен с помощью машины. Так, Р.Зарипов упоминает стилизованный анализ Вильгельма Фукса, проводившийся в Техническом институте Аахен [1, 65], в ходе которого исследовались 100 произведений разных стилей. Выявлялись закономерности использования и распределения отдельных тонов, интервалов, а также связи пар тонов соседних или отстоящих друг от друга до 20, нот. Отыскивались формально-числовые различия между классической, романтической и двенадцатитоновой музыкой.

Р.Зарипов начинает свои эксперименты в 1959 году, пробуя синтезировать одноголосные мелодии. Для синтеза музыкальных последовательностей использовались зависимости Маркова, а также заданные ладогармонические и структурные особенности. Для их развития – принципы ритмического и мелодического варьирования.

Однако для приемлемого результата этого было недостаточно. Научить машину гармонизовать мелодию оказалось гораздо проще, чем научить писать одноголосную тему, поскольку гармонизацию можно свести к формализованному упорядоченному «подставлению» аккордов по определенным правилам. А вот напрямую использовать результаты статистических данных оказалось непродуктивным. Поэтому Р.Зарипов закономерно приходит к идее использования не просто отдельных звуков и интервалов, а интонационных блоков, несущих в себе определенную смысловую информацию. И.Пясковский [5] объясняет такой подход тем, что вероятностно-статистический эксперимент анализа ладозвукорядных структур показывает зависимость «стохастически-реализованных» звукорядных элементов от «конструктивных возможностей» заданной звукорядной системы. Это означает, что большая повторяемость одних элементов относительно других ведёт к большей возможности их реализации. Таким образом, написание музыки с использованием цепей Маркова предполагает предварительное выявление повторов музыкальных последовательностей в произведении или в массиве произведений по выбранному пределу – в один, два, три, и т. д. звуков. Эти повторы обуславливают «точки разрыва Марковских цепей» и возможность комбинаторной перестановки образованных в результате этого разрыва фрагментов.

Эта идея привела Р.Зарипова к мысли о создании интонационных словарей [3], составленных из тех самых музыкальных последовательностей, способных к повтору и образованных точками разрыва цепей Маркова. Интонационный словарь – база данных, где характерные для определенного стиля интонации, с учетом частоты их использования, выделялись и

фиксируются для последующего машинного оперирования. Фиксировались также способы переходов от интонации к интонации, выделялись «сцепление» и «перетекание», чем преодолевалось основное свойство цепи Маркова – не помнить свою историю. Работа над интонационным словарем с применением машинного анализа, по мнению Р.Зарипова, в качестве побочного результата может привести к выявлению инварианта – фрейма классификатора в анализируемых произведениях, что может быть использовано также для выявления разнообразных связей и наличия заимствований, в том числе и преднамеренных.

Как отмечает Р.Зарипов, «реализация элементов деятельности по интуиции является реализацией критериев красоты и вкуса», а сырой материал для машинного творчества должен дать процесс погружения [2]. Организацию процесса погружения Р.Зарипов описывает на примере опыта Никиты Богословского, поставленного перед задачей написания песни «Шаланды, полные кефали» для фильма «Два бойца». Н.Богословский приглашал в студию коренных одесситов. «И все они наперебой два дня пели типично одесские песни. В результате такого погружения в "одесские" мелодии композитор, "сплавив" потом характерные обороты и интонации, написал "Шаланды" – песню вполне самостоятельную» [2, 59].

Моделирование процесса погружения, по Р.Зарипову, сводится к обращению машины к определенному «банку интонаций», отбору по определенному критерию и синтезу – складыванию отобранного материала в мелодическую линию. В результате эксперимента с применением определенных стилистических фильтров была, в частности, получена мелодия, совпадающей с «Молодежной» И.Дунаевского.

И.Пясковский обосновывает методы получения произведения более развитых стилевых направлений. Предполагается, что для синтеза музыки развитого стилевого направления (речь идёт, в частности, о воспроизводстве модели баховских фуг) необходимо учитывать не только интонационный и ритмический уровень стохастического компьютерного синтеза, достаточный, впрочем, для «сочинения» более свободно построенных произведений, но и стилевые и структурно-композиционные ограничения, используя синтаксический, структурно-укрупненный уровень реализации [5].

В процессе моделирования предлагается использовать метод фреймов Марьяна Минского, с помощью которого может исследоваться механизм машинного понимания изображений и вербальных предметов [4].

Для моделирования фуги И.С.Баха, по методу И.Пяковского, предлагается взять её «технологический сюжет», содержащий тональный план, структурные последовательности тем, ответов и интермедий, полифонические приёмы, регистровый порядок вступления голосов. Далее предлагается

разглядеть взаимодействие этих параметров и определить «стратегические идеи» баховской фуги: «репродуцирования» структурных последовательностей, «детализации» мотивов темы и противосложения в интермедийном развёртывании, «синтеза» контрапунктического объединения экспонированных элементов, стретты, интермедии, одновременного появления различных вариантов темы в контрапунктах. В качестве важнейшего отмечается фактор согласования структурных особенностей темы с дальнейшим развитием. Здесь надо учитывать масштабы темы, диктующие количество повторов, её ладотональный план, степень контрастности, устанавливающей противопоставление интермедий и темы; способность темы образовывать стретту и степень её структурной оформленности, обуславливающей формирование структурно-тематического блока. Разработанный план может быть далее реализован в компьютерной диалоговой форме, в которой причинно-следственные операции по командам «если..., то...» объединяются с операциями, свободно выбираемыми из определённого программой набора. Свободный выбор можно поручить машине, которая сделает его с помощью генератора случайных чисел.

А что можно сказать о практическом результате описанных экспериментов?

Написанная машиной музыка оценивалась контрольными группами экспертов (в экспериментах Р.Зарипова и И.Пяковского) и концертной аудиторией у Л.Хиллера и Л.Исааксона. III-ас-сюита была прослушана публикой, заранее знавшей, что сочинение написано машиной и, может быть, поэтому была воспринята с энтузиазмом.

Эксперименты Р.Зарипова показали, что, при условии использования определенных стилистических фильтров, возможно получение мелодий, практически не отличающихся от тем, написанных композиторами. Так, в результате эксперимента была, в частности, получена мелодия, полностью совпадающая с «Молодежной» И.Дунаевского. Контрольная группа слушателей часто не могла различить «машинные» и «человеческие» мелодии.

Это совпадает с информацией И.Пяковского, описывающего слуховой эксперимент, когда результаты работы машины проверялись путём прослушивания полученных образцов, перемешанных с образцами стилистически близкими, но сочиненными «живыми» известными композиторами. Приводились, в частности, полифонические фрагменты из «Карпатского концерта» М.Скорика, Третьего струнного квартета Б.Бартока. Участники контрольной группы, как пишет И.Пяковский, достаточно часто не могли отличить «человеческую» музыку от «машинной», и наоборот. Из чего автором был сделан небесспорный вывод, что отличия «человеческого» и «машинного» творчества заключаются не в качестве музыкального материала, а в его интерпретации – исполнительской либо вербальной (музыковедческой) [6, 99].

А какое отношение машинное творчество может иметь к композиторской практике?

Использование машинного творчества в композиторской практике Л.Хиллер, Л.Исааксон и И.Пясковский не рассматривают. Компьютерное моделирование творческого процесса их интересует вне связи с профессиональной деятельностью композитора.

Практическую пользу компьютерного музыкального сочинительства Р.Зарипов видел, прежде всего, в помощи композитору, в особенности – «композитору-песеннику» [2].

Напомним, что у Я.Ксенакиса стохастический процесс музыкальной организации использовался локально на этапах «микрокомпозиции» и «макрокомпозиции». Такая же тенденция к ограниченному использованию приемов стохастической музыки прослеживается и в творчестве некоторых других современных композиторов – Ф.Манури, М.Строппы. Причем, в произведениях этих композиторов (Ф.Манури, «Плутон», «Юпитер», М.Строппа, «Траектории») прослеживается стремление противопоставить «машинное» и «человеческое» в драматургическом плане.

Современное направление компьютерного моделирования творческого процесса музыкального сочинения [9 - 14] значительно отличается от разработок Л.Хиллера и Р.Зарипова. Во главу угла ставятся не столько проблемы организации машинного сочинения, сколько моделирование собственно композиторского воображения. К сожалению, исключительная сложность такой задачи пока не позволяет надеяться на приемлемый практический результат.

Выводы.

1. Компьютерные модели музыкального творчества, будучи только слабыми копиями человеческого интеллекта, вряд ли создадут оригинальный музыкальный продукт и вряд ли когда-либо смогут полноценно заменить живого творца.

2. Определенные наработки в данной области используются композиторами локально, на отдельных этапах творческого процесса.

3. Противопоставление «машинного» и «человеческого» музыкального продукта становится предпосылкой для новых драматургических схем и решений в музыке.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зарипов Р. Кибернетика и музыка. – М.: Наука, 1971. – 234 с.
2. Зарипов Р. Компьютер в исследовании и сочинении музыки // Природа, 1986. – № 8. – С. 59-69.
3. Зарипов Р. Построение частотных словарей музыкальных интонаций для анализа и моделирования мелодий. // Проблемы кибернетики. - Вып. 41. – М.: Наука, 1984. – С. 207-252.

4. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.
5. Пясковський І. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20. – Музичний твір: проблема розуміння. – Київ: КДВМУ, 2002. – С. 33–44.
6. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 7. Музикознавство: з XX у XXI століття. – Київ: Український cсим, 2000. – С. 46–55.
7. Hiller A, Isaacson M. Muzyka eksperymentalna – komponowanie z pomocą komputera // Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej, 1971. – № 5. – P. 5–44.
8. Strawinsky I. Poetics of Music // Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej, 1970. – № 4. – P. 5–69.
9. Agon C., Andreatta M., Assayag G., Schaub S. Formal aspects of Iannis Xenakis' Symbolic Music: a computer-aided exploration of some compositional processes // Journal of New Music Research, 2003 // URL: <http://articles.ircam.fr>
10. Assayag G., Dubnov S., Delerue O. Guessing the composer's mind: applying universal prediction to musical style // ICMC: International Computer Music Conference. – Beijing, 1999 // URL: <http://articles.ircam.fr>
11. Lartillot O. Musical Analysis by Computer Following Cognitive Model of Induction of Analogies // ICMC: International Computer Music Conference. – Göteborg, 2002. – P. 20–27 // URL: <http://articles.ircam.fr>
12. Lartillot O., Dubnov S., Assayag G., Bejerano G. Automatic Modeling of Musical Style // International Computer Music Conference. – La Havane, 2001. – P. 447–454 // URL: <http://articles.ircam.fr>
13. Truchet C., Agon C., Codognet P. A Constraint Programming System for Music Composition, Preliminary Results // CP 01, Workshop on Musical Constraints, 2001 // URL: <http://articles.ircam.fr>
14. Warren B. BRISBANE NOCTURNE – An algorithmic composition using SoftStep // The Online Contemporary Music Journal, Volume 7, 2001 // URL: <http://www.mikropol.net/volume1>.

Відомості про авторів

Алтухов Валерій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор ХДУМ ім. І.П. Котляревського, директор ХССМШі.

Бевз Марина Володимирівна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Беленкова Інна Яківна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Беліченко Наталія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Блокур Світлана Никодимівна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Веркіна Тетяна Борисівна – народна артистка України, професор, ректор ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Воронцов Сергій Олександрович – кандидат фізико-математичних наук, доцент кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Гайденок Ігор Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування ХДУМ ім. І.П. Котляревського, композитор.

Ганжа Тетяна Миколаївна – викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Гіголаєва Вікторія Олександрівна – аспірантка кафедри сольного співу ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Драгулян Валерій Валерійович – аспірант кафедри історії і теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Євдокимов Сергій Анатолійович – доцент кафедри оркестрових струнних інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Іванова Маргарита Анатоліївна – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства Сумського державного педагогічного університету ім. О.С.Макаренка, викладач Сумського музичного училища ім. Д.С. Бортнянського.

Кравцов Тарас Сергійович – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Лянь Юнь – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Михайличенко Борис Степанович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Самаркандського державного університету.

Ніколов Павло Олегович – кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Омельчук Ігор Леонідович – аспірант кафедри історії і теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Плужніков Віктор Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки ХДУМ ім. І.П. Котляревського, диригент.

Подорлова Валентина Федорівна – викладач кафедри хорознавства та хорового диригування, здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри теорії та історії культури ХДАК.

Приходько Ігор Михайлович – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Рощенко (Авер'янова) Олена Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Садовникова Олена Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Сафронова Ніна Володимирівна – ст. викладач кафедри театрознавства ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Сахно Ігор Леонідович – викладач кафедри історії музики, здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Хуан Чжулін – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Чайка Олена Владиславівна – ст. викладач Кримського університету культури, мистецтв і туризму

Червинська Наталія Володимирівна – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Чолакова Алла Дзелялівна – кандидат філологічних наук, ст. викладач кафедри іноземних мов ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І.П.Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/7
від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту
дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за
спеціальностями мистецтвознавство (бюлетень № 4, 1999 р.)
та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.).

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Наукове видання
Випуск 21

Відповідальний за випуск

І.С. Драч

Редактор та упорядник

Л.В. Русакова

Технічні редактори

Л.В. Русакова, С.В. Андреев

Издательство «Кортес – 2001»
Свидетельство ДК № 2938 от 17.08.2007.

Украина, 61135 г. Харьков, ул. Гв. Широнинцев, д. 61а, кв.121

Подписано к печати 5.05.2008 р. Формат 60х84 1/16.
Усл. печ. л. 15,58. Уч.-изд. л. 19,98. Печать лазерная. Заказ №538. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Современная печать»
На цифровом лазерном издательском комплексе Rank Xerox DokuTech 135.
Адрес: г. Харьков, ул. Лермонтовская, 27. Телефон: (057)752-47-90