

Міністерство культури і туризму України

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ



АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – II

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

Збірник наукових праць

Випуск 22



Бібліотека ХНУМ



110798

АБ

Харків
2008

УДК 78.01
ББК 85.31
П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (протокол № 11 від 27 червня 2008 р.)

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т.Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, 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
РОЩЕНКО О.Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М.Р. –	доктор мистецтвознавства, професор

Редактори та упорядники – *І.Л. Іванова*, кандидат мистецтвознавства, *А.А. Мізімова*, кандидат мистецтвознавства.

П 78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. – Вип. 22. Аспекти історичного музикознавства – П. – 252 с.

Пропонований збірник наукових статей присвячений 60-річному ювілею кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського та 100-літтю з дня народження її засновника – Галини Олександрівни Тюменеві. Його тематика охоплює загальні питання музичної культури, творчості українських, російських, західноєвропейських композиторів та виконавців минулого та сьогодення.

Авторський колектив наукового видання складається з представників кафедри-ювіляра, її вихованців, колег-виконавців, викладачів різних музичних навчальних закладів України.

Збірник адресований викладачам та студентам музичних вузів, фахівцям в галузі музичної педагогіки та виконавцям.

ББК 85.31

ISBN 978-966-2132-18-2

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

ЗМІСТ

Розділ І.

ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 5

- Черкашина-Губаренко М. ХАРКІВСЬКА МУЗИКОЗНАВЧА ШКОЛА – ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ, ВИЗНАЧНІ ПОСТАТІ 5**
- Шубина Л. ОБ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ Г. А. ТЮМЕНЕВОЙ 13**
- Рощенко (Аверьянова) Е. МИФОЛОГЕМА БЕЗУМИЯ: ИКОНОТРОПИЯ URPHÄNOMEN’а 22**
- Лашенко С. ТЕАТРАЛЬНОЕ БАРЫШНИЧЕСТВО КАК ФАКТ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ..... 32**
- Савченко А. РАЗМЫШЛЕНИЯ АВСТРИЙСКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ О СУЩНОСТИ КАТЕГОРИИ ФОРМЫ 39**
- Гужва О. СИМФОНІА НА ЗЛАМІ ЕПОХ: МІЖ УСТАЛЕНИМ ТА НОВИМ, АБО РАЗОМ З АСАФ’ЄВИМ 50**
- Сикорская Н. БАРОККО И РОМАНТИЗМ: СТИЛЬ В ЗЕРКАЛЕ КЛАВИРНОЙ РЕДАКЦИИ XIX ВЕКА 59**
- Бабий О. ИДЕЯ GESAMTKUNSTWERK В КОНТЕКСТЕ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ИНТЕРЕСОВ Р. ВАГНЕРА..... 72**
- Цуранова О. С. В. СМОЛЕНСКИЙ – ИДЕОЛОГ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ МОСКОВСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ..... 82**
- Кушлик Н. ТЕОРЕТИКО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ІНТЕНЦІЇ о. П. БАЖАНСЬКОГО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАУКОВИХ ІДЕЙ П. СОКАЛЬСЬКОГО 92**

Розділ ІІ.

СТОРІНКИ МУЗИЧНОГО МИНУЛОГО ТА СУЧАСНІСТЬ 100

Творча спадщина західноєвропейських та російських композиторів і виконавців XVIII – XIX століть

- Терещенко В. «МУЗЫКАЛЬНАЯ ШУТКА» В. А. МОЦАРТА. КОМИЧЕСКОЕ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ 100**
- Антипова Н. ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И КАРТИНЫ В «МУЗЫКАЛЬНОМ ТРИЛЛЕРЕ» ГЕНРИХА МАРШНЕРА 112**
- Чернявская М. ТРИ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО op. 16 КЛАРЫ ВИК 118**

Плужников В. ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БЮЛОВА-ДИРИЖЕРА	124
Соболева О. РОМАНСЫ М. И. ГЛИНКИ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ	134
Жданько А. ЛЕКСЕМА СВЕТА КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ КОНСТАНТА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА	143
<i>Панорама художніх явищ ХХ століття</i>	152
Веркина Т. АХМАТОВСКАЯ ПОЭЗИЯ В МУЗЫКЕ В. БИБИКА (ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ЗАВЕТНЕЙШЕЕ»).....	152
Черкашина-Губаренко М. УКРАИНСКАЯ МУЗЫКА СЕГОДНЯ: ФРАГМЕНТЫ И КОММЕНТАРИИ	159
Бевз М. ТВОРЧА ПОСТАТЬ В. БОРИСОВА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	168
Мизитова А. ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПРИНЦИПА ВАРЬИРОВАНИЯ В «ДВИЖУЩИХСЯ ЗЕРКАЛАХ» А. ГРИНБЕРГА	176
Подноринова Е. ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. МЕТНЕРА И А. ГЛАЗУНОВА: К ВОПРОСУ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ПЕРЕКЛИЧЕК	187
Чередниченко О. ТРАДИЦИЯ <i>HAUSMUSIK</i> В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БОРТКЕВИЧА	198
Михайлова О. АНОНИМНАЯ ПОЭЗИЯ XVII ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ПУЛЕНКА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «CHANSONS GAILLARDES») .	207
Иванова И., Мизитова А. ПОЭТИКА ИГРЫ В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ Д. ШОСТАКОВИЧА	216
Киракосова М. РУССКАЯ ПРЕССА О ПРЕМЬЕРЕ ОПЕРЫ З. ПАЛИАШВИЛИ «АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ». ПАЛИАШВИЛИ И ЧЕРЕПНИНЫ	232
<i>Розділ III.</i>	
<i>СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО</i>	240
Воронцов С. ОСНОВЫ ЦИФРОВОГО ЗВУКА И ПЕРСОНАЛЬНЫЙ КОМПЬЮТЕР	240

Розділ I.
ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.03 (477.54)

Марина Черкашина-Губаренко

**ХАРКІВСЬКА МУЗИКОЗНАВЧА ШКОЛА – ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ,
ВИЗНАЧНІ ПОСТАТІ^{*)}**

У статті розглядаються професійні засади, закладені С.С. Богатирьовим як засновником харківської музикознавчої школи, та їх розвиток в діяльності його вихованців.

В статье рассматриваются профессиональные основы, заложенные С.С. Богатыревым как основоположником харьковской музыковедческой школы, и их развитие в деятельности его воспитанников.

The scope of the article is to consider professional principles initiated by S.S. Bogatyrev as a founder of Kharkov musicology school and their development in the activity of his pupils.

Формування харківської музикознавчої школи припадає на початок 20-х років ХХ століття і тісно пов'язано з історією заснованого у той же період вищого музичного навчального закладу, який кілька разів змінював назву і структуру, а з 1963 року, після об'єднання консерваторії і театрального інституту, став Інститутом мистецтв ім. І.П. Котляревського. З 1917 по 1922 рік у Харкові одночасно діяли дві консерваторії. Одна з них носила ім'я М. Римського-Корсакова і існувала при Філармонічному товаристві. Друга була створена на базі музичного училища за ініціативою відомого діяча музичної культури міста Іллі Слатіна. У 1922 році вони були об'єднані у Музичний інститут, який через деякий час перетворився на Музично-драматичний, потім на консерваторію.

Ще у 1917 році з Петрограду до Харкова приїхав і розпочав тут свою педагогічну діяльність випускник Петербурзької консерваторії Семен Семенович Богатирьов (1890–1960). З 1922 року він очолив теоретико-композиторський відділ тільки-но реорганізованого навчального закладу. Саме йому належала заслуга створення одночасно і харківської композиторської, і музикознавчої школи. Від постаті цього видатного засновника походять всі їх особливості і визначальні риси. Семен Семенович Богатирьов одержав у першій російській консерваторії ґрунтовну і всебічну освіту як теоретик і композитор. Він вчився у найбільш авторитетних її педагогів. Це був Язеп Вітол, теоретик і композитор, згодом засновник латвійської композиторської школи, а на той час професор Петербурзької консерваторії, у якого закінчували курс С. Прокоф'єв і

^{*)} Про харківську музикознавчу школу див. у трьох ювілейних виданнях Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (1992, 2002, 2007 рр.). *Прим. редакторів.*

М. Мясковський, який був у близьких стосунках з А. Лядовим та О. Глазуновим, брав активну участь у діяльності Беляєвського гуртка. Видатним теоретиком і професійно озброєним композитором був ще один учень М. Римського-Корсакова, у якого навчався С.С. Богатирьов, – Василь Павлович Калафаті, також тісно пов'язаний з Беляєвським гуртком. Серед його учнів – імена Ігоря Стравинського і Бориса Асаф'єва. Нарешті, ще один петербурзький наставник С.С. Богатирьова Максиміліан Штейнберг, що вів клас композиції та інструментовки, був відомим композитором і диригентом, також учнем М. Римського-Корсакова і послідовником його системи викладання. М. Штейнберг вважав за свій обов'язок підготовку до практичного вжитку педагогічної спадщини вчителя. Він завершив працю М. Римського-Корсакова “Основи оркестровки” і став редактором його “Практичного підручника гармонії”. У подальшому цей пістет перед внеском у музичну науку та педагогіку великих попередників виявиться у діяльності Семена Семеновича Богатирьова, який стане автором передмови і візьме участь у перевиданні фундаментальної праці Сергія Танєєва “Рухомий контрапункт строгого письма”, а у своїх власних наукових дослідженнях, присвячених складним поліфонічним явищам подвійного канону та зворотного контрапункту, продовжить справу С. Танєєва.

Всі теоретичні дисципліни розроблялися і перевірялися петербурзькими викладачами у зв'язках з власним композиторським досвідом. Ніхто з них не був “чистим теоретиком”. Це стало однією з ґрунтовних традицій, яку успадкував С.С. Богатирьов і прищеплював своїм харківським учням. По-перше, він сам все життя писав музику, викладав композицію та інструментовку, а на своїх теоретичних заняттях ілюстрував ті чи інші положення живими прикладами з музичних творів різних стилів та жанрів, постійними посиланнями на музичні враження студентів. Музикування, відвідування концертів та оперних вистав, знайомство з творчістю композиторів-сучасників, обговорення на спільних заняттях всього нового, що тільки-но з'являлося, складали сутність педагогічної методики С.С. Богатирьова. По-друге, музикознавці і композитори навчалися спільно і по спільним програмам. Всі музикознавці виконували не лише задачі і вправи, але й ті самі творчі роботи, як і композитори, тобто писали прелюдії, варіації, обробки народних пісень, твори у сонатній формі, поліфонічні твори. До таких творчих спроб їх наставник ставився абсолютно серйозно. Вони обговорювалися всією групою, як і роботи майбутніх композиторів. У тогочасних навчальних планах не давалося години на індивідуальні та семінарські заняття. Тому перевірка домашніх завдань велася у присутності всіх студентів та при їх активній участі. Можна згадати “Автобіографію” Сергія Прокоф'єва, який не дуже схвально ставився до таких спільних перевірок у

класі М. Римського-Корсакова. Однак у спогадах учнів Семена Семеновича подібних негативних суджень немає. Всі вони, навпаки, говорять про користь спільних обговорень, які не дозволяли розвинути індивідуалізму і “зірковим хворобам”, допомагали відчувати, що музика народжується у колективній співпраці однодумців: вчителя і учнів, композитора і виконавців, композитора і критиків.

Важливим було те, що у перші роки С.С. Богатирьов викладав весь цикл теоретичних дисциплін, тобто вів кожного студента від початку до кінця навчання, не передаючи в інші руки. Це забезпечувало не лише єдність методичних засад; завдяки цьому кожна з дисциплін сприймалася не ізольовано, а у взаємозв'язках і, що дуже важливо, через досвід практичного застосування при написанні власних творів. Такі умови сприяли розширенню концепції курсу поліфонії. С.С. Богатирьов надавав поліфонії надзвичайного значення і вважав її основою професійної озброєності сучасних композиторів. Тому у курсі поліфонії вивчалися різні поліфонічні стилі, розкривалися зв'язки гармонії та поліфонії. *Про необхідність розглядати ці дисципліни через їх доповнення, збагачення, взаємовпливи згодом так писав вихованець і спадкоємець С.С. Богатирьова Михайло Дмитрович Тіц: “Найчастіше сперечаються про те, де проходить межа між поліфонією і гармонією або, точніше, якою мірою сфера поліфонії впливає на сферу гармонії і навпаки. І тут виникають два питання: 1) про фактуру в гармонії та 2) про класифікацію видів поліфонії. Ми часто не замислюємося над тим, як виражається в музиці гармонічне начало, в якій формі проявляє себе гармонія у музичних творах”* [2, с. 31].

Цікаво, які наслідки дало таке ґрунтовне засвоєння учнями Семена Семеновича курсу поліфонії. Автором ряду художньо цінних поліфонічних творів став Михайло Дмитрович Тіц. Інший вихованець, відомий харківський композитор і педагог Дмитро Львович Клебанов не лише виховав чималу кількість композиторів, але й викладав на кафедрі теорії та композиції крім спеціальності ще поліфонію. Один з його учнів, композитор Валентин Бібік створив поліфонічний цикл з 34 прелюдій та фуг, написаний сучасною мовою, де використав різноманітні види поліфонічної техніки. А коли на кафедру прийшов вихованець Львівської консерваторії композитор Григорій Цицалюк, йому також доручили викладання курсу поліфонії.

Семен Семенович Богатирьов був для своїх учнів зразком справжньої інтелігентності і бездоганих моральних якостей. Від Петербургу і традицій беляєвського гуртка він сприйняв культ професіоналізму і майстерності, стриманість зовнішнього прояву почуттів. Музика була для нього служінням і сенсом життя. Разом з тим він був людиною з широким колом інтересів, мав крім музичної і юридичну освіту. Класично петербурзьким можна назвати

стиль його спілкування та поведінки. Завжди підтягнутий, зосереджений, вимогливий до себе і до інших він тримав дистанцію в офіційних стосунках, декому здавався сухуватим педантом. Однак за цією стриманою суворістю крилися душевне тепло, вразливість, приязне ставлення до друзів та учнів, дехто з яких згодом також входив у коло друзів. Левову частку свого часу С.С. Богатирьов віддавав педагогічній та навчально-адміністративній праці, уриваючи години відпочинку для власної творчості. Його науковий доробок періоду викладання у Харкові не дуже об'ємний. Однак кожна проблема, якої він торкався, вивчалася всебічно. У стислому тексті його статей не було нічого зайвого. Вони відзначалися точністю формулювань, як і його лекції, до яких він завжди ретельно готувався. Він був обізнаним з усіма тогочасними науковими концепціями, які критично осмислював. Так, він підготував український переклад книги Е. Курта "Основи лінійного контрапункту. Мелодична поліфонія Баха" ще до того, як у 1931 році у Москві вийшов з друку її російський переклад. На відміну від куртівської теорії, головні положення якої він поділяв, теорію ладового ритму Б. Яворського він вважав дещо штучною. Не став він і палким прихильником поглядів Б. Асаф'єва. У теоретичних ідеях останнього було, на думку С.С. Богатирьова, забагато метафоричного, того, що не вкладалося у межі точних наукових формулювань.

Після початку війни і тяжких років, проведених в евакуації, С.С. Богатирьова запросили працювати у Московській консерваторії. Тісні зв'язки з московськими колегами встановилися ще у харківський період. Щоб підняти рівень викладання, ознайомити з новими досягненнями музикознавчої думки, за ініціативою Семена Семеновича у 30-ті роки у Харківську консерваторію для проведення циклів лекцій приїздили провідні фахівці з Москви, серед них К.О. Кузнецов, Т.М. Ліванова, Л.А. Мазель, В.Е. Ферман. Після того, як Богатирьов переїхав до Москви, його контакти з колишніми учнями і колегами з України не переривалися. Він стежив за їх успіхами, обов'язково відвідував концерти, коли їх музика звучала у Москві, сам приїздив у Харків на композиторські пленуми. Московський період виявився надзвичайно плідним у науковому і творчому плані. С.С. Богатирьов не лише написав дві згадані фундаментальні праці, присвячені складним питанням поліфонії, але і підготував унікальні відновлення і доопрацювання творів П.І. Чайковського: кантати "На відкриття Політехнічної виставки у 1872 році" та незавершеної симфонії Es-dur. Серед інших його праць виділилося цікаве дослідження невиданої Увертюри на російську тему C-dur С. Танєєва. Така зацікавленість редагуванням та реставрацією забутих творів перейшла від вчителя до одного з його харківських учнів. Йдеться про композитора Валентина Борисова, який відредагував і підготував до видання віднайдену партитуру Симфонії соль мінор Володимира Сокальського, оркестрував його ж

сюїту “Зліт соколів слов’янських”, а також зробив оркестровки ряду творів Миколи Лисенка.

Величезну працю по відновленню творчого доробку і дослідженню біографії одного з найулюбленіших учнів Семена Семеновича Богатирьова, талановитого українського композитора Миколи Коляди провела ще одна учениця засновника харківської музикознавчої школи Галина Тюменєва. М. Коляда прожив надзвичайно насичене яскраве життя, яке трагічно обірвалося у двадцять вісім років. Його спадщину і факти його біографії доводилося збирати по краплинам. Результатом цієї подвижницької праці Галини Олександрівни став ряд виданих творів композитора, вшанування пам’яті земляка на його батьківщині, присвоєння імені Миколи Коляди харківській музичній школі № 13. А зовсім недавно, вже після смерті Г.О. Тюменєвої, вийшла друком її монографія про митця, роботі над якою авторка присвятила багато років.

Ще під час інтенсивної і всебічної діяльності С.С. Богатирьова по розбудові української системи композиторської та музикознавчої освіти двом його учням поталанило під наглядом вчителя та при його дружніх порадах розпочати свій педагогічний шлях. Саме вони після переїзду С.С. Богатирьова до Москви очолили теоретико-композиторський факультет консерваторії. Михайло Дмитрович Тіц взяв на себе керівництво кафедрою теорії музики та композиції, а Галина Олександрівна Тюменєва очолила створену у 1947 році спеціальну кафедру історії музики. Роком раніше Галина Олександрівна з успіхом захистила у Москві кандидатську дисертацію «Чайковський і “Могутня кучка”». Це визначило одну з ліній її спеціалізації як науковця та викладача. З усіх історичних курсів, які вона вела, найбільш ґрунтовно нею були розробленими курси історії російської музики і народної творчості. Продовженням проблематики, якої вона торкалася у дисертаційному дослідженні, стала її друкована праця «Чайковський і Україна».

Галина Олександрівна у своїй педагогічній діяльності багато сприйняла від свого вчителя. Ще зі студентських років вона цікавилася всім новим, що з’являлося у музиці, з перших кроків самостійної праці почала регулярно виступати з критичними статтями у пресі, стала членом Спілки композиторів. Історія музики завжди сприймалася нею не ізольовано від сучасних творчих процесів. Вона брала активну участь у бурхливих подіях музичного життя міста, була блискучим лектором, після війни певний час поєднувала роботу у консерваторії з посадою художнього керівника Харківської обласної філармонії. Це робило її академічні лекції живими і цікавими. Разом з тим, як і у лекціях С.С. Богатирьова, у них все було ретельно продуманим і чітко побудованим, поряд з широким історичним контекстом завжди всебічно розглядалися конкретні твори, випукло узагальнювалися риси стилю та

музичної мови того чи іншого композитора, особливості його світовідчуття, системи мислення. З тих її лекцій, які найбільше запам'яталися, згадую фундаментально розроблені теми, присвячені творчості М. Мусоргського, П. Чайковського, особливо О. Скрябіна, чия складна постать розкривалася у широких паралелях з явищами тогочасної російської культури та філософії. Саме від Галини Олександрівни ми тоді почули ряд імен, на які накладалася офіційна заборона, дізналися про такі релігійні течії, як теософія та антропософія. Приділяючи чимало уваги у власних лекціях теоретичним проблемам музичної мови та стилю, Галина Олександрівна разом з тим трактувала історію музики як дисципліну загально гуманітарного циклу. І у власних роботах, і у роботах її учнів розроблялися питання взаємодії музики з іншими мистецькими галузями – літературою, поезією, живописом. Її перу належать цікаві праці “Гоголь та музика”, “Репін та музика”, “Тичина та музика”. Мені вона запропонувала ще на четвертому курсі консерваторії написати роботу на тему “Шевченко і музика”, яка стала моєю першою серйозною публікацією на сторінках журналу “Музыкальная жизнь”.

Протягом багатьох років Галина Олександрівна формувала і спрямовувала діяльність створеної нею кафедри. З самого початку разом з нею працював цікавий піаніст, культуролог і бібліограф Йосип Михайлович Міклашевський, старший її за віком більш, ніж на двадцять років. Біографія цього відомого діяча музичної культури була пов'язана з Петербургом та Києвом. У Петербурзі він здобув професію юриста, навчаючись в університеті. Тут відбулося його знайомство і зближення з багатьма артистами, художниками, музикантами. Він відвідував знамениті “четверги” у Дмитра Васильовича Стасова, де зустрічав корифеїв російської музичної культури. Тут Й.М. Міклашевський брав участь у музичних вечорах, виступав як піаніст і навіть акомпанував Федору Шаляпіну. Ці юнацькі враження залишилися у його пам'яті на все життя. Вже наприкінці свого шляху, коли він мав лише невеличку кількість годин, викладаючи бібліографію, нам, студентам його чи не останнього курсу, він із захопленням розповідав різні яскраві епізоди. Так, запам'яталася його розповідь про прем'єру “Скіфської сюїти” С. Прокоф'єва, під час якої, не дочекавшись завершення твору, демонстративно піднявся зі свого місця і вийшов із залу масивний Олександр Глазунов. Ця негативна реакція звернула на себе загальну увагу, бо директор Петербурзької консерваторії мав у залі своє почесне місце і неодмінно знаходився у центрі значних музичних подій. Однак, за словами Йосипа Михайловича, диригент концерту не розгубився і запропонував слухачам вдруге вислухати твір, який вони не одразу зрозуміли.

Після Петербурга Й.М. Міклашевський завершував свою музичну освіту у Києві, де також брав активну участь у музичному житті міста як піаніст,

музичний критик та дослідник. Він близько спілкується з Миколою Лисенком, зав'язує творчі стосунки з Леонідом Собіновим, редагує створений ним журнал "В мире искусств", у якому надрукував свою статтю про творчість М. Лисенка і наголосив на необхідності ретельного вивчення спадщини композитора. Найбільш капітальною працею київського періоду став "Нарис діяльності Київського відділення Російського музичного товариства за 50 років (1863–1913)". У Харкові Йосип Михайлович багато років присвятив вивченню музичної історії міста [1]. У двох його працях зібрано й узагальнено різноманітний архівний матеріал, вони є на сьогодні головними джерелами з історії музичної культури Харкова у XVIII, першій половині XIX століття, та з музично-просвітницької діяльності Харківського університету.

Педагоги кафедри молодшого покоління, наслідуючи старших наставників, також присвячували свої наукові розвідки різним постатям та культурним подіям, пов'язаним з музичною історією міста та з творчістю сучасних харківських композиторів. Кандидатська дисертація учениці М.Д. Тица, потім випускниці аспірантури Київської консерваторії Зінаїди Юферової була присвячена відродженню постаті харківського композитора і музичного критика Володимира Сокальського. Більшість з педагогів кафедри історії музики плідно співпрацювали з харківським відділенням Спілки композиторів і були членами спілки. Це стосувалося Бориса Олексійовича Любимова, який поряд з Галиною Олександрівною працював на кафедрі з часу її заснування і до своєї смерті. Борис Олексійович, віолончеліст за фахом, знавець іноземних мов, який читав у оригіналі німецькі музикознавчі праці, спеціалізувався на викладанні історії зарубіжної музики. Разом з тим він мав близьких друзів у музичних колах Москви та Петербургу, де проводив кожне літо. Це сприяло його обізнаності з усім, що відбувалося у музичному житті двох найбільших мистецьких центрів країни. Часто виступав Борис Олексійович з рецензуванням нових творів харківських композиторів на зібраннях спілки.

З яскравих педагогів-істориків, у яких студентам мого і наступного покоління поталанило вчитися, виділялася постать випускника Московської консерваторії Павла Володимировича Шокальського. Він став носієм нового духу, значно менш академічного, пов'язаного з виходом за межі вузької спеціалізації музикознавців. Один з найпопулярніших філармонічних лекторів, Павло Володимирович прийшов у музику вже дорослою людиною від самостійного нею захоплення, почавши зі слухання радіо і спроб у галузі радіожурналістики. Він нас вчив спілкуванню з демократичною аудиторією прихильників музичного мистецтва, виховував лекторські та журналістські навички, здатність оцінювати сучасну композиторську творчість у різних жанрах. А головне, вчив мислити сміливо і самостійно, йти всупереч певним

усталеним поглядам. Для всіх нас він був зразком неповторної яскравої особистості. Він поводився зі студентами і проводив лекції та індивідуальні заняття без тієї зовнішньої стриманості бездоганно вихованих інтелігентів та без мимовільного наголошення на авторитеті вчителя як носія об'єктивних знань і незаперечних істин, які були властиві вихованцям школи С.С. Богатирьова.

Представники харківської музикознавчої школи 60-70-х років продовжували сприймати як орієнтири передових освітніх методів консерваторії та наукові інститути Москви і Ленінграду, з одного боку, і з другого – розширювали свої зв'язки з Києвом. Учень М.Д. Тиця і його спадкоємець на посаді завідувача кафедрою теорії музики (кафедра композиції стала на той час самостійною) Тарас Сергійович Кравцов захищав у Києві як кандидатську, так і докторську дисертації. З Києвом та київськими спеціалістами пов'язали свої наукові інтереси інші викладачі кафедри теорії, а також історії музики. Працювали на кафедрі історії музики випускники аспірантури і пошукувачі Московської (М.Р. Черкашина-Губаренко, Л.І. Шубіна, А.А. Мізітова, О.П. Гужва) та Ленінградської консерваторій (І.Л. Іванова), науково-дослідних інститутів Москви та Ленінграду (С.К. Лашенко, І.Я. Беленкова). Сьогодні вихованці харківської музикознавчої школи працюють у різних музичних навчальних закладах України та за її межами, у тому числі у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського (Л.А. Гнатюк, І.М. Коханик, О.В. Сакало, С.В. Тишко, М.Р. Черкашина-Губаренко). Це стало результатом зміцнення контактів з Київською консерваторією та її традиціями, свідченням плідного обміну досвідом, накопиченим двома важливими центрами вищої музичної освіти України.

У Києві вчилися в аспірантурі і захищали кандидатські дисертації талановиті представники наступної генерації харківських музикознавців Людмила Шаповалова, Олена Рощенко, Олена Кононова. Сьогодні вони очолюють провідні кафедри Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (таку нову назву одержав колишній інститут мистецтв). Кафедру гармонії та аналізу музичних творів очолює доктор мистецтвознавства, професор Н.Л. Очеретовська, учениця Т.С. Кравцова та Г.О. Тюменської. Так оновлюються і продовжуються ключові традиції харківської музикознавчої школи, закладені її засновником С.С. Богатирьовим.

Список літератури

1. Миклашевський Й.М. *Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.* – Київ: Наукова думка, 1967. – 160 с.; Миклашевський Й.М. *Харківський університет як центр музичної культури Слобідської України // Праці філологічного факультету Харківського університету.* – Т. 3. – Харків, 1956.
2. Тиця М. *Про сучасні проблеми теорії музики.* – К.: Музична Україна, 1976.

ОБ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ Г.А. ТЮМЕНЕВОЙ

Розглянута перша значна публікація Г.Тюменевої «Музыка у житті Рєпіна», яка вийшла в світ у серії «Художня спадщина» у 1948 році. У додатку приводиться автограф та розшифровка коментарів Б. Асаф'єва до чорнового рукопису статті.

Рассматривается первая значительная публикация Г. Тюменевой «Музыка в жизни Репина», вышедшая в серии «Художественное наследство» в 1948 году. В приложении приводится автограф и расшифровка комментариев Б.Асафьева к черновой рукописи статьи.

The scope of consideration is the first large publication by G. Tyumeneva «Music in Repin's Life» printed in the «Artistic Heritage» series in 1948. The attachment contains autograph by B. Asafiev and decryption of his comments to the draft of the paper.

Говорят, хочешь узнать человека, обратись к его истокам. Истоки научной деятельности Галины Александровны Тюменевой, создателя и руководителя кафедры истории музыки Харьковского университета искусств, восходят к 30-40-м годам, когда определялся круг ее исследовательских интересов, вырабатывались свои научные подходы. Своеобразным итогом этого периода стала работа «Музыка в жизни Репина», рассмотрению которой посвящена данная статья.

К научно-исследовательской деятельности Галина Тюменева проявила интерес уже в студенческие годы. С.С. Богатырев, ее учитель по Харьковскому музыкально-драматическому институту (так прежде назывался нынешний университет искусств), придавал большое значение развитию у студентов теоретико-композиторского факультета самостоятельных исследовательских навыков, всячески поощрял написание небольших курсовых работ. Первый опыт Галины Тюменевой на научном поприще был связан с разработкой отнюдь не ученической темы – предстояло изложить свое понимание ... традиционной школы теории музыки. Теоретический уклон сохранится и в следующей работе «О принципах бетховенского стиля». А далее появляется и все более укрепляется вкус к музыкально-историческому жанру – в очерках об опере Н. Лысенко «Різдвяна ніч» и кантате С. Танеева «По прочтении псалма» анализ произведений включен в культурно-исторический контекст эпохи. Эти два русла – теоретическое и историческое, сомкнулись в дипломной работе, в которой детально рассмотрен творческий метод Танеева. Так, со студенческой скамьи осваивались «жизненные правила» музыковеда, для которого в равной мере должны быть значимы точность, аналитическая культура теоретического мышления с широтой исторического взгляда, с ощущением динамики движущегося во времени музыкального искусства.

Начав преподавательскую работу, Г.А. Тюменева засела за составление конспектов для студентов музучилища, исполнительских факультетов

муздраминститута. Параллельно развернула большую просветительскую работу, читала лекции, часто выступала в прессе, популяризируя классиков украинской и русской музыки, произведения своих современников – Косенко, Нахабина, Штогаренко, Козицкого. С.С. Богатырев настоятельно советовал своей талантливой воспитаннице всерьез заняться наукой, взяться за разработку диссертационного исследования. Он же сходу сформулировал и тему...

В декабре 1944 года в Московской консерватории состоялось обсуждение подготовленной к защите работы Галины Тюменевой «Чайковский и “Могучая кучка”». Сохранился отзыв Л.А. Мазеля, выступившего в качестве рецензента, а затем, на защите – в роли первого оппонента. Маститый ученый, доктор наук дал оценку первому крупному научному исследованию Галины Александровны. Пожурив соискательницу за выбор непомерно объемной темы, размытость собственно предмета исследования, Л.А. Мазель отметил в то же время необычную для кандидатских диссертаций эрудицию автора, свободно оперирующего большим массивом музыкального материала, включая и народно-песенный пласт. После ряда весьма острых критических замечаний Мазель резюмировал: работа «отражает достаточно высокую музыковедческую квалификацию: в ней проявились навыки научного мышления и получен новый научный результат» [1, с. 2]. Этот результат, по наблюдению рецензента, особенно значим в главе «Чайковский и украинская народная песня», которая расширила традиционные представления о влиянии украинского народного мелоса на музыкальный язык русского композитора [там же].

Успешная защита, на которой вместе с Л.А. Мазелем в роли оппонента выступил К.А. Кузнецов, один из корифеев музыкально-исторической науки, окрылила Г. Тюменеву, обозначила начало нового периода в ее жизни. Через два года после защиты она возглавит историческую кафедру, созданную на основе реорганизации кафедры теории музыки и композиции.

Тяжелый пресс административных обязанностей, немыслимая при двух штатных единицах и одном почасовике-совместителе педагогическая нагрузка – приходилось читать едва ли не все разделы всемирной истории музыки, руководить всеми видами практик – конечно, не способствовали реализации серьезных научных проектов. Но сдаваться было не в характере Галины Александровны. Она добивается расширения педагогического состава, более узкой специализации педагогов, что позволило шире развернуть и исследовательскую работу, повысить авторитет кафедры в научных кругах.

И потому неудивительно, что, когда Всесоюзный Институт истории искусств Академии наук СССР приступил к разработке нового направления под рубрикой «Художественное наследство», к участию в подготовке Первого (репинского) тома была приглашена Г.А. Тюменева. Статья «Репин и музыка» [2] открыла ряд ее публикаций по проблемам взаимосвязи музыки со

смежными искусствами. Материал, представленный харьковским музыковедом, отвечал высоким требованиям академического издания. В нем использовались обширная «база данных», которую составили литературные первоисточники, архивные материалы, собственные находки, наблюдения. Отдельные положения, выводы неизменно «поверялись» фактами, а как легко при такой теме было «сбиться с пути» и уйти в поверхностную беллетристику. Хотя беллетристичность в известной мере присутствует и в этом очерке, как и в других работах Г. Тюменевой, – то, о чем пишет исследовательница, рождает в ней, как правило, ответную эмоциональную реакцию: в соединении научно-академического и литературно-художественного взгляда на предмет исследования Галина Александровна находит свою авторскую позицию, а вместе с ней и манеру изложения. Так рождается в репинской статье своеобразная «эмоциональная драматургия», в которой есть свои «приливы» и «откаты», моменты эмоционального «разогрева» и успокоения. Сказывается большой лекторско-просветительский опыт Галины Александровны, ее умение увлекать широкую аудиторию серьезными и глубокими размышлениями о музыке, искусстве.

Сказывается и то, что «Репин и музыка» для автора – не просто «заказная» тема. Творчеством художника она всерьез увлеклась, когда в год репинского столетнего юбилея на правах художественного руководителя филармонии занималась составлением концертных программ. Сохранившиеся письма Галины Александровны тех лет, обращенные к коллегам по филармонии, раскрывают, как серьезно подходила она к репертуарному вопросу, решая не только просветительские, но и попутно исследовательские задачи. Напрочь отброшены трафаретные структуры сборных концертов, которые составлялись по принципу «Что любил слушать художник?». Ее программы значительно шире, разнообразнее раскрывают творческую натуру Репина, в них включаются произведения, не только связанные непосредственно с пристрастиями мастера, но и позволяющие высветить грани, еще неведомые ценителям его таланта. Интерес к репинскому феномену подогревался и близостью Харькова к месту, где родился художник. Галина Александровна часто бывала в Чугуеве, по крупицам собирала биографические факты, документы, которые впоследствии будут использованы в ее разработках репинской темы.

В статье Г. Тюменевой можно обнаружить два плана раскрытия образа художника. Первый – внешний – показывает Репина как страстного меломана, друга и единомышленника многих музыкантов, рассказывающего о своих музыкальных впечатлениях, размышляющего о музыке. Этот план обильно иллюстрирован примерами, взятыми из книги «Далекое-близкое», писем, воспоминаний современников. Но с интересом знакомясь с этими страницами жизни художника, вслед за автором открываешь второй, внутренний план,

обнаруживающий поистине музыкальную сущность репинской натуры. Музыка, по убеждению исследователя, – не просто увлечение, а другая ипостась его личности, «внутренний голос», «тайный зов» формирующегося зрительного образа, а, в конечном счете, – основа целокупного человеческого духа, обладающая мощной порождающей силой. Мысль о синестезийности чувства, в котором звучащее воспринимается в цветовой гамме или пластике движения, а краски могут петь флейтовыми голосами или сливаться в единый гармоничный хор, сама по себе далеко не нова, поскольку, как известно, «смешанное чувство» – одно из ярких проявлений встречного движения искусств – давно является предметом внимания и самих деятелей искусства, и ученых, представляющих самые разные научные направления. Специалисты-синестезиологи вполне могли бы использовать тюменевскую публикацию в качестве еще одного «лабораторного» исследования актуального для них феномена.

Но дадим, наконец, слово автору очерка. Из книги «Далекое-близкое» приводится детское воспоминание Репина по поводу приезда в Чугуев оркестра полковых трубачей: будущий художник рассказывает об этом событии как музыкант, захваченный приближающимися звучаниями духового оркестра: «хотелось скакать, смеяться и плакать, безумно катаясь по дороге <...>» [2, с. 545]. И следом комментарий Г. Тюменевой: «<...> трудно сказать, где кончается зрительное, где начинается музыкальное потрясение души ребенка – оба слились, – восхищение живописной картины движущейся нарядной конницы преломилось сквозь ее музыкально-ритмическое ощущение» [2, с. 545].

Рассматривая творчество Репина, Г.А. Тюменева на многих примерах показывает, что музыка не только давала импульсы для зреющего живописного замысла, но и помогала раскрывать впечатления о том или ином художнике или картине. Находясь под сильным впечатлением от эскиза картины Флавицкого «Голгофа», Репин, желая разработать этот сюжет, невольно напевает арию Бертрама из оперы «Роберт-Дьявол»: «Вспоминая эту сцену в оперном театре, – пишет исследователь, – художник настолько отдался власти своего воображения, что сам себя увидел среди толпы у подножия Голгофы <...> Потрясенному образами своего вдохновения, доведенному до состояния экстаза художнику снова не хватало звуков: только музыка могла бы передать всю силу и остроту его переживаний <...>» [2, с. 547].

Особое место в статье заняла разработка параллелей между творческими принципами Репина и русских композиторов, и в первую очередь Мусоргского. Помимо общности эстетических позиций, приверженности к «исканию правды», сходства художественных приемов, Г. Тюменева отмечает и общую для двух единомышленников синестезийность чувства: зримую конкретность

музыкальных впечатлений Мусоргского и созерцание в звуках живописного образа у Репина.

110708
Стиль статьи Галины Александровны, насыщенный метафорами, ассоциациями, также можно было бы назвать синестезийным, он далек от более сухой, точной лексики, которая так ценится в академических кругах за отсутствие смысловой расплывчатости, возможности разночтений. Г.А. Тюменевой ближе стилевая манера Б. Асафьева – эту манеру подробно рассматривают известные специалисты-синестезиологи Б. Галеев и И. Ванечкина. Считая «цветной слух» изысканным проявлением ассоциативного, метафорического мышления, авторы с удовлетворением находят в асафьевских трудах «такую расхожую синестетическую фразеологию в отношении, например, музыки Глинки, как “ласковая волнистая мелодия”, “гибкая сочная прелесть гармоний”, и т.д.; это и изысканные характеристики голосоведения у Римского-Корсакова как “сплетения разноцветных линий, цветения рисунка”, или столь же утонченные размышления об “остывающее Си-бемоль мажора” у того же Глинки» [3, с 87]. Свойственная Б. Асафьеву «стереоскопичность» восприятия художественных явлений, при котором один вид воспринимается в зеркале другого, третьего и пр. видов искусства, были предметом особого внимания Галины Александровны – об этом она неоднократно говорила мне, к этому стремилась в своих работах. Тем интереснее читать заметки на полях ее черновой рукописи, сделанные рукой Б. Асафьева. В архиве Харьковской музыкально-драматической библиотеки им. К.С. Станиславского хранится асафьевский автограф с постраничными редакторскими замечаниями. Это – сложенный вдвое лист, в который вложен небольшой клочок бумаги, – дополнение к основному тексту. Собственно критических замечаний немного – Б. Асафьев скорее беседует с автором статьи, делясь воспоминаниями по поводу приведенных в тексте фактов, словно пользуется возможностью еще раз погрузиться в тот материал, который он осмысливал, создавая свои «Мысли и думы о живописи». Фрагменты этого документа публикуются в сокращенном виде с комментариями.

Тюменева Г.А. Репин и Музыка

стр. 7. О восприятии света в живописи как музыки и – обратно – игры оркестра как звучащего света Репин рассказывал и мне. Колорит ф.-п. [фортепианной] музыки и особенно тонкая педализация (Скрябин) рождали в нем световые ощущения. Но возникали ли в нем знакомые мне красные ощущения тональностей (их знали и Римский-Корсаков, и Скрябин), мне неизвестно.

17.05.1960 Л.К. Говор и Музыка

спр. 7. С беспримесной слезой влюбленности как
музыка и - отрадно - иже фрески как
свеченное сияние. Ритмический расхождений и ритм
Голосов ф.о. музыка и особенно ритм
неделикатно (Сергей) рождал в нас
свободные тугачины. Но тутникали в нем
какою-то или красочные тугачины рож
кается (их жаль) (Рыжиков) (Сергей) и
(Сергей) или какою-то. Л.К.

Високосный или скрывает. Это какою
О нем рож: о високосный тугачины? о
високосных рожурах? или о какою-то
спр. иже тугачины какою (Сергей)? Л.К.

спр. 12. С.о. ^{то какою-то} тугачины

15. Какою-то Ритм как или кто какою-то
какою-то тугачины. Високосный или в какою-то
какою-то какою-то какою-то, какою-то
Сергей и какою-то 13 какою-то какою-то
какою-то он "какою-то" какою-то какою-то

Фрагмент рукописи Бориса Асафьева

Б.А.

Прим. В тексте опубликованной статьи Г. Тюменевой есть ссылка на это воспоминание Б. Асафьева [1, с.549].

«Высокий тон скрипки» – это не ясно. О чем речь: о высокой настройке? о высоких регистрах? или о напряженности интонации смычка Сарасате? Думаю, что последнее.

Б.А.

Прим. Г. Тюменева ссылается на рассуждения Репина из книги «Далекое-близкое», который отмечал «высокий тон» в живописной манере художника В.А. Серова вообще и в этюде Серова с головы Репина, в частности: «Там высокий тон, там скрипка Сарасате» [2, с.549].

стр. 12. Репин был одним из замечательных знатоков украинской песни. Помню, одна из бывавших в «Пенатах» певиц по его заказу спела несколько украинских песен. Репин слушал строго и делал меткие замечания, которые были насыщены редчайшими нюансами. Особенно тонко он «чувствовал» тончайший юмор и сочную иронию интонаций песни и характерные обороты, ускользающие от «незнатоков». При этом не столько подпевал, сколько «мурлыкал», фразируя чутко и вкусно.

Б.А.

стр. 12 О С. Менстер Репин вспоминал с поэтической интонацией, словно вслушиваясь вдаль, о Рубинштейне всегда с романтическим восторгом, говоря: да, в нем только и можно было видеть воочию несомненный артистизм, азарт художника.

Портрет Глинки – пример тончайшей отгадки глинкинского творческого процесса. Сказано мало и сухо!!

Б.А.

Прим. Раздел о Глинке был существенно расширен [см. 2, с. 575-576]

О VII симфонии Глазунова – истинно так. Репин был потрясен.

Стр. 15. Действительно, Репин как мало кто постигал выразительность музыки «Вражьей силы» и глубокую правду ее нарочитой простоватости, споря о Серове со Стасовым. В сцене Масляничного гуляния он «видел» живописную сторону таланта Серова-отца и сравнивал с чувством зимнего колорита у сына

Серова, знаменитого художника. Помню, он говорил о замечательно переданным музыкой наступлении сумерек (в русском провинциальном городе на окраине или в посаде)

стр. 16. Я ничего не знаю о недоброжелательном отношении Николая Рубинштейна к Чайковскому.

Б.А.

стр. 18. <...> «Хованщину» Репин знал прекрасно и тонко постигал смысл каждой интонации. Так же и «Детскую», каждую деталь, каждый оборот!

стр. 22-23. О понимании Репиным массовых сцен в его живописи как хоров подобных хорам у Мусоргского мне удалось услышать от него самого в связи с проигрыванием для него сцены под Кромами из «Бориса Годунова» и чудесного своей характерностью хора раскольников, идущих на «прю» в «Хованщине»: этот хор Илья Ефимович особенно любил и заставлял повторять его.

Б.А.

стр. 33. Интересно, что с увлечением вспоминаю игру Гофмана, Репин очень тонко анализировал ее тембровую сторону, цenia в гофмановской фортепианной свето-тени и пользование колоритными регистрами ...

стр. 37-41. К отступлениям «от Мусоргского» Репин был непримирим и неодобрительно относился к редакциям Н.А. Римского-Корсакова, с чем всецело сходилcя с А.Н. Молас, прекраснейшей и искуснейшей исполнительницы Марфы, «Детской» и других вещей Мусоргского. Молас была большая, «истая» приятельница Репина, и надо было видеть их совместное «сорадование» музыке Модеста Петровича.

стр. 42. «Пляску смерти» Листа и особенно католическую тему «Dies irae» Репин очень любил, возможно, что в связи с этой темой любил романс Чайковского «В темном аде», где проводится вариант той темы. Еще у Чайковского любил «Евгения Онегина», «Франческу да Римини» и финал II симфонии с украинской темой.

Прим. «В темном аде» – «Новогреческая песня» (на тему «Dies irae») на сл. А. Майкова.

«Музыкальный ученый» – протестую. Почему не просто: писатель о музыке или искусствоведа? Я же не плохо знаю и литературу, и живопись. Почему же нелепость – «Музыкальный ученый»??

Старый универсант Б. Асафьев

Прим. В сноске черновой рукописи Б. Асафьев был представлен как «музыкальный ученый». В опубликованной статье внесена поправка: «Б.В. Асафьев – композитор, музыковед. Автор многих исследований» [2, с. 577].

стр.48. По поводу Парголова осторожнее и точнее. Репин приезжал в Старожиловку из «Пенат», но лицезрел уже только Глазунова, часто. При приездах Шалыпина и Лядова его не было. Р.Корсаков в Старожиловку не приезжал, как и Балакирев.

Прим. Парголово – в XIX в. дачный поселок под Санкт-Петербургом. Близ Парголово в деревне Старожиловка в течение многих лет снимал дачу В. Стасов.

стр.48. Интересно еще, как Репин, благоговейший перед Толстым, защищал перед ним музыку. Помню, в торжественный день празднования 80-летия Толстого в «Пенатах» он потребовал музыки – музыка <...> пусть хотя бы в честь Наташи Ростовской...

Знакомство с работами Галины Александровны Тюменевой 30-40-х годов дает возможность оценить их достаточно высокий научный потенциал. Сформировалась будущая тематика исследовательских работ – она высветилась уже в названиях глав к кандидатской диссертации. Ключевыми становились вопросы межнациональных связей и в первую очередь – русско-украинских, разные аспекты изучения классического музыкального наследия и в первую очередь – оперного жанра, взаимодействия музыки со смежными искусствами. Определились и подходы к изучаемому материалу, для которых характерно сочетание академической культуры научного мысли с живостью интуиции, способностью воссоздавать результаты научного поиска в ярко образной форме, с привлечением множества тонких межвидовых ассоциаций. Все это способствует тому, что работы Галины Александровны – и ее ранние публикации, и последующие монографии, статьи, и сегодня не теряют своей актуальности, могут представлять интерес как для искусствоведов, так и для широкой читательской среды.

Список литературы

1. Отзыв Л.А. Мазеля о диссертации Г.А. Тюменевой «Чайковский и “Могучая кучка”». // *Арх. отдел Харьк. муз.-драм. библи. им. К.С. Станиславского, ф. № 4, оп. 1, - п. 145-к.*
2. Тюменева Г.А. Музыка в жизни Репина // *Репин /Литературное наследство. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. – Т.1. – С. 544-579.*
3. Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. О системности источников при изучении «цветного слуха» музыкантов (на примере творчества Б. Асафьева) // *Системно-синергетическая парадигма в культуре и искусстве (матер. симп.). – Таганрог: ТРТУ, 2004. – С. 87-92.*
4. Заметки Б. Асафьева на полях черновой рукописи статьи Г. Тюменевой «Репин и музыка» // *Арх. отдел Харьк. муз.-драм. библи. им. К.С. Станиславского, ф. № 4, оп. 1, - п. 145-к.*

УДК 7.046.1:616.89-088.446

Елена Рощенко (Аверьянова)

МИФОЛОГЕМА БЕЗУМИЯ: ИКОНОТРОПИЯ URPHÄNOMEN'a

Вивчені генеза, еволюція, семантичні та структурно-функціональні типи буття міфологеми безумства у міфі стадії пра-фази, пов'язані з нею персоніфікації. У результаті зроблений висновок відносно притаманного даному первообразу універсального значення у системі стародавнього мислення, про що свідчить його взаємодія з усією вертикаллю сакральної світобудови, наявність як діонісійського, так і аполонічного змісту.

Изучены генезис, эволюция, семантические и структурно-функциональные типы бытия мифологеми безумия в мифе стадии пра-фазы, сопряженные с ней персонификации. В результате сделан вывод относительно свойственного данному первообразу универсального значения в системе древнего мышления, о чем свидетельствует его сопряженность со всей вертикалью сакральной мироздания, обладание как дионисийским, так и аполлоническим содержанием.

There have been studied genesis, evolution, semantic and structural-functional types of insanity mythologeme existence in the myth of the prae-phasis stage personifications linked with it. As a result it has brought to a conclusion concerning inherent in this prototype universal meaning in the system of ancient thought, to which testifies its sacred universe, passession of the Dionysian as well as of the Apollonian content.

Актуальность темы исследования обусловлена значимостью мифологеми-идеи безумия и сопряженной с ней мифологеми-образа безумца на всех этапах развития искусства. Выявление специфики функционирования мифологеми безумия в философии и искусстве романтизма (в частности, музыкальном) немислимо вне раскрытия пра-феноменальной сущности первообраза. Поскольку мифологема как Urphänomen и ее последующие историко-художественные воплощения соотносятся между собой на основе закона иконотропии (поворота образа, то есть, актуализации в нем новых аспектов символического смысла при возможной утрате первичных значений) представляется

целесообразным изучить спектр тех функций, что составили ее изначальную структурно-смысловую основу.

Объект исследования – мифологема как структурно-символическая единица мифа.

Предмет исследования – процесс смыслообразования, сопряженный с оформлением мифологеми-идеи безумия в мифе стадии пра-фазы и первом этапе развития мета-фазийного мифа, явленном античным искусством.

Материал исследования – греческая мифология безумия и ее воплощение в искусстве греческой антики.

Цель исследования – изучить многообразие значений и персонификаций, обретенных мифологемой безумия в эпоху ее бытия в мифе стадии пра-фазы и закрепленной в эпосе, лирике и драме Древней Греции, во имя последующего установления закономерностей иконотропии данного Угρῳπομένης в искусстве романтизма.

Методология исследования базируется на методе энциклопедического анализа, позволяющего трактовать древнюю мифологию как аналог романтического произведения «искусства искусства», определенного «трансцендентальными философами» как энциклопедия искусства будущего [4; 5].

Мифологема-идея безумия относится к числу традиционных (первоисточных) мифологем, обретших имажинационные воплощения имманентного и эманационного типов. Сопряженные с нею система знаков, функций и символов, «феноменология аффективности» (Г. Башляр, «Психология огня», 1937), основы персонификации, сформировавшиеся в мифе стадии пра-фазы и приведшие к формированию мифологеми-образа безумца, были сохранены, хотя и подверглись метаморфозам, на мета-фазной стадии развития мифа, в философии и искусстве. Эманационные преломления «вечного смысла» (И. Гете), свойственные мифологеме безумия, восходят к древнейшим родам и жанрам искусства – эпосу (поэма), лирике и драме (трагедия), пронизывают последующую историю его развития.

Обнаружение семантических и функциональных типов бытия мифологеми безумия в искусстве требует установления черт ее Urgeschichte, пра-феноменальных свойств ее «вечного смысла». Чтобы определить сущность «индивидуальной творческой мифологии», каковой, согласно концепции Ф. Шеллинга, становится мифотворчество в искусстве, следует «из мира форм рожденных в мир их прообразов перенестись» (И. Гете).

Если обратиться к греческой мифологии, явившейся, по мысли Шеллинга, «высочайшим первообразом поэтического мира», то станет очевидным, что появление мифологеми безумия сопряжено с потрясением основ мифологического мироздания, с переменой царящих в нем законов, изменением сакральных парадигм, трансформацией мистерий. Безумие вошло в мир во время войны

богов – высших реальностей, на пересечении личностных планов, один из которых связан с богом, теряющим верховную силу, другой – с богом, ее обретающим, на переломе сакральной истории, в период смены представляемых разными поколениями сакральных концепций, радикального изменения мифологических традиций. В системе абсолютизирующего каноны и нормы мифологического мышления, новизна, вторгающаяся в казавшийся непреложным установленный издревле порядок и взрывающая его основы, воспринималась как проявление безумия. Анормативность – имманентное свойство мифологического безумия.

Преступлением против отцовского права порождено безумие в мифологическом мире. Чудовищное деяние породило чудовищ, месть пробудила месть. В момент ритуальной смерти низложенного Урана из капель его крови родились богини, ставшие первыми персонификациями безумия, – Эринии, само имя которых происходит от греческого «быть безумными», и Лисса. Смерть породила жизнь, несущую смерть. Проклятие, месть, ненависть оставил в наследие новому миру Уран. Его последние порождения – символы пробудившегося Хаоса, заставившего содрогнуться стремящийся к гармонии космос. Безумие, имеющее хтоническое происхождение, способствовало вторжению фрагментов Хаоса во время-пространство утверждающегося Логоса, угрожая свойственной мифу эволюционности. На этом пограничном в истории мифа этапе утверждается новая верховная власть и принимаемый ею закон. Гибель старого мифа, сопровождаемая гибелью или метаморфозой древнейших богов, и утверждение мифа нового совпадает с рождением безумия.

Однако в связываемый с правлением Крона «золотой век» безумие не вторгается в жизнь богов и людей. «Пробуждение» безумия сопряжено с новой войной богов и очередным переворотом: после того, как титаны уступили власть олимпийцам, утвердился новый свод сакральных законов. В эпоху Зевса, характеризующуюся антропоморфизмом, пробуждение безумия связывается не только с вторжениями в олимпийский космос мрачных дочерей Урана, но и с появлением его новых персонифицированных воплощений. Верховный бог греческого пантеона предстает не только как разрушитель Хаоса и гармонизатор космоса, охранитель разума (как муж проглоченной им Метиды, персонифицирующей разум), отец мудрости, олицетворенной Афиной (которая, кстати, жестоко карала безумием ослушников – миф о дочерях Кекропа; предсмертное помешательство женихов Пенелопы). Зевс – прародитель новых персонифицированных воплощений безумия.

Зевс – отец богини Аты, олицетворяющей мгновенное безумие, затуманивающее рассудок богов и людей. Перед ее мощью однажды оказался бессильным и сам бог-отец (при рождении Геракла).

Зевс – отец Ареса, бога войны (версия Гомера), трактовавшейся издавна как одно из воплощений безумия. Война стала причиной самоистребления людей медного века и века героев, а в более древнее пра-время привела к рождению самого безумия (в облике Эриний и Лиссы). Хтоническая природа Ареса, близость персонифицируемой им вероломной войны безумию подчеркнута сопровождающими его имя эпитетами (по сути, обретающими значение сакральных апеллятивов) – «беснующийся», «неистовый», второй из которых свойственен и служительницам культа Диониса. Ряд мифомотивов и атрибутивных свойств свидетельствует о близости бога войны древнейшим персонификациям безумия. Вступив в брак с одной из Эриний, он породил фиванского дракона; его кони – дети Эриний; у Ареса и Эриний – общие атрибуты (собаки и горящий факел).

Зевс – отец Аполлона, Диониса и Муз, превративших безумие в основу своего культа. Аполлон-Мусагет и Дионис-Мусагет (или Мельпомен) – водители Муз, именовавшихся в архаический период «thyrides» – «бурными», «неистовыми». Как указывает, ссылаясь на Гесихия, А.Ф. Лосев, греческое «thyrides» – одного корня с латинским «furia» (фурия), означающим «безумный», «яростный»; «гневными» называет Муз Гомер («Илиада»: II, 599). Закрепленное древним именотворчеством генетическое единство искусства и экстатического, священного безумия, сопровождающего ритуал, – архетипического характера. В мифомышлении наречение именем аналогично сотворению и одухотворению, а само имя – сущности анимизированного объекта [2]. Оргиастическое безумие – древнейший способ выражения неистового творческого вдохновения.

Культ Диониса, последним из двенадцати богов получившего олимпийский статус, был утвержден при помощи безумия. Безумием карались противостоящие юному богу. Сопrotивляющиеся стихийной дионисийской силе ею же поглощались, становясь частью имеющего хтонические черты культа. Безумие даровалось и тем, кто принимал «науку» Диониса. Охвачены священным безумием близкие кормилицам Диониса Музам менады: само их коллективное имя означает «безумствующие». Аффектация, экзальтация – черты ритуального поведения мифологического безумца, изъятого из канонизированного этоса. В порождаемой безумием дионисийского типа инверсии традиционных отношений важна роль галлюциногенного напитка (вина), способствующего достижению сакрального вдохновения, ритуального экстаза. Так в мифах о Дионисе еще раз утвердилась зависимость между утверждением нового культа и безумием.

Ради приобщения к божественной истине пифия – служительница храма Аполлона в Дельфах – входила в состояние транса, близкого к безумию. Двусмысленные афоризмы, вещаемые галлюцинирующей жрицей, трактова-

лись как аналог воли Зевса. Культовое безумие в храме Аполлона было условием открытия тайн прошлого и прорицания неведомого будущего, открывающегося в видениях, даруемых богом. Функционирование мифологемы безумия в кругу мифов об Аполлоне не ограничивается связью с пророчеством, обусловленным дельфийским культом. Безумием грозит Аполлон Оресту, требуя в виде отпущения за убийство отца казни его преступной матери (Эсхил, «Хозфоры»). Безумие – участь Ореста, что настигнет его, независимо от того, выполнит он волю Аполлона или нет. Следовательно, с мифологемой безумия и в ее аполлоническом воплощении связывается как благое (приобщение к прорицаемой божественной воле), так и угрожающее начало. Многообразие связей Аполлона с безумием способствует осознанию, наряду со свойственными богу светоносными функциями, его взаимодействия с ночной стороной мироздания, с «темным разумом»: Гомер уподобляет «гневного бога» ночи («он шествовал, ночи подобный» – «Илиада»: I, 47).

Многократно прибегала к помощи безумия венценосная супруга Зевса. Так она казнила тех смертных, что познали любовь ее мужа. Зевс не мог оградить не только своих земных избранников от мести безумия, насланной на них Герой (Ио, Семела, Дионис, Геракл), но и самого себя (вмешательство Аты по воле Геры в момент рождения Геракла). Не относясь к числу персонификаций безумия, Гера обладала властью над его объектами (божественными воплощениями).

Формированию вокруг персонификаций безумия (его объектов) ситуации ostraneniya, отчуждения способствовала мифологема изгнания (скитания). Обиталище Эриний – Аид; Ата, прогневившая Зевса, низринута с Олимпа; Ареса, именуемого «презренным» (Софокл), отец богов отправил бы в Тартар, не будь «губитель людей» его сыном («Илиада»: V, 889-898). Характерен и мифологический мотив пленения Ареса (вариант изгнания), в течение которого на земле прекращаются войны. Обреченность на изгнание, отчуждение, ostraneniya наследуется от объектов безумия его субъектами – представителями рода человеческого, испытывшими божественное вмешательство этого типа. «Горьким Гера странствием казнит ее», – такова участь Ио (Эсхил, «Прометей Прикованный»); та же судьба уготована Оресту, Гераклу, Эдипу. Таким образом, отчуждение и ostraneniya – впоследствии категории философии и искусства – свойства имманентного функционирования мифологемы безумия.

Итак, в эпоху правления гармонизатора космоса Зевса безумие не только не усмиряется, но утверждается в качестве силы, влияющей на судьбы мироздания, богов и людей. С безумием связываются вторжения Хаоса в законопослушный зевсов космос. Постепенное проникновение безумия в мир людей прослеживается в причинах, вызывавших смену «пяти веков». Люди серебряного века были истреблены Зевсом в наказание за гордыню, затмившую

их разум: это была первая фаза вхождения безумия в человеческий мир. Люди медного века, ведущие непрерывные войны, истребили сами себя: саморазрушение – еще одно следствие безумия, охватившего человечество. Кульминация неистовства безумия, все более набирающего силу в эпоху правления Зевса, связана с «веком героев» – последним в истории мифа стадия пра-фазы. Тогда началась подлинная вакханалия безумия, вырвавшегося на свободу: безумие – одна из бед, заключенных в ящике Пандоры и выпущенных в мир в результате ослушничества «всем наделенной». Полем битвы между богами, выражением их взаимной мести становится отмеченный высшими силами смертный, человек, подвергаемый безумию – проявлению божественного вмешательства.

Мифологему безумия, относящуюся к числу традиционных, отличает сравнительно позднее, хотя и пра-фазийное, возникновение. Она не свойственна архаической мифологии, не характерна для древнейших мифов – зооантропоморфных (основанных на тотемизме), космологических и антропогонических. Безумие – важнейшая мифологема олимпийской мифологии – развивается в комплексе с такими поздними первоисточными мифологемами, как мифологемы любви и смерти, смерти и воскресения, судьбы, скитания, преследования, проклятия, подвига, запрета, мести, очищения, *idée fixe*. Не случайно для сюжетного развертывания мифологемы безумия характерна контаминация мифологем-идей этого круга. Особую роль в системе мифологем, сопряженных с безумием, имеют мифологемы коварного подстрекательства, сомнения, клятвы, запретной просьбы. Подталкиваемый мстительным, чинящим козни губителем, наивный смертный (смертная) просит бога исполнить некую просьбу. Бог, очарованный достоинством своего смертного любимца (любимицы), клянется выполнить просьбу, для верности подкрепив клятву именем Стикс. Теперь он обречен на выполнение безумной просьбы, что равносильно смерти просящего (мифы о Семеле и Зевсе, Фазтоне и Гелиосе). Божественная любовь из благотворной превращается в испепеляющую: как и безумию, ей свойственно разрушительно-созидательное начало. Это превращение – следствие аффектации героизма, дерзостного порыва против мифологического детерминизма, судьбы-закона мироздания. Безумно стремление человека к трансценденту. Однако в предсмертное мгновение безумцу открывается божественное, сокрытое от взоров обычных смертных, что превращает его в посредника между богами и людьми.

Пра-феноменальное бытие мифологемы безумия связано с концентрацией и гиперболизацией имманентных принципов и законов мифомышления. Осознание этой закономерности является методологическим «ключом» к познанию сущности архетипической мифологемы-идеи. Образно-символические репродукции бытия в сознании безумца гипертрофируются, вследствие чего

напряженность мифологического действия возрастает. Не случайно представители психоанализа устанавливали подобие между безумием и конструкцией мифа. Это уподобление основано на всеобъемлющей роли, которую в этих структурах играет индивидуум, помещенный в их информационно-событийный и семантический центр. Безумие нововременное сохраняет мифологемную природу, имманентные черты безумия мифологического. Согласно концепции К. Абрахама, охваченный безумием больной оказывается «в центре собственного безумия»; ему, «одинокому и правому», «объявил войну мир несправедливости и зла»; с ним безумец вступает в конфликт [1]. Сформированная в психоанализе трактовка безумия – мифологического происхождения: одиночество, правота, «центризм» положения – свойства пра-феноменального безумца. В мифе его одиночество обусловлено исключительностью формирующейся вокруг него ситуации отчуждения, остранения. Безумие мифологического героя вызвано нарушением *potmos*'а, следствие чего – неадекватность его поведения. Скотоподобие – одно из свидетельств поведенческой неадекватности, порожденной безумием. Таким образом, в мифологическую эпоху сложились как возвышающая, поднимающая героя к божественному, так и уничтожающая в нем человеческое, низвергающая на животный уровень концепции безумия.

К числу внешних выражений безумия, откристаллизовавшихся в мифологическом сознании, относятся чудовищный ужас и дикий смех. Ужас, сопровождающий безумие с момента его рождения (Эсхил в «Орестее» сообщает Эриниям горгоноподобность, подчеркивая свойственную им способность порождать страх одним своим видом), наследуется субъектами безумия от его объектов. Ужас испытывает герой, соприкоснувшийся с аутентичным проявлением божественного. Лицезрея безмерную божественную мощь («Боги ужасны, явившиеся взорам», – «Илиада»), безумец либо сам подвергается опасности уничтожения, либо становится его орудием, в свою очередь порождая ужас у окружающих.

Взаимодействие безумия и неистового смеха, по-видимому, более позднего происхождения (возникло в «век героев»). В сцене возмездия, настигнувшего женихов Пенелопы, дикий смех и животный ужас попеременно терзал несчастных, обезумевших по воле Афины («Одиссея»).

Наряду с экзальтацией и аффектацией, архетипической чертой поведения безумца является внешняя неподвижность, сосредоточенность на видениях, открывающихся его внутреннему взору. В таком случае принцип единовременного контраста в трактовке Е.В. Назайкинского характерен не только для христианского понимания страдания-страсти [3], но и для древнейшего мифологического среза.

Превращение безумца в центр, в «аффектированный корень» (В. Вундт) разворачивающегося вокруг него действия, самого мироздания вызвано его посредничеством между богами и людьми. Расширяя границы познания, изначально отведенные человеку, он объединяет *locus*'ы мифологического времени-пространства.

Миф и безумие обладают общей конструкцией, их объединяет «механизм проекции», позволяющий (с позиций психоанализа) трактовать «миф как параноидальное образование». Отмеченный безумием герой, находящийся между мирами (богов и людей, людей и животных), представляет собой *double* (двойную личность). Безумец, утратив возможность психологической идентификации с некогда стоящим за ним родом, связь с освященным традицией ритуалом, став прибежищем «темного разума», превращается в собственного двойника – «Тень» человека разумного. Безумие как форма выражения парадоксально обнаруживающего себя ума – способ объединения *Duppelnatur* мифологического героя.

Черты «параноидальности» мифологического мышления проявляются в совмещении нескольких одновременно развивающихся актуализированных пространственно-временных и личностных планов, ведущих к обостренному выявлению «двоемирия», активизируемого в образе репрезентанта мифологемы безумия. Двоемирие, порождаемое мифологемой безумия, воплощается в параллельном протекании нескольких действий – традиционно-универсального и индивидуально-исключительного: реальность безумия разворачивается на фоне реальности, освященной законом. Каждая из реальностей характеризуется свойством *sacra*: безумие – выражение иерофании. Следовательно, безумие – способ объединения не только отделившихся от некогда единой личности ипостасей, но и фрагментов «расколотого» мира.

В семантическом поле мифологемы безумия предельного, абсолютного выражения достигает выявление свойственных мифу в целом принципов и законов.

Принцип сгущения (сформулирован З. Фрейдом) в связи с мифологемой безумия обнаруживает свои пра-феноменальные свойства в объединении различных представлений и результатов символических действий в одном предмете, образе, гипертрофированных репродукциях. Открываемые безумцу образы божественного мира, как и в сновидениях, представляют его как бы в сжатом виде. Безумцу доступен лишь один из фрагментов трансцендента. Лицедрение сакрального фрагмента ведет к образованию новых единиц мышления, вызванных изменением содержания ранее известных элементов знания, их обновлением, сжатием. При этом сохраняют свое значение точки соприкосновения между былым и новым знанием, что позволяет соединяться

его элементам в одно целое. Принцип сгущения в связи с мифологемой безумия проявляется в контракции – совмещении функций и законов логики мифа.

Мифологическое смещение в сфере действия мифологемы безумия наблюдается в перемещении энергии (*Besetzung*) от объекта безумия к его субъекту – человеку. Став носителем божественного начала (безумия), субъект придает ему качества индивидуального бытия, становится эквивалентным объекту, символически замещая его: второстепенное превращается в главное.

Мифологема безумия образует миф индивидуума, вписанный в миф коллективный. Безумец, оказавшись вне установленного закона, «вытесняется» из универсальной мифологической среды. В индивидуальном мифе развивается самостоятельная ритуальная ситуация, функционирует новая сакральная информация. В индивидуальном мифе безумия, где действуют гипертрофированные репродукции, происходит инверсия ритуального смысла, сакральное бытие подвергается переимагинации. Перед взором лицезреющего божество безумца развертывается иерофаническое действо, участником и наблюдателем которого он является. Иерофания индивидуального мифа помещается в центр иерофании канонизированной.

Безумцу отводится функция медиатора – важнейшая в мифологии. Не только трикстер, медиативная функция которого проанализирована К. Леви-Строссом, но и безумец способен медиировать мифологические противоречия. Помимо последовательной медиации жизни и смерти, при посредничестве безумца становится возможным снятие противоречий между знанием и незнанием, трансцендентным и имманентным. Благодаря безумцу имманентное и трансцендентное сближаются: имманентизация трансцендентного взаимодействует с трансцендентализацией имманентного. В результате эзотерическая (обращенная вовнутрь) и экзотерическая (обращенная вовне) функции мифологического гносеологизма оказываются взаимосвязанными, мифологический гносеологизм обретает индивидуализированное преломление. Поскольку помещенному в центр собственного безумия герою открывается прежде неведомая сакральная информация, происходит концентрация знания в знании, закона в законе, сакрального в сакральном.

Видения безумца, внимающего более никем не слышимому гласу богов, являют собой индивидуализированное проявление универсального свойства мифомышления – единства фантазии и реальности. Индивидуальная фантазия безумца вписана в коллективную фантазию мифа-рамы. Развертывание мифологемы безумия в повествование-сага сопряжено с утверждением такого явления, как фантазия в фантазии.

Развертывание мифологемы безумия опирается на действие закона метаморфозы – важнейшего в системе логики мифа. Его выявления, наблюдаемые в связи с мифологемой безумия, многомерны. Поскольку безумие

пробуждается в переломные моменты в жизни космоса, состояния мироздания до, во время и после перелома соотносятся между собой по типу метаморфозы. Между этапами развития мифологического космоса устанавливаются отношения связи отталкивания и связи сопряжения, вносящие аспект узнавания состояний мироздания, подвергнутого метаморфозе. В продолжение космологической традиции безумие врывается в судьбу человека в рубежные моменты жизни, внося в нее закон метаморфозы. На субъекты безумия (смертных) распространяются те же законы, что действуют и на уровне объектов безумия. Проявление этих законов во внемифологической среде свидетельствует о присущей мифологеме безумия коммеморативной функции, выражающейся в сохранении в генной памяти человечества взаимодействия архетипических причин и следствий. Безумие соединяет мифологического героя с миром богов, преобразуя как самого безумца, так и стоящий за ним мир традиций. Настигнутый безумием культурный герой превращается в игральнице Хаоса, вместилище темного разума; созидатель становится разрушителем, нередко разрушая себя и свой мир.

С мифологемой безумия связывается подлинный взрыв бессознательного в бессознательном. Индивидуальное бессознательное, подвергнутое рационализации и дифференциации, становится в мифе безумия предметом осмысления для коллективного бессознательного. Безумие, замыкающее мифологического героя внутри собственного мира, способствует пробуждению его «эго» – индивидуального самопостижения в пределах коллективного бессознательного. Развертывание мифологемы безумия как особой формы выражения парадоксально обнаруживающего себя ума, формирует индивидуальный миф в мифе коллективном. В архаическом мифе заключены предпосылки для появления концепции Ф. Шеллинга об искусстве романтизма как мифе индивидуума.

Свойственные мифологеме безумия напряженность мифогенной ситуации, интенсивность процессов мифообразования позволяют рассматривать ее в «развернутом виде», как миф в мифе. Мифологема безумия порождает в системе древнего мифа «новую мифологию». Однако мифология безумия может быть трактована и как вторжение архаичной мифологической традиции в мифологию олимпийскую, элементов низшей мифологии в высшую. Об этом свидетельствует трактовка безумия как «божьей болезни», как «темного вихря» одержимости, сбивающей с дороги, как «приливающей накали бред», в которой тонет все вокруг (Эсхил, «Прометей Прикованный», Эпизодий 3), как хтонического чудовища, пожирающего души.

Между коллективным и индивидуальным мифами безумия, мифами древним и «новым» складываются отношения подобия, изоморфизма, свойственные логике мифа в целом. Индивидуальный миф безумия подобен

коллективному мифу, как часть в мифологической структуре подобна целому (закон изоморфизма).

Характерно, что введение повествования о безумии в древнейших формах искусства – поэме, трагедии – связывается с формированием структуры «миф в мифе» (поэмы в поэме). Таков характер включения мифа об Ате в «Илиаду», рассказа о Дидоне в «Энеиду» (4 песня), истории Ио в трагедию о Прометее.

Архетипические свойства мифологемы безумия – диалектичность содержания, инверсию и контаминацию ритуальных отношений и смыслов, переимагинацию бытия – наследует искусство. Традиционная мифологема-идея получает дальнейшие эманационные преобразования, повинувшись «вечной смене от воплощения к воплощению» (Гете, «Фауст»: Ч. II, акт 1).

Список литературы

1. Абрахам К. Сновидение и миф // *Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа*. – Львов: Инициатива; М.: Совершенство, 1998. – С.65 – 122.
2. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. – Т.1. – М., СПб: Университетская книга, 1999. – 406 с.
3. Назайкинский Е.В. Принцип единовременного контраста // *Русская книга о Бахе*. – М.: Музыка, 1985 с. – С. 265 – 294.
4. Рощенко О.Г. Діалектика міфологем і нова міфологія музичного романтизму. – Автореф. докт. дис. – К.:НМАУ, 2006. – 33 с.
5. Рощенко (Аверьянова) Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков: ХНУРЕ, 2005. – 286 с.
6. Рощенко Е.Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (проблемы нумерологического и ономотологического анализа музыки). – Харьков: ХНУРЕ, 2007. – 128 с.
7. Шеллинг Ф. Сочинения. – М.: Мысль, 1998. – 1663 с.
8. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. – Т.1. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.

УДК [785.74 : 786.1] : 78.071.1

Светлана Лащенко

ТЕАТРАЛЬНОЕ БАРЫШНИЧЕСТВО КАК ФАКТ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статтю присвячено долі російського театрального баришництва та тим урокам, які дала російській театральній культурі діяльність його представників.

Статья посвящена судьбе русского театрального баришничества и тем урокам, которые дала русской театральной культуре деятельность его представителей.

The current article deals with the destiny of the Russian theatrical baryshnichestvo and the lessons that were given to the Russian theatre culture by the activity of its representatives.

Барышничество в русской театральной практике сложилось тогда, когда театры России стали продавать билеты на свои спектакли. Естественно, тут же появились люди, увидевшие возможность нажить определенные средства (барыш) на перепродаже таких билетов тем, кто по каким-либо причинам не сумел их купить, но страстно желал иметь.

Вчера такого человека называли спекулянтом. Сегодня о нем сказали бы: делец, оценив его вклад в отечественную театральную культуру как опыт частного предпринимательства в области театрального дела.

И в том, и в другом взгляде на театральное барышничество есть своя правда.

Барышники действительно спекулировали на стоимости театральных билетов. Если исходить из буквального значения слова спекуляция (от латинского *speculor* – наблюдаю, созерцаю), то барышники занимались ничем иным, как выискиванием, высматриванием объекта возможных манипуляций с целью обретения дохода. Перепродавая продаваемое, барышники выступали теми самыми «вторыми руками», в которых оседала значительная часть театральных денег, которые, по сути своей, являлись ничем иным, как недополученной прибылью театральных касс.

Барышники действительно были настоящими дельцами, людьми оборотистыми, чуткими ко всему новому, привлекательному для публики. Знакомые лично с артистами Императорского театра, театральными чиновниками, драматургами, они прекрасно ориентировались в спросе и предложении формирующегося русского театрального рынка, четко представляли себе ожидания аудитории и достаточно успешно, не без выгоды для себя, прогнозировали успех той или иной постановки. С этой точки зрения, они были первыми, кто пытался расшатать монополию Императорских театров на распоряжение местами в зрительном зале, – свободными предпринимателями, порожденными, как и свободное предпринимательство в целом, монополией на определенный вид деятельности и потребностью разрушить ее всеисилие.

* * *

Барышничество в России издавна считалось злом. Борьба с ним началась едва ли не со временем Екатерины II. Говоря об истоках русского театрального барышничества, историки ссылаются на один из документов конца царствования Императрицы. В нем упоминалось о «неких подлых посадских людях, кои скупаючи билеты на Российский Придворный и Большой Каменный театр, <...> продают <их> с барышом превеликим, а посему повелено оных людишек, буде пойманы, наказывать кнутом и в арестантском доме держать, покуда не исправятся» [1, с. 44].

Наступление на театральное барышничество шло по нарастающей линии на протяжении всего XIX столетия. Не удивительно, что с годами сама борьба эта обрела свою драматургию, свою историю, в которой, как водится в любой истории, были и свои герои, и свои мифы.

В последней трети XIX века в России театральных барышников кнутом уже не наказывали и в арестантский дом не сажали. Но меры воздействия на них все же вырабатывались. Так, действовало правило, по которому, согласно с Уставом о наказаниях, налагаемых мировыми судьями (Отделение второе «О нарушении порядка и спокойствия»), «за перепродажу входных билетов на театральные представления, концерты и маскарады в Императорских театрах по возвышенной против установленной цены билетов плате <...>» виновные должны были подвергаться «за каждый проданный <...> билет денежному взысканию от 3 до 50 руб» [2, с. 246].

Однако подобное наказание театральных барышников не останавливало. Напротив, каждая новая встреча с мировым судьей рассматривалась как возможность приобретения бесценного опыта взаимодействия с властями, на уроках которого, в сущности, и вырастал в своем ремесле театральный барышник.

Как отмечали знатоки, театральное барышничество было не только прибыльным, но очень азартным предприятием, во многом сходным с биржевой игрой, ибо театральные билеты, подобно акциям, также повышались и понижались в курсе. Риск зависел не только от спроса, но и от правила, по которому билеты принимались кассой обратно. Если происходила замена по решению главной кассы – билеты возвращались, и расходы потенциальному зрителю (в данном случае, – читай: барышнику) возмещались. Если нет, и перемена в составе исполнителей, хотя бы и главных, происходила по решению выпускающего режиссера или уполномоченного на то члена Дирекции Императорского театра, возврат билетов возбранялся, и тогда убытки были неминуемы. Когда же, при прогнозировании ажиотажного спроса, ставки оказывались предельно высоки, многие барышники действительно в одночасье разорялись, теряя все свои средства.

Так, в бенефис Э.Ф. Направника, когда в один день заболели М.И. и Н.Н. Фигнер, у барышников осталась на руках чуть не половина всех мест театра. Огромные убытки потерпели барышники и в 1905 году, в бенефис О.И. Преображенской, когда революционные волнения разорвали город на изолированные друг от друга районы, и население привлекательному театральному вечеру предпочло спокойное пребывание дома. Сама бенефициантка взяла полный сбор. Но театр был практически пуст, и барышники, скупившие почти все билеты на бенефис в ожидании повышенного спроса, остались ни с чем [1, с. 45].

В последние десятилетия XIX – начале XX столетия русское театральное барышничество процветало как никогда.

В «Московских ведомостях» городской полицмейстер сообщал: «Около театральных подъездов постоянно толпятся барышники, занимающиеся перепродажей театральных билетов, и, препятствуя свободному входу публики в театры, наносят ущерб выгодам театральной дирекции, уверяя приходящих в театр, будто билеты из кассы все разобраны, тогда как в действительности оказывается, что некоторые места остались еще непроданными». Чтобы воспрепятствовать процветанию подобного мошенничества полицмейстер сделал специальное распоряжение «о строжайшем и законном преследовании барышников» и через газету призвал публику «не обращаться за покупкою театральных билетов к промышленяющим перепродажу» [3]. Но обращение силы не возымело.

О «неустрашимом корпусе барышников» вспоминал И. Бабель, о казусах, успехах, традициях русского театрального барышничества писали А. Чехов, В. Гиляровский. Порицая, насмехаясь, удивляясь поразительной деловитости русских театральных барышников, писатели, фельетонисты, очеркисты эпохи создавали некий совокупный портрет русского театрального барышника. В конце XIX века его характерным воплощением стал некто Корольков, который за двадцать с лишним лет составил себе на этом виде деятельности и серьезный авторитет, и приличное состояние.

Корольков был знаток своего дела, прекрасно знавший вкусы петербургской публики и скупавший билеты вполне обдуманно. По мере развития деятельности он получил возможность нанимать подручных, которых постоянно менял. Как правило, в такие подручные Корольков нанимал безработных из специальных барачков близ Никольского рынка. Теперь уже именно подручные Королькова становились с вечера в очередь у касс и покупали места по его указке.

В прогнозировании спроса на тот или иной театральный вечер Корольков крайне редко попадал впросак. В дни особо выдающихся спектаклей он восседал в своей постоянной резиденции, трактире «Углич» и ждал посетителей. Прохожие лишь с удивлением наблюдали, как к незатейливому трактиру подкатывали изящные кареты и одиночки, принадлежащие весьма и весьма известным в Санкт-Петербурге людям. Это было как бы отделение кассы Мариинского театра, о существовании которого знали и городские власти, и члены Дирекции. После смерти Королькова дело его распалось и перешло в руки одиночных барышников.

В начале XX столетия билетами втридорога стали торговать «красные шапки» – рассыльные, дежурившие около театральных подъездов. Тогда же в среде барышников началось расслоение: появились «якупчики» – своего рода

аристократы барышнического дела во главе с клинским мещанином Ш. Якупчиком (по кличке «Король»), и «жужжалки», – те, кто в любую погоду продолжал дежурить возле театральных касс, и, настойчиво повторяя («жужжа») одни и те же фразы, предлагал билеты желающим. Если таковые находились, «жужжалки» вели его к «якупчику», который, сидя в тепле и холе, неторопливо продавал билеты будущему слушателю. С «жужжалкой» же «якупчик» рассчитывался сам, уплачивая ему договоренную сумму с каждого проданного билета.

Практически всегда барышники были известны властям поименно. Особенно те, которые относились к группе «якупчиков». Но никакие штрафы, накладываемые время от времени на них, не прерывали течения налаженного дела. При постоянных барышах уплата штрафа в казну считалась неизбежной и, по сути, входила в реестр неперенных затратных расходов барышника.

Положение барышников было настолько прочным, что, в ряде случаев, на особенно значимых спектаклях или при выступлении любимца публики они демонстративно вручали от своего имени поздравительные подношения и венки героям спектакля, видя в тех (и небезосновательно) своих кормильцев. Известен случай с балериной 1870-х П.П. Лебедевой, экипаж которой однажды понесли лошади. Танцовщице грозила неминуемая гибель. Дело происходило близ Большого театра в Москве, и прохожие с замиранием сердца следили за происходящим. Но в дело вмешались вечно околачивающиеся возле театра барышники. Они бросились на помощь балерине и остановили лошадей. Растроганная артистка пыталась отблагодарить своих спасителей, те же с достоинством ей отвечали: «Да что ты, матушка, помилуй, какие же благодарности, ведь ты наша кормилица и поилица!» [1, с. 44]. Сохранились свидетельства и о том, сколь дорогие подношения с трогательными надписями получали от барышников в свои прощальные бенефисы Ф. Эльснер или В. Цукки, давшие возможность серьезно заработать барышнической братии.

Борьба администрации театров с барышничеством полностью не угасала никогда. Подчас, стихая, она неожиданно вспыхивала, обретая новые формы. Так, одно время было решено назначать дежурство городских первого разряда под колоннами Большого театра, чтобы воспрепятствовать безнаказанному распространению перекупленных билетов. Такое дежурство продолжалось недолго и ощутимых перемен не дало. Все вернулось на круги своя к вящему удовольствию представителей обеих сторон.

Время от времени власти затевали судебные процессы над барышниками.

Так, в 1910 году с помощью сыскной полиции было выявлено около 50 барышников, произведен обыск на квартире у Ш. Якупчика. В ходе обыска были выявлены документы, свидетельствующие о ежемесячном противозаконном доходе Ш. Якупчика примерно на 1.500 рублей. Дело было передано в суд.

На суде открылось, что некоторые барышники ведут свой бизнес годами, неоднократно привлекались к разбирательству с мировым судьей, но либо отделялись штрафами, тут же выходя на свободу, либо умудрялись сажать вместо себя кого-либо из «жужжалок». Более того, судебное разбирательство показало, что непосредственное отношение к барышничеству имеют сами кассиры Императорских театров. Не случайно в суде было назначено одновременное разбирательство дела Ш. Якупчика и кассира Императорских театров Смирнова. Сам Ш. Якупчик не скрывал причастности служащих Императорских театров к незаконной торговле билетами, настойчиво подчеркивая: в кассах уже давно берут свои проценты за билеты. Отношения кассиров с барышниками тому не исключение. Вызванные в качестве свидетелей кассиры Императорских театров неохотно, но подтвердили показания «Короля», сказав, что так уж в театре заведено исстари [5].

О судебном разбирательстве судачили обыватели, бойко уведомляли репортеры. Но, завершившись, оно ничего не переменило в сложившемся положении вещей. Ш. Якубчика отпустили, и он продолжал заниматься своим бизнесом, фактически, став к 1912 году полным монополистом, диктовавшим цены на театральные билеты.

Дело дошло до того, что учащаяся молодежь, желая «сбросить якубчиково иго», попыталась учредить «Общество борьбы с театральными барышниками». Говорили, что Ш. Якубчик, узнав из газет о начале кампании против них, долго смеялся. А через несколько дней билетный «Король» опубликовал в «Московском листке» за подписью «Старый кассир» заметку, завершив ее фразой: «Вы хотите бороться со старыми волками? Бросьте, молодые люди! Ничего у вас не выйдет. Только неприятностей и сраму наживете. Уж поверьте старику (в ту пору Ш. Якупчику было 38 лет. – С.Л.): такие попытки предпринимались не раз, и более серьезными людьми, но всякий раз барышники брали верх» [5]. «Король» оказался прав.

В. Теляковский, являвшийся вплоть до 1917 года главой Дирекции Императорских театров, вспоминал о своем разговоре с Министром Императорского двора. На вопрос последнего о способах борьбы с барышничеством, В. Теляковский ответил, что существует «лишь один простой и верный способ изжить барышничество – поставить в Мариинском театре одну из опер Кюи или “Жизнь за царя” с дублерами». «Но ведь тогда сборы будут плохие», – возразил министр. «Очень плохие», – подтвердил В. Теляковский. «Значит, нет никаких средств бороться с ними?». «Положительно никаких, – согласился В. Теляковский. – Скажу <...> даже больше. <...> Я пришел к убеждению, что никакого зла театру барышники не делают, а опытные из них такие знатоки театра и публики, что <...> как оракулы, могут предсказать будущий успех

<...> авторов, <...> артистов и постановки, и если на премьерах барышников около театра нет – это признак совсем плохой» [4, с. 2].

В. Теляковский вспоминал и чрезвычайно показательный случай: однажды, когда в Москве был царь, министр внутренних дел В. Плеве обратился с просьбой достать три билета или ложу в Большой театр. В. Теляковский позвал заведующего кассами и просил его эти билеты достать. Но чиновник объявил, что все билеты проданы. Директору Императорских театров не оставалось ничего другого, как пойти к барышникам. Билеты для В. Плеве были доставлены. «Конечно, не будь барышников – билетов на такой особенный спектакль с участием Шаляпина и Собинова в “Лакмэ”, за два часа до спектакля достать было бы невозможно», – резюмировал В. Теляковский [4, с. 4].

История эта, видимо, была чрезвычайно популярна среди опероманов. Переросшая в миф, она получила со временем и другое завершение: ее герой, пресловутый Корольков всем отказал наотрез и преподнес министру ложу лично через самого градоначальника, заручившись, таким образом, весьма солидным покровительством и обеспечив себе спокойную работу на долгое время.

В целенаправленную борьбу с театральным барышничеством включилась и Советская власть. Поразительно, но одной из главных тем в буре революционных преобразований первых месяцев нового режима стала именно тема театрального барышничества.

31 декабря 1918 года в газете «Известия» было опубликовано специальное распоряжение правительства «О концентрационных лагерях». Согласно ему, заключению в такие лагеря подлежали «все обвиняемые или обвиненные в различных преступлениях, за исключением наиболее тяжких <...>, лица без определенных занятий и не зарегистрированные на бирже труда, <...> зарегистрированные на бирже труда, но отказавшиеся от работ не по специальности, трудоспособные члены семей бежавших к белогвардейцам, советские работники, советские служащие и военные служащие за проступки по службе и театральные барышники».

Почему именно театральные барышники подпали под данное распоряжение, сказать сложно. Можно лишь предположить, что долговременность и повсеместность существования подобного рода «бизнеса у театральных подъездов» становилась своего рода залогом оправданности и законности его искоренения, а суровость новой власти, – показательно-логическим завершением того, что делали, но так и не смогли сделать ее предшественники. Во всяком случае, последующие годы стали тяжелейшим периодом в истории театрального барышничества. Однако и тогда полностью этот вид околотеатральной деятельности не исчез. Он лишь приспособился к новым условиям

существования и, переменяя принципы и методы работы с будущими посетителями оперного спектакля, обретая существенно иные черты, по-прежнему доказывал: «Если на премьерах барышников около театра нет – это признак совсем плохой».

Список литературы

1. Д.Л. Из истории театрального барышничества // Бирюч Петроградских государственных театров. – 1918. – № 24. 24 – 30 ноября.
2. Справочная книжка по театральному делу / Сост. П.М. Пчельников. М., 1900.
3. Московские ведомости. – 1885 – 8 декабря.
4. Теляковский В. 12 спящих дев. Размышления и воспоминания о барышниках и контрамарочниках, 12 спящих девах, публике и билетах, Берлине и привычках князя Долгорукого, полиции и градоначальнике, а также о плодovitой Рахили // Театр. – 1924. – № 5 – 6. – С. 2 – 4.
5. Ярхо В. Рыцари лютр и наемная сволочь. Клака и барышники: самые закрытые из всех сообществ, связанных с театром // Совершенно секретно. – 2007. – № 6.

УДК 781.5 (436)

Анна Савченко

РАЗМЫШЛЕНИЯ АВСТРИЙСКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ О СУЩНОСТИ КАТЕГОРИИ ФОРМЫ

Стаття присвячена проблемі трактування категорії форми в працях австрійських мислителів. Висувається ідея про зв'язок форми як способу шифрування культурно значущої інформації і специфічних особливостей певної культури, в даному випадку – австрійської.

Статья посвящена проблеме трактовки категории формы в трудах австрийских мыслителей. Формулируется идея о связи формы как способа шифровки культурно значимой информации и специфических особенностей определенной культуры, в данном случае – австрийской.

The article is devoted to a problem of treatment of a grade of the form in works of Austrian thinkers. The idea about link of the form, as way of encryption of cultural significant information and specific features of the determined culture, in this case Austrian is formulated.

Научная мысль рубежа тысячелетий отличается тяготением к синтезу, междисциплинарным связям и взаимодействиям, свободному оперированию разнородными знаниями и опытом. С другой стороны, развитие культуры, в том числе и науки XX-XXI вв., характеризуется все большей специализацией и дифференциацией, цель которых заключается в глубоком всестороннем изучении отдельных явлений и процессов, пересмотре и уточнении данных, устаревших либо недостоверных с позиции современности. В этой связи вполне закономерен интерес к австрийской культуре и австрийской музыке, которые

традиционно изучались в единстве с немецкой – как некая австро-немецкая культурная целостность, в которой каждый компонент, несомненно, имеет свои специфические особенности, однако эта специфика не играет существенной роли в контексте целого. И если немецкая культура и музыка всегда находились в центре внимания отечественных исследователей, то австрийская изучалась в тени немецкой, оставаясь в какой-то мере «вещью в себе».

Следует отметить, что в украинно- и русскоязычных источниках проблема специфики австрийской культуры и австрийского музыкального искусства достаточно мало разработана: из известных нам работ, которые так или иначе ее коснулись, назовем монографию Е. Чигаревой [16], наблюдения и замечания Т. Адорно [1], отдельные статьи разных авторов. Значительный вклад в исследование феномена австрийской культуры сделал А.В. Михайлов.

Поэтому познание специфики австрийской культуры, в данном случае – австрийской музыки, путем расшифровки ее кода является актуальной научной задачей современного искусствоведения, что, в свою очередь, поможет выявить своеобразие немецкого музыкального искусства в полной мере. Специфика феномена австрийской музыки может быть осмыслена путем проникновения в смысловой слой музыкальных произведений и выявления устойчивых смысловых образований, образов, идей, которые обеспечивают их связь с культурой как контекстом и определенным типом мышления. Вычисление кода австрийского музыкального искусства как системы типологических особенностей и логических конструкторов невозможно также без обнаружения устойчивых композиционно-логических принципов организации художественной целостности, закономерностей роста (деривации) текста, методов работы с формой и подходов к трактовке формы как способу объективации художественного смысла. И не только. Ибо форма выступает одним из механизмов шифровки знаний о мире и человеке, сложившихся в данную эпоху, отражает ментальные структуры и устойчивые смыслы той или иной культуры.

Представляется, что категория формы в произведениях австрийских мыслителей сознательно, а в художественной практике сознательно и бессознательно выступает объектом повышенного внимания, интереса и трепетной заботы, объектом, созерцание которого, либо познание закономерностей которого, вызывает чувства восхищения и удовольствия. Это не означает, что немецких философов и музыкантов не занимала проблема формы. Напротив, данную проблему можно считать ключевой в австро-немецкой философской и искусствоведческой литературе, при этом многие положения немецких исследователей перекликаются, а то и совпадают с мыслями австрийских. Наша задача – обозначить проблему и определить пути ее изучения, подчеркнуть отличия, специфику австрийской музыкальной культуры, а значит – не синтезировать, а дифференцировать, не забывая о сходстве и родстве.

Интересной с этой точки зрения является статья К.П. Лисмана [9], в которой автор размышляет о своеобразии австрийской эстетической мысли. Он отмечает, что австрийская эстетика развивалась в тесном взаимодействии с искусством, художественной практикой и критикой, поэтому она не тяготеет к системно-философским умозрительным конструкциям: «Можна вести мову про антисистематичний, антиідеалістичний, радше емпірично-логічний характер австрійської філософії» [9, с. 233]. Не случайно «эстетические проекты», рожденные в лоне австрийской философии, принадлежат музыковедам, литературоведам, поэтам и архитекторам, эссеистам и ученым «неакадемического штата». По мнению исследователя, существует ряд эстетических проблем, которые постоянно находились в поле пристального научного интереса австрийцев и в разработку которых они внесли значительный вклад. И одной из центральных в австрийской эстетике является проблема формы. В этой связи автор обращается к концепции Р. Циммермана – виднейшего и наиболее авторитетного австрийского философа второй половины XIX в. Идеи, сформулированные Р. Циммерманом, позволяют считать его представителем так называемой «формальной эстетики» – науки о формальных отношениях. Как полагает К.П. Лисман, австрийский мыслитель, разрабатывая проблему формы, полагал, что формальные отношения подчинены универсальным логическим закономерностям. Тем самым он предложил теоретическую систему, способную объяснить не только произведения искусства, но и социальные отношения, вплоть до теории государства с эстетической точки зрения.

Посредством категории формы в работах Р. Циммермана устанавливаются объективные основания красоты. Формальные отношения вызывают у воспринимающего субъекта удовольствие или неудовольствие в безусловном смысле, свободном от субъективности вкуса, так как эти отношения подчинены объективной логической закономерности, отмечает К.П. Лисман. С этой позиции содержание и положение субъекта не имеют никакого значения для эстетического восприятия, которое артикулируется в эстетическом суждении. Материал явления также не имеет значения, только форма является эстетически важной. Все, что может нравиться или не нравиться, – это формы. В подтверждение данных идей К.П. Лисман приводит следующее высказывание Р. Циммермана: «Естетика як чиста наука про форми є морфологією прекрасного. Показуючи, що лише форми можуть подобатися або не подобатися, вона доводить: те, що подобається або не подобається, мусить подобатися або не подобатися лише через форми... Зайвим є питання про те, чи може форма прикрашати також щось неестетичне; оскільки будь-який матеріал є неестетичним, форма не може робити нічого іншого крім того, щоб випромінювати своє сяйво у неестетичному. Байдуже, як сонце у вишині – над справедливим і несправедливим, так прекрасна форма – над мертвою матерією,

яка завдяки їй здобуває прихильність душ» [цит. по: 9, с. 235]. И далее: «Хто хоче подобатися, мусить зробити естетичні форми нормою свого мистецтва, хто хоче викликати справедливе судження про себе, мусить зробити естетичні норми масштабом самокритики. Вони є основними формами, які подобаються або не подобаються, і саме тому також формами, які подобаються або не подобаються без будь-якого обґрунтування» [цит. по: 9, с. 235].

Согласно романтической эстетике, форму созидает человеческий дух, в каком-то смысле форма – это то, посредством чего дух конституирует себя во внешнем мире. По мнению Р. Циммермана, человеческий дух стремится раскрыться в формальных отношениях перед собой и другими. При этом «змістом цього явища (духу) може бути все що завгодно, вимога мистецтва зацікавлена лише в тому, щоб форми його були естетичними, мистецтво має єдине завдання, надати йому цієї форми. Матеріал явища не має значення, лише форма є естетично важливою» [цит. по: 9, с. 236].

Подчеркивая абсолютный приоритет формы как способа выражения духа, придания материалу обработанного, совершенного в художественном смысле вида, Р. Циммерман акцентировал внимание и на духовной сущности произведения искусств: «Истина художественного произведения – духовная истина. Что оно (художественное произведение) отображает, есть абсолютно нравящийся прообраз духовного феномена» [15, с. 352]. Эта мысль перекликается с высказыванием другого видного австрийского мыслителя второй половины XIX в., чьи работы критиковал и приветствовал Р. Циммерман – Э. Ганслика: «Делая упор на красоту музыки, мы не исключаем духовный смысл ее, – напротив, мы полагаем его условием музыки. Ибо мы не признаем красоту помимо духа. Но перенося музыкально-прекрасное в область форм, мы указываем уже на то, что духовный смысл находится в теснейшей взаимосвязи со звуковыми формами. Понятие “формы” совершенно своеобразно претворяется в музыке. Складывающиеся из звуков формы – не пустые, а наполненные, не линии границ вакуума, но дух, изнутри составляющий свой строй» [5, с. 300]. Тем самым, согласно Э. Ганслику, неразрывными оказываются дух (содержание) и форма, в которой заключается «ощутимая разумность», основанная «на известных изначальных законах, вложенных природой в органическое строение человека и во внешние акустические феномены» [5, с. 301]. Полагая сущность музыки в специфически музыкальной логике – в движении музыкальных форм, Э. Ганслик настаивает на росте духа (содержания) вместе с формой, обладающей свойством «внутренней разумности, имманентно присущей звуковой системе благодаря законам природы», тем самым способной «вбрызгивать позитивное содержание красоты» [5, с. 301]. В соответствии с приведенными высказываниями форма, имеющая жесткую организацию, обладает особым содержанием, носителем которого являются

принципы гармонии, соразмерности, симметричности, упорядоченности, соотносящиеся с понятием красоты и выступающие естественными законами, данными самой природой. И постижение такой упорядоченной целостности при восприятии музыкального произведения во всей полноте связей между элементами, ее составляющими, следование за всеми изгибами композиторской мысли, по мнению Э. Ганслика, сопровождается духовным удовлетворением. Эта идея содержится и в работах Р. Циммермана, согласно которому, чувство удовольствия или неудовольствия порождается постижением формы в ее целостности и ощущением напряжения между ее частями. Форма тем самым предстает наполненной (смыслом), объемной, пульсирующей по принципу *сгущения напряжения – разряжения*, и постижение этой пульсации, переходов частей друг в друга, их соотношение, в целом – конфигурация формы, вызывают эстетическое и интеллектуальное удовольствие у воспринимающего субъекта.

Несколько под иным углом зрения размышляет о форме А.В. Амброс – друг Э. Ганслика, который, однако, представлял противоположную эстетическую и культурно-историческую концепцию. Исходя из того, что музыка является одновременно и архитектурным, и поэтическим искусством, причисляя музыку, как и многие романтики, к искусству духа, А.В. Амброс полагал, что воздействие музыки заключается в ее способности возбуждать в слушателе настроения. Это не мешало мыслителю сравнивать музыку с архитектурой на том основании, что в них действуют принципы симметрии, повтора, а также связь и цельность, соединение в гармонии составных частей целого. Тем самым автор проявляет интерес к форме как логическому конструкту, как к системе. Выступая против чистого наслаждения «игрой форм», он подчеркивает следующее: «<...> было бы ошибкой считать, что музыкальные произведения, в которых архитектоника искусного контрапункта бросается в глаза, являются по одной этой причине лишенными настроения» [3, с. 365]. И далее: «Даже самая сухая музыкальная форма не полностью лишена настроения, так как сухость может фактически быть строгостью» [3, с. 366]. В подтверждение своей мысли автор обращается к творчеству И.С. Баха, в частности, к прелюдиям и фугам из «Хорошо темперированного клавира». Он сравнивает их с живыми существами, наполненными жизнеутверждающей силой, и восклицает: «Кое-кто смеет утверждать, что фуги – лишь искусная резьба, не преследующая никаких целей, кроме комбинирования фраз при помощи различных свойственных только фуге приемов!» [3, с. 365]. Строгость организации и построения формы являются предпосылкой, необходимым условием реализации замысла, выражения духовной сущности произведения. При этом, по мнению А.В. Амброса, музыкальное искусство только на современном ему этапе достигло своей зрелости, о чем свидетельствует

оперирование композиторами определенными приемами, в том числе и формообразующими: «В музыке важную роль играют форма, овладение материалом, стоящие на другой ступени развития, чем в других искусствах. Это и является причиной кажущегося различия между музыкой и другими искусствами. Как только музыка уверенно овладела известным комплексом средств, силы композитора не стали затрачиваться на покорение материала и на форму; первое место заняло содержание произведения, стремление как можно полнее выразить то, что он хотел сказать» [3, с. 369].

По мнению Р. Циммермана, лишним является вопрос о том, может ли форма украшать также что-то неэстетическое: поскольку любой материал является неэстетическим, роль и задача формы состоит именно в о-формлении, в формовании, в придании смысла и контура первоначальному материалу [9]. Данная мысль перекликается с размышлениями Т. Адорно, который полагал, что ничто не может существовать в искусстве в сыром виде – материал должен быть обработан, оформлен, в противном случае он остается мертвым. В этом смысле форма выступает посредником между природой, добавим – Универсумом, и человеком, поскольку основывается на естественных законах, на определенных логических закономерностях, данных самой природой, лежащих в основе организации Универсума. Об этом пишет и Э. Ганслик: «Все элементы музыки находятся между собой в тайных, основанных на законах природы связях и избирательном сродстве» [5, с. 301]). Форма, с одной стороны, передает, транслирует их человеку, с другой, выступает способом объективации знаний человека об этом мире, воплощением его духовного, интеллектуального, эмоционального опыта. Человек, создавая формы, вкладывает в них художественный смысл и культурно значимую информацию: формы воплощают и отражают основные ментальные константы и мировоззренческие установки, характерные для того типа культуры, в контексте которой они созданы.

В целом Т. Адорно критиковал формальную эстетику, однако акцентировал особую роль категории формы: «Іронія криється в тому, що в суперечці між двома естетиками (естетикою форми і естетикою содержания – А.С.) естетика змісту бере гору, бо зміст твору і зміст мистецтва загалом – його мета – не формальні, а конкретні. Але цей зміст стає конкретним тільки завдяки естетичній формі. Якщо форма має бути центральною в естетиці, естетика набуває свого змісту, роблячи форми вимовними» [2, с. 390]. Так, рассуждая о логике, заключенной в художественных произведениях, Т. Адорно высказывает мысль, перекликающуюся с тезисами Р. Циммермана: «Серед спроможностей мистецтва саме його логічність якнайвиразніше конститує мистецтво як другу природу <...> . Вона відкидає будь-які намагання розуміти художні твори на основі враження від них: завдяки своїй логічній послідовності художні твори

стають об'єктивно визначеними в собі без огляду на їхню рецепцію. І все-таки їхню логічність не слід розуміти <...> буквально» [2, с. 188].

Т. Адорно не так однозначно підходить к проблеме соотношения материала и формы, как Р. Циммерман, скорее вскрывает диалектическое их соотношение. «Вибір матеріалу, його застосування та обмеження цього застосування – суттєві елементи виробництва» [2, с. 203]. Исследователь полагает, что весь материал в искусстве развивается благодаря процессу формирования, а форма лепится через отношение со своим материалом. «Форма намагається, щоб окреме заговорило через ціле. <...> Форма завжди обмежує сформоване, бо інакше уявлення про форму втратило б свою специфічну відмінність від сформованого. Це підтверджує художня праця формування, що завжди є добром, обтинанням, відмовою: форма – це завжди відкидання <...>» [2, с. 198]. В процессе структурирования элементы формы, постоянно соотносясь с содержанием, имеют тенденцию превращаться в само это содержание, и даже там, где форма кажется свободной от любого наперед данного ей смысла, она приобретает свою экспрессию и наполняется смыслом.

Целиком оформленными, согласно Т. Адорно, являются те художественные произведения, в которых формирующая рука деликатно ощущает материал, произведения, в которых каждый элемент оказывается связан с другими, выступает осмысленным, не пустым, а встроенным в сложную структуру. Итак, форма, выступая способом проявления (объективации) смысла, должна быть иерархичной, все элементы в ней должны быть взаимосвязаны и взаимообусловлены, каждый элемент должен вырастать из другого – таковы общие принципы организации художественных форм.

А. Веберн в «Лекциях о музыке» и «Письмах» выдвигает еще одно условие, необходимое, по его мнению, для адекватного выражения мысли – это четкость и наглядность. Значение последней подчеркивается особо. Он пишет: «Я понимаю под “искусством” способность придать какой-то мысли самую ясную, самую простую, то есть самую “наглядную” <...> форму» [4, с. 90]. Свою позицию австрийский композитор объясняет следующим образом: «Желая что-нибудь сказать, я должен говорить понятно. Но как стать понятным? Для этого нужно выражать мысль по возможности четко. Слушателю должно быть ясно, что я говорю. Я не должен тратить лишних слов, ходить вокруг да около. У нас есть для этого особое слово: наглядность (Fasslichkeit) является высшим законом всякого выражения мысли» [4, с. 23]. В этом высказывании содержится упоминание о всех необходимых качествах красивой формы: четкость, ясность, структурированность, наглядность. Форма, не отвечающая этим принципам, не может вызывать эстетического и интеллектуального удовольствия.

Весьма показательной тенденцией в развитии эстетики Австрии и Германии середины XX в. явилось формирование направления, которое

противопоставило себя модерну. Ключевое значение в развернувшейся дискуссии, по мнению К.П. Лисмана [9], имела книга «Потеря середины» австрийского ученого Г. Зедлмайера, вышедшая в 1948 г., в которой высказывались идеи касательно заката цивилизации и умирания искусства. Среди тревожных симптомов, указывающих на этот процесс, Г. Зедлмайер называет характер развития и формы современного искусства, тяготение его к автономности, выделение из системы социальных функциональных связей и взаимодействий, отказ от главного предмета искусства – человека, который перестает быть мерилom эстетической деятельности. По мнению К.П. Лисмана, «ознаками цього зникання або ж кінця мистецтва є для Зедлмайера між іншим також і вилучення *архітектонічного* (разрядка наша – А.С.) з матерії, загибель іконології, тенденції до абстракції, кінець загального твору мистецтва, стирання меж між мистецтвом та іншими сферами життя і загибель орнаменту» [9, с. 242].

Таким образом, согласно эстетическим воззрениям австрийских мыслителей, архитектуроническая сторона чрезвычайно важна в организации художественной целостности, по сути, она является условием и критерием эстетического совершенства. А одной из главных закономерностей организации формы выступает принцип предельной, выведенной на поверхность текста, т.е. демонстрируемой и наглядной, почти осязаемой структурной упорядоченности и взаимосвязи элементов иерархической системы.

При этом предельно жесткая организация структуры (формы) становится объектом художественно-эстетического переживания и интеллектуального удовольствия. Она семантизируется, становится носителем информации о себе как уникальном способе структурирования музыкальной мысли, который отражает типологические особенности австрийского музыкального искусства, а также закономерности мышления, устойчивые ментальные константы и смыслы, характерные для австрийской культуры.

Обобщая, следует отметить, что в целом в работах австро-немецких мыслителей форма мыслится гармоничной, упорядоченной целостностью, в основе организации которой находится принцип всеобщей взаимосвязи элементов; организмом, созданным подчас из разнородных элементов, приводимых творцом в состояние равновесия, соразмерности и соподчиненности. Можно сказать, что категория красоты при таком подходе (которая охватывает и гармонию, и соразмерность, и взаимосвязь частей и целого) логически определяет себя через форму. Однако, если в австрийской эстетической мысли и художественной практике эта гармоничность (красота) формы открыто декларируются как эстетический принцип, то в немецкой – вуалируется, скрывается, вступает в противодействие с децентрализованными, расшатывающими гармонию изнутри тенденциями. Во многом это обусловлено спецификой данных культур, онтологическими и антропологическими

концепциями, их характеризующими. В австрийской, согласно А.В. Михайлову, на протяжении почти всего XIX в. удерживается онтологическая концепция, представляющая Универсум гармоничным, иерархичным и предельно структурированным. Антропологическая концепция, характерная для австрийской культуры XIX в., также несколько отлична от немецкой: австрийскому романтизму не известна эмансипированная личность, напротив «Я» в австрийской культуре органично вписано в контуры мироздания, не нарушая его целостности. Для австрийского художника характерна заданная гармоничная упорядоченность, которая «является не просто внешним принуждением», но «с самого начала становится внутренней субъективной формой мировоззрения» [11, с. 83]. Эта упорядоченность отражается в художественной структуре произведения. В немецкой же романтической культуре «Я» – это целый мир, превышающий свои границы, тем самым стремящийся нарушить гармонию Универсума и даже разрушить его. По выражению А.Ф. Лосева, «это “я” стало трактоваться и как основа всего бытия и как стихия величайшего, гениального человеческого творчества, и как бесконечность, и в конце концов как единое и подлинное божество» [10, с. 139].

Отсюда – особое понимание гармонии в немецкой культуре: как хрупкого равновесия, некоей грани между противоборствующими началами, сдерживания центростремительных токов, разрушающих гармонию изнутри, движение, рост, динамическое сопряжение сил. Гармония в австрийской традиции – это стабильность, уравновешенность, заданность, статика, в каком-то смысле – прогнозируемость. Говоря об австрийских романтиках, А.В. Михайлов пишет: «И они тоже завоевали мир чувств, новый мир чувств, однако он освоен ими совершенно иначе! Это мир красоты – и в нем царит разнообразие, богатство, но во всяком случае, над движением, динамикой преобладают устойчивые формы и состояния» [13, с. 15].

Такое понимание гармонии (красоты) находит своеобразное отражение в художественной структуре произведений различных видов искусств. Так, например, говоря о стиле романа А. Штифтера «Витико», А.В. Михайлов акцентирует присущие ему возвышенность, простоту, свидетельствующие о проявлении классицистских черт, а также ритуальную торжественность и отсюда – статичность. «Художественный результат такой, что мы не столько видим действие, сколько слышим его в волнах ритмичных движений. При этом наивный интерес к сюжетному развитию вряд ли удовлетворяется: все важное состоит в стиле – в слове, в ритме речей, в единстве интонации и даже в паузе» [12, с. 286].

Действие гармонизирующих тенденций в литературе привело к формированию в Австрии позднейшего в истории европейских литератур классицистского стиля, который нашел свое воплощение в исторических и мифологических драмах Ф. Грильпарцера [12]. Австрийский романтизм также

был отмечен рядом особенностей, а именно устойчивым сосуществованием в активном пласте культуры барочных и классицистских тенденций, что позволяет А.В. Михайлову высказать мысль, согласно которой австрийская культура вообще «не расставалась» с просветительским рационализмом. В этой связи особенности творческого мышления некоторых композиторов, в частности, Ф. Шуберта и А. Брукнера выявляются на пересечении барочных, классицистских и романтических стиливых линий.

Разновекторность развития двух культур в XIX в. А.В. Михайлов объясняет несколькими причинами, среди которых первостепенное значение имеют исторический тип мышления, обнаруживающий себя в Германии с конца XVIII в., а в Австрии не нашедший благодатной почвы для реализации, и религия, соответственно, протестантизм и католицизм. Исторический тип мышления, охвативший все сферы деятельности человека и определивший мировоззрение эпохи, не мог не повлиять на представление о гармонии. Идея непрерывного развития, диалектического становления с конца XVIII в. постепенно вытесняет представление о гармонии как об устойчивости, стабильности, заданности, трансформируясь в идею становления и метаморфоз, взаимопревращений и переходов. Гармония приобретает динамичный, процессуальный, становящийся характер. Всеобщая взаимосвязь и соотношение элементов системы мыслятся не статичными, а динамичными, подвижными. Данные идеи содержатся в работах И.Г. Гердера, И.В. Гете [6; 7].

Работы И.В. Гете подготовили почву, на которой выросли эстетические взгляды немецких романтиков, полагающих фундаментальной основой всего сущего «"жизнь" и присущее ей движение», «жизнь живого организма с его целесообразностью и ростом – метаморфозой, – аналогией всякого бытия вообще, всякого "целого"» [14, с. 17]. И в результате художественная практика немецкого романтизма делает акцент «не на пластике формы, спокойной в себе, а на развитии и росте, которые разве что в последний миг удерживаются рвущимися, беспокойными контурами целого» [14, с. 17].

Для австрийской культуры XIX в. историзм, напротив, не характерен. Не случайно эстетические взгляды многих австрийских мыслителей XIX в. имеют преимущественно внеисторический характер. Так, например, Ф. Грильпарцер в своих суждениях об искусстве исходит из абсолютной идеи прекрасного, которое одинаково во все времена, и на этой основе полемизирует с романтическим субъективизмом, индивидуализмом, а с точки зрения автора – произволом. Художник-творец, по мнению Ф. Грильпарцера, – это не субъект, создающий новое, личное, особое, разрушая установившееся и общепринятое, а художник, который делает то же, что и другие, но только лучше, художник, который укоренен в традиции, чье творчество почвенно, который лишен оригинальности [8]. «Искусство губят именно выдающиеся художники, они

губят его тогда, когда чрезмерно уступают своему индивидуальному направлению» [8, с. 142].

Критикуя современную немецкую музыку, Ф. Грильпарцер пишет: «У новейших немцев отсутствует чувство композиции, то есть внутренней необходимости, связывающей отдельные произвольные образы искусства в органическое целое, в художественный мир. Композиции можно учиться у Рафаэля, Моцарта и Кальдерона» [8, с. 136]. В приведенной цитате звучит мысль о нахождении логического основания красоты в композиции (форме) как органической целостности, добавим – гармоничной целостности, что и позволяет считать произведение искусства художественным.

Такое отношение к форме, к оформлению, структурированию мысли (имеем ли мы в виду наглядную гармонию формы или гармонию завуалированную, скрытую) приобретает в австро-немецкой традиции характер манифестации особой эстетической, художественной, можно сказать нравственной позиции, в конечном итоге выводит на мысль о специфическом мировоззрении. Ибо художник, создавая предельно структурированные, упорядоченные и ясные формы не только кодирует и транслирует свое знание о мире, он пытается структурировать мир вокруг себя, упорядочить бытие (Универсум) и тем самым поддержать подлинный или мнимый, иллюзорный порядок. И созерцание и постижение логики таких предельно упорядоченных форм вызывает эстетическое, интеллектуальное и духовное удовольствие потому, что дает нам знание об упорядоченном гармоничном Универсуме. Нравственная позиция в таком случае состоит в стремлении посредством создания четких форм воплотить идеалы гармонии и красоты в различных ее проявлениях (красота при этом не отделяется от понятий блага, истины, добра). Такая нравственная позиция определяет особую духовность, которая пронизывает многие произведения австро-немецкой музыки, духовность, трактуемую как утверждение общечеловеческих ценностей, нравственных императивов и идеалов.

Список литературы

1. Адорно Т.В. *Избранное: Социология музыки* / Т.В. Адорно. – М.; СПб.: Унив. Книга, 1998. – 445 с.
2. Адорно Т. *Теория эстетики* / Т. Адорно. – Київ: Основи, 2002. – 518 с.
3. Амброс А.В. *Границы музыки и поэзии* / А.В. Амброс // *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – С. 359-369.
4. Веберн А. *Лекции о музыке. Письма* / А. Веберн. – М.: Музыка, 1975. – 142 с.
5. Ганслик Э. *О музыкально-прекрасном* / Э. Ганслик // *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – С. 287-323.
6. Гердер И.Г. *Идеи к философии истории человечества* / И.Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 476 с.

7. Гете И.В. Избранные философские произведения / И.В. Гете. – М.: Наука, 1964. – 520 с.
8. Грильпарцер Ф. Дневниковые записи, речи, рецензии / Ф. Грильпарцер // Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – С. 132-151.
9. Лісман К.П. Естетика в Австрії / К.П. Лісман // Дух і літера. – Київ, 2001. – № 7-8. – С. 233-247.
10. Лосев А.Ф. Конспект лекций по эстетике Нового времени. Романтизм / А.Ф. Лосев // Литературная учеба. – М., 1990. – Кн. 6. – С. 139-145.
11. Михайлов А.В. Австрийская культура после Первой мировой войны / А.В. Михайлов // Музыка в истории культуры. – М.: Моск. Гос. Консерватория, 1998. – С. 74-110.
12. Михайлов А.В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии / А.В. Михайлов // Типология стилевого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 267-307.
13. Михайлов А.В. Из источника великой культуры / А.В. Михайлов // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. – М.: Радуга, 1988. – С. 5-37.
14. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма / А.В. Михайлов // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1986. – С. 7-43.
15. Циммерман Р. Общая эстетика как наука формы / Р. Циммерман // Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – С. 350-352.
16. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е.И. Чигарева. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.

УДК 78.082.1:78.03

Олександр Гужва

СИМФОНІЯ НА ЗЛАМІ ЕПОХ: МІЖ УСТАЛЕНИМ ТА НОВИМ, АБО РАЗОМ З АСАФ'ЄВИМ

Для усвідомлення сутності жанру симфонії автор звертає увагу на закономірності, притаманні чистій музиці: композицію, логіку розвитку, інтонаційний словник, драматургію, – що підносять ідейну концепцію окремого симфонічного твору до рівня художньо-естетичного відтворення духовного буття. З урахуванням вказаних закономірностей здійснюється осягнення руслу симфонічної музики, що поряд з усталеними різновидами жанру симфонії знаходить форми проміжні та індивідуалізовані. На думку автора, розробка теорії жанру симфонії, до якої стає причетною все більша кількість дослідників, започатковувалась Асаф'євим, найважливіші тези якого й наводяться у статті.

Для осознания сущности жанра симфонии автор обращает внимание на закономерности, присущие чистой музыке: композицию, логику развития, интонационный словарь, драматургию, – которые возвышают идейную концепцию отдельного симфонического произведения до уровня художественно-эстетического воссоздания духовного бытия. С учетом указанных закономерностей осуществляется изучение русла симфонической музыки, которая рядом с устоявшимися разновидностями жанра симфонии находит формы промежуточные и индивидуализированные. По мнению автора, разработка теории жанра симфонии, к которой становится причастным все большее количество исследователей, начиналась Асафьевым, важнейшие тезисы которого и приводятся в статье.

For the awareness of essence of genre of symphony an author pays attention on conformity to the law, that inherent clean music: composition, logic of development, intonation dictionary, dramaturgy, – that bring ideological conception of separate symphonic work to the level of artistic-esthetical recreation of spiritual life. Taking into account the indicated conformities to the law understanding of river-bed of symphonic music is carried out, that next to withstand varieties of genre of symphony finds forms intermediate and individualized. In opinion of author, development of theory of genre of symphony to which all plenty of researchers becomes participating Asafiev began, major theses of which are pointed in the article.

Метою дослідження є спроба знайти інструментарій аналізу симфонічних творів, до якого, на думку автора, має належати поняття «жанрово-композиційний тип симфонії».

Жанр «симфонія» зазнав суттєвих змін упродовж більш ніж трьохвікової історії існування. Одночасно це була історія становлення принципу художнього мислення в музиці – симфонізму, що народився в надрах симфонії і розповсюдив свій вплив на інші жанри.

В тому, що симфонізм широко укорінявся в різних жанрах, і в тому, що жанровий статус симфонії настільки змінився, що симфонією в ХХ столітті і на початку століття нинішнього можуть бути названі твори камерно-інструментального і концертного плану, – виявляється певна закономірність. Музика як вид мистецтва знаходиться в безперестанному розвитку. Разом з цим підносяться до якісно нового ступеня як принципи музичного мислення, покликаного відобразити процеси, що відбуваються в самій дійсності, так і жанри, рухома ієрархія яких тісно пов'язана з тим, наскільки життєздатними виявляються принципи мислення, що народжуються разом з ними.

Перед дослідником, що намагається усвідомити сьогодні причини різкої трансформації жанру симфонії, постає ряд проблем. Чи залежить еволюція жанру від художньо-стильових тенденцій, що складаються відповідно до змін картини дійсності? Як впливають на жанр симфонії взаємодії з іншими жанрами та ведучими принципами їх формоутворення? Як реагує структура жанру на появу нових систем організації звукового матеріалу (додекафонія, серійність, алеаторика)? Не менш важливі інші питання. Яка залежність між семантикою жанру і структурно-композиційними формами? Наскільки різноманітними можуть бути жанрово-композиційні рішення, типи симфонії? І, нарешті, що є критерієм, котрий би вказував на збереження статусу жанру?

Всі ці питання були поставлені і вирішувалися творчою практикою протягом ХХ століття. Але все це були питання, що торкалися структури жанру, його *онтологічних* вимірів. Знайомство з різноманітними явищами цієї доби вказує на складні процеси перебудови жанру симфонії, що за умов кризи все тісніше сплітався з художнім життям, його проблематикою, яка поставала над епохою і яку приходилось вирішувати композиторам незалежно від їхнього

рангу; більш того – виміри художньо-естетичні цілком залежали від ставлення окремого митця до сенсу життя, духовних цінностей, тож симфонія та симфонізм опинились у залежності від вимірів *екзистенційних*. Симфонія справді вирішувала складні метафізичні питання: умру, щоб жити (*stirb um werde*), творчого оновлення (*veni, creator spiritus*), неможливості розв'язання трагічних протиріч (*di profundi clamavi*), спроби зберегти колективне начало мистецтва, віру в його силу. Отже, увага до онтологічних та світоглядних координат існування жанру симфонії та симфонізму в контексті духовної культури неминуче приводить до їх *багатомірного* розуміння, яке склалося у вітчизняному музикознавстві і, зокрема, в працях Б.В. Асаф'єва. Методологічною передумовою для проникнення в суть сучасних проявів симфонізму і розуміння процесів еволюції жанру симфонії є вислови Асаф'єва, які містяться перш за все в дослідженні «Музична форма як процес» і які, на думку вченого, вимагають самостійної розробки. Це вислови «про взаємодію форми і стилю як явищ інтонації», про можливість «перемикання форми в стиль і стилю у форму» [2, с. 364], які переростають в тезу : «Але інтонаційна художня єдність симфонії скоріше обґрунтовується єдністю стильових тенденцій – єдністю в суперечностях, – аніж єдністю форми» [2, с. 365].

«Про взаємодію форми і стилю як явищ інтонації» може йти мова при розгляданні творів композиторів, які належать до різних творчих об'єднань, скажімо, у контексті австро-німецької музики початку минулого століття. Виділимо тут: композиторів-традиціоналістів (Вальтер Німанн, Фелікс Вейнгартнер, Гуго Каун), прихильників нової музики (Р. Штраус, Фр. Клозе), представників нової віденської школи (Шенберг, Берг, Веберн), adeptів докласичного музичного мистецтва (Макс Регер), композиторів, за якими закріпилося ім'я «еклектик» (Густав Малер, О.Цемлінський), доки не відкрилась перспектива їх художнього кругозору у контексті усєї культури. У межах європейського симфонізму майже у кожній країні, де набув поширення жанр симфонії, також можна виділити композиторів, що дотримувались канону жанру, і тих, хто йшов на його рішуче оновлення. Причому оновлення протягом усього історичного розвитку симфонії мало на меті створення *індивідуалізованих* жанрових рішень, котрі дають можливість розглядати жанр симфонії як певну *світоглядну модель*. Симфонії Олександра Скрябіна, Ігоря Стравинського, Пауля Хіндеміта, Карла Нільсена або Кшиштофа Пендерецького, Євгена Станковича або Валентина Сильвестрова несуть у собі образ світу та уявлення про нього незалежні один від одного, бо дійсно відбуваються рішучі зміни у сприйнятті світу і у самій системі художнього мислення.

Змінюється уявлення про симфонізм, природу конфлікту, відбувається розширення художньої свідомості, що дає можливість розглядати окремий твір справді як естетичну подію, що має відношення до усєї культури у її

глобальному розумінні: і як лона, у якому відбувається народження творчої особистості, і як творчого середовища, що усвідомлює свою причетність до вирішення екзистенційних проблем, які здійснюються над епохою і стосуються кожного. Тому, звичайно, уявлення про симфонізм, навіть при огляді його окремих гілок в контексті європейської музики ХХ століття, не може звестись лише до форми, або структурних особливостей, бо кожен твір набуває індивідуалізації саме тому, що відбиває стан художньої свідомості усієї епохи. І хоча ми звертаємо увагу на структурні риси, все ж знаходимо підтвердження думки видатного вченого про те, що «схема сонатного алегро, звичайно, одна, але форм її прояву стільки ж, скільки є сонат» [2, с. 52]. Ще більш індивідуальні рішення сонатного алегро і симфонічного циклу виникають впродовж століття і, зокрема в українській музиці в симфоніях В. Губаренка, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, О. Киви та інших.

Ми звертаємо увагу на те, що сонатно-симфонічне алегро стає серцевиною інтонаційних колізій і у сучасників Густава Малера, і в творчості тих, хто продовжив його традиції – назвемо у першу чергу Шостаковича, Лятошинського. Симфонічне алегро залишається центром інтонаційних перипетій перш за все у тих композиторів, кого варто вважати симфоністами-драматургами. Але ці наші спостереження лише додають ваги тим висновкам, до яких приходить саме Асаф'єв, який не розмежовував різко симфонізм та його носія – форму: «Як форма переважно драматургічна, що виникає із становлення контрастних тем-ідей, сонатно-симфонічне алегро виявилось надзвичайно гнучким середовищем, що асимілює найрізноманітніші за змістом програми, завдяки чому стало можливим взаємне запліднення і органічна взаємодія музики і поезії, літератури, філософії і живопису (Ліст, Штраус, Рeger, Малер). Звичайно, повторюю, тільки ідея тематичного розвитку, як вона знайшла собі місце в сонатно-симфонічному становленні, зумовила можливість такого плідного союзу» [2, с. 47].

Асаф'єв бачив «можливості чисто музичного становлення як нового методу усвідомлення і збагнення дійсності» [2, с. 236-237]. Вчений особливо загострював увагу на тому, що «симфонізм за своєю природою є динамічним поняттям» [3, с.5], а еволюція жанру симфонії обумовлюється «складною взаємодією різноманітних чинників, особливо ж чинників соціального порядку» [3, с.4]. У цьому сенсі він відзначав позитивність роботи Пауля Беккера «Симфонія від Бетховена до Малера». «П. Беккер, – пише Асаф'єв у передмові до книги німецького автора, – висуває визначення симфонії як засобу організованого спілкування композитора з масою. Це важливо підкреслити і відзначити, оскільки все дослідження П. Беккера направлене не на морфологію форми симфонії самої по собі, а на узагальнюючі властивості, що ззовні осягаються і притаманні всім симфоніям» [3, с.4]. «Тільки такого роду

властивості, – продовжимо думку вченого, – і роблять можливим існування і розвиток виду, тоді як навіть найідеальніша конструктивна схема, виведена зі всього попереднього творчого досвіду, все-таки перешкоджає подальшому розвитку постільки, поскільки прагне стати догматом, будучи лише віхою на шляху еволюції. Властивості симфонії, як виду, досягаються тільки через слухове сприйняття. Крізь призму слухового сприйняття в безпосередньому слуханні народжується поняття симфонізму, як охоплення музикою явищ світу і як *стан музичної свідомості* [курсив. – Б.А.], симфонізму як сфери музичної творчості, в якій розкривається значення і сенс дії на сприймаюче середовище особливого виду музичних форм, в якому об'єднуються різні категорії і розгалуження симфонічних творів» [3, с. 4-5]. Для нас головне в цьому вислові саме визначення симфонізму, яке ще нікому з послідовників Б.В. Асаф'єва не вдалось удосконалити: «Крізь призму слухового сприйняття <...> народжується поняття симфонізму, як охоплення музикою явищ світу і як *стан музичної свідомості*». Дещо з іншого боку тлумачить Асаф'єв поняття симфонізму в дослідженні «Шляхи в майбутнє». Тут симфонізм – це «безперервність музичної свідомості, коли жоден елемент не мислиться і не сприймається як незалежний серед множинності інших, але інтуїтивно спостерігається ціле, дане у русі, творче буття» [4, с. 64]. Тож Асаф'єв звертає увагу на те, що симфонія постає як відбиття стану свідомості, який і викликає все нові розгалуження симфонічної музики.

По суті в своїй короткій передмові до книги П. Беккера Асаф'єв закладає фундамент *теорії жанру симфонії*, наділеного особливими змістовними і комунікативними можливостями, які можуть знайти вираз в різновидах симфонічної музики. Саме у динамічному і діалектичному розумінні процесів еволюції жанру симфонії, здібного до трансформацій під впливом різних чинників, і міститься пафос асаф'євської теорії, що отримала подальший розвиток в наші дні.

Варто зазначити, що різноманітність підходів у розробці теорії жанру симфонії зумовлена значущістю самого жанру, що займає чільне місце в ієрархії музичних жанрів. Симфонія була й залишається барометром змін у світовідчутті, коливань у сфері естетичного осягнення дійсності, вона репрезентує стан художньої свідомості і є проявом духовного буття. Проблеми музичної мови, музичного мислення, взаємодії музичних жанрів і видів мистецтв торкаються її безпосередньо, оскільки саме в ній музика як вид мистецтва досягає своєї зрілості й самодостатності в розбудові картини всесвіту. Звільнюючись від синкретичної єдності з театром, поетичним словом, живописом, пластикою балету, вона залишається відкритою до постійних «гіпертекстуальних» уподібнень (Б. Сютя) з визначними явищами усієї культури, що належать до різних видів мистецтва. В умовах рішучих зрушень

системи музичного мислення, що знаходять відбиття в естетиці модернізму та постмодернізму, симфонія сприймається все більше як процес розгортання художньої свідомості, аніж її результат. Пошуки тематизму, загальної композиційної будови, які мали місце, скажімо, у Бетховена, відтворюються безпосередньо у межах твору. Весь твір стає свідченням складного процесу підняття горизонту художньої думки від першоелементів музичної мови до семантично наповнених тематичних одиниць. При цьому зв'язок між окремими ланцюгами розвитку означає розширення смислового поля, наростання смислової ємності твору як цілого.

Для модернізму характерне прагнення до розбудови наративів, що дають уяву про всесвіт. Постмодернізм сторониться розгорнутих висловлень, він оперує фрагментами, які стають осколками дійсності, окремими миттєвостями. Але в одному і в іншому випадках зростає значення символів, які й несуть у собі ідею уподібнень з цілими світами, точками зору на світ. Ідея уподібнень то є відтворення принципу монтажу з окремих блоків або кадрів. Ця ідея, окрім того, що є результатом розширення творчої свідомості, всеприсутності автора в усіх площинах історії та культури, багато у чому є наслідком нового витку взаємодії різних видів мистецтва, бо кожен з них ніби відроджується після жорстоких бурь, що розгортаються у соціумі і набувають космічного розмаху. Встигнути за розвитком творчої думки композиторів-симфоністів важко, якщо мати на меті лише класифікацію різновидів жанру, не враховуючи появу індивідуалізованих жанрових рішень, певних синтетичних утворень, що долають можливість самої класифікації.

Життя, функціонування жанру симфонії пов'язані із зміною, рухливістю його семантичного спектру або, як ще можна сказати, семантичного поля, що набуває нових контурів, рельєфу або конфігурації. Звідси майже *безмежна можливість утворення нових жанрово-композиційних типів симфонії*, в якій якраз і міститься дійсна діалектика відносин між семантикою і структурою жанру. У цьому бачиться принцип взаємодії філософських категорій: змісту і форми. Зміст не може відірватися від свого носія – форми, а перетворюючись, він перетворює і її.

Жанр симфонії по суті є *відкритим жанром*. У ньому, – ще раз нагадаємо слова Асаф'єва, – «навіть найідеальніша конструктивна схема, виділена зі всього попереднього творчого досвіду, все-таки перешкоджає подальшому розвитку постільки, поскільки прагне стати догматом, будучи всього лише віхою на шляху еволюції» [2, с. 5]. Для того, щоб вдихнути в жанр симфонії нове життя, потрібна особистість творця, що не сторониться дійсності, а відзивається на події, що відбуваються в ній, суспільстві, прислухається до

ритму життя в цілому і розрізняє в нім чи то розміреність і узгодженість, чи то «аритмію».

Симфонічна концепція народжується із зв'язаності полюсів *об'єктивного* і *суб'єктивного*, через яку в музичний твір входить відчуття життя. Має рацію М. Арановський, вважаючи, що об'єктом симфонічної концепції «була <...> людина історична. Вона реалізовувала себе як система відношення Людини до Дійсності» [розрядка. – М.А.; 1, с.36]. Саме цей чинник і дозволив жанру симфонії зайняти вищий ступінь серед музичних жанрів в ХІХ столітті і зберегти його до наших часів.

Надзвичайно важливо для розуміння процесів еволюції жанру симфонії розкрити *двосторонній характер взаємодії* його з іншими жанрами.

Якщо «семантична програма» жанру симфонії знаходить перетворення в інших жанрах, то, безумовно, і в них стає відчутним дихання симфонізму, зрозумілого як прояв семантичних і структурних закономірностей якісно нового порядку, що витікає з синтезу, інтеграції ознак різних жанрів. Доказом тут може стати багатий матеріал, що дає композиторська практика від моменту становлення жанру симфонії і до наших днів¹.

Очевидний і зворотний характер взаємовпливу. Включаючи в свою орбіту інші жанри, симфонія одночасно асимілює їх структурні та семантичні ознаки. Звідси, наприклад, розповсюдження і узаконеність таких понять, як «пісенний симфонізм», «поліфонічний симфонізм». З цим же пов'язана поява синтетичних жанрів: «симфонії в піснях», «симфонії-кантати», «симфонії-концерту», «симфонії-сюїти» і т.д.

До розширеного розуміння симфонії як жанру веде і розповсюдження в ній ознак поетичних родів: лірики, епосу, драми, – а також взаємодія з іншими мистецтвами. Достатньо плідними в цьому сенсі виявляються паралелі, що проводяться в музикознавстві: симфонія-драма, симфонія-роман, – що відображають ту нову якість, якою збагатилася симфонічна музика і структура жанру симфонії.

Під безпосередньою дією позамузичних імпульсів склався жанр симфонічної поеми. Синтез декількох мистецтв ліг в основу таких жанрів, як симфонія-опера, симфонія-балет, кіно-симфонія та ін.

Наростаюча прогресія нових різновидів жанру симфонії є наслідком нових відносин, що встановлюються між її семантикою та структурою. До конкретизації характеру нових відносин, на нашу думку, веде розробка поняття «жанрово-композиційний тип».

¹ Можна орієнтуватися також на приклади, які приводить в статті «Симфонізм» Н.С. Ніколаєва. – Симфонизм // Музыкальная энциклопедия. – Т. 5. – М., 1981. – С. 11-14.

Поняття «жанрово-композиційний тип» по відношенню до жанру сонати висунуте Г. Демешко. Дослідниця вважає, що «відтворення структурно-функціонального ряду сонатних відносин неминуче відновлює в сприйнятті елементи сонатної семантики. У свою чергу сонатність, усвідомлена слухачем як тип концепції, з тією ж неминучістю спирається на формоутворювальні можливості класичної сонати. Названа залежність визначає якість сонатності і в контексті сучасної інструментальної форми» [5, с.3].

Зрозуміло, що взаємодія з принципом сонатності залишається вирішальною на шляху становлення симфонізму, хоча поруч із ним, навіть у творчості одного композитора-симфоніста, знаходять втілення принципи пісенного або поліфонічного мислення.

Поняття «жанрово-композиційний тип» по відношенню до жанру симфонії змушує відштовхуватися від критеріїв, які містяться в самому творі, котрий претендує на те, щоб бути названим симфонією. Це перш за все критерії, властиві «чистій» музиці:

1) композиція – тут необхідно виділити організацію *цілого*, складову спектра, в центрі якого – «нормативний» цикл з чотирьох частин. По одну сторону цієї осі знаходиться зона «згортання» циклу аж до однієї частини, по іншу – розширені варіанти симфонії;

2) логіка розвитку, визначна властивість якої – спрямованість до результату, – при цьому враховується те, наскільки органічна вона для всього твору, чи взаємозв'язана вона з композицією;

3) інтонаційний словник, з якого складається тематизм, – безпосередній провідник інтенцій автора;

4) драматургія – образи твору і характер відносин між ними;

5) концепція, або інакше, – втілений в творі погляд на світ.

Достатньо очевидно, що кожний з названих критеріїв постає як важлива і необхідна ланка на шляху реалізації симфонічного задуму, визначаючи і внутрішню цілісність самого виникаючого різновиду жанру симфонії. В той же час дані критерії дозволяють стежити за картиною співвідношень, що змінюються, між семантикою жанру і його структурою, виявляючи тим самим *своєрідність кожного історичного етапу в розвитку жанру*.

Отже, спробуємо дати визначення:

Жанрово-композиційний тип симфонії – це один з висунутих музичною практикою різновидів жанру симфонії, що володіє істотними якісними ознаками, стимулом до виникнення якого є перебудова системи музичного мислення, затвердження нового художнього стилю в музиці, синтез музичних жанрів, заломлення і вільне поєднання ознак поетичних родів, взаємодія музики з іншими мистецтвами (чинники, що виступають порізно і одночасно); обов'язковою умовою при створенні одного з різновидів жанру симфонії стає

наявність концепції, що репрезентує епоху, а також системи змістовно-структурних рівнів твору, направлених на зведення концептуального цілого.

Проте, теорія жанру має спиратись на нові положення, що розробляються в працях Ю. Холопова [9] та В. Холопової [10], С. Шипа [11], Б. Сюті [8]. Всі названі автори ув'язнюють між собою форму та зміст безпосередньо твору. Форма знаходить індивідуалізоване рішення, якщо вона відповідає певному змісту. Евристичний характер мають положення, котрі пропонує Б. Сюта, коли говорить про «інтертекстуальність» та «гіпертекстуальність» [11, с. 77], без яких дійсно важко усвідомити не тільки ідейні задуми сучасних композиторів, а й твори минулого, оскільки саме художнє мислення сучасних композиторів все більше поєднує між собою різні стилі та різні стильові ознаки. «Гіпертекстуальність» – це те, як ми вже з'ясували вище, що поєднує між собою окремі феномени, котрі кореспондують між собою у єдиному часі та просторі культури.

У XX столітті, коли відбуваються рішучі модифікації жанру симфонії, серед інших тенденцій спостерігається ніби повернення докласичних і ранньокласичних форм і жанрів, які передували становленню симфонії. Така ретроспективна тенденція може навести на думку про смугу кризи, в яку вступив жанр симфонії. Але певною мірою саме в цій тенденції можна углядіти передумову для виходу з кризи. Той шлях, який вів до створення жанру симфонії, пов'язаний з синтезом багатьох жанрів і формуванням абсолютно нового принципу мислення – симфонізму, що по-своєму мобілізує і об'єднує музичні ресурси для розкриття симфонічних задумів (наслідком чого стало народження з множини передумов форми сонатного алегро) – цей же шлях знов з неминучістю воскресає на новому історичному етапі розвитку жанру, будучи обумовленим якісним перетворенням принципу мислення і необхідністю перегляду всієї системи супідрядних музичних засобів, через які розкривається симфонічна концепція. Аналогічна ситуація склалася і в 70-90-і роки XX століття, але вже в межах паневропейської традиції.

Всі виникаючі *проміжні* форми, що виходять за межі сталих жанрово-композиційних типів симфонії, навіть якщо вони і не знаходять автономію або стабільність і конкретність контурів (скажімо, така форма, як «музика для... (кількох) ...інструментів», що розповсюдилася в XX столітті), все ж таки залишають слід в пам'яті жанру, сприяючи розширенню його семантичного поля, яке виявляється невичерпним, як і наукова модель світу.

Розкриття складного духовного світу людини, її світогляду, життєвих устремлінь і естетичних ідеалів, соціальних конфліктів і потрясінь, долі людини і народів – все це залишається підвладним мові симфонічної музики. Перед жанром симфонії розкриваються нові грані і сфери людського буття, і знов він перебудовується для того, щоб представити нову модель Людини і Дійсності.

Список литературы

1. Арановский М. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Асафьев Б. Симфонизм как проблема современного музыкознания. Предисловие к книге Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера». – Л.: Тритон, 1926. – С. 3-11.
4. Асафьев Б. Пути в будущее // Мелос. 1918. Кн. 2. – С. 51-95.
5. Демешко Г. Проблемы сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60-70-х годов. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Л., 1980. – 20 с.
6. Николаева Н.С. – Симфонизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. – М., 1981. – С. 11-14.
7. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 18-41.
8. Сюта Б.О. Проблема організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. – К.: НАНУ, 2004. – 120 с.
9. Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1999. – С. 582.
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – Санкт-Петербург: Лань, 2001. – 496 с.
11. Шип С.В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І.Ф. Ляшенка): Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 16. – К., 2002. – С. 154-177.

УДК 78.01: [7.034.7+7.035] «18»

Наталья Сикорская

БАРОККО И РОМАНТИЗМ: СТИЛЬ В ЗЕРКАЛЕ КЛАВИРНОЙ РЕДАКЦИИ XIX ВЕКА

Стаття присвячена розгляду проблеми стилю в романтичних редакціях-перекладеннях для фортепіано клавірної музики XVII – першої половини XVIII сторіч. Звернення до музичної спадщини Бароко є характерним для мистецтва XIX сторіччя. Дослідження рис романтичного підходу до редагування барочних нотних текстів унаочнюються на прикладі аналізу клавесинної павани «Бесіда богів» Ж. Ш. де Шамбон'єра в редакції Ж.-А. де Мєро (1802-1874).

Статья посвящена рассмотрению проблемы стиля в романтических редакциях-переложениях для фортепиано клавирной музыки XVII - первой половины XVIII веков. Обращение к музыкальному наследию Барокко характерно для искусства XIX века. Исследуя черты романтического подхода к редактированию барочных нотных текстов, автор анализирует клавесинную павану «Беседа богов» Ж. Ш. де Шамбоньера в редакции Ж.-А. де Мєро (1802-1874).

The article deals with a considering of style problem in the romantic piano reduction-transcription of the XVII – the first part of the XVIII centuries keyboard music. Reference to the Baroque music heritage is typical for the XIX century art. Researching of romantic features of

approach to the Baroque music editing, author analyses the Chambonnieres's pavan "The talking of Gods" in the reduction by J.-A. Méreaux.

Как известно, проблема стиля является одной из важнейших в искусствоведении. Музыка, в силу своей временной природы, существенно усложняет ракурс обращения к этой теме, так как дает возможность рассматривать музыкальный стиль в двух его аспектах – текстуальном (зафиксированном) и исполнительском (процессуальном).

В отечественной музыкальной науке сложилось «понятие музыкального стиля как выражения развития музыкального мышления» [1, с. 42], – исторической категории, означающей ту или иную устойчивую систему признаков, представление о которых может быть получено в ходе изучения музыкальных текстов. Первым масштабным исследованием, направленно освещающим проблему стиля, стала книга С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей», где выдвинута концепция господствующих принципов объединения музыкального материала, определяющих «лицо» того или иного исторического стиля. Эти принципы (остинатность, переменность, централизующее единство и их производные) проявляются, по мнению С. Скребкова, в тематизме, музыкальном языке, структуре. Стиль в его концепции понимается как «высший вид художественного единства» [2, с. 10]. По определению М. Михайлова, «стиль в музыке есть единство организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления» [3, с. 117]. Многочисленные работы последней трети XX – начала XXI вв., посвященные особенностям отдельных исторических стилей, в той или иной степени опираются также на концепции других ученых: Ю. Кремлева, А. Сохора, Л. Раабена, В. Медушевского. В российском музыковедении одной из последних обобщающих работ по теории стиля стало фундаментальное учебное пособие Е. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [4]. Проблема музыкального стиля занимает значительное место в исследованиях ведущих украинских музыковедов – Н. Герасимовой-Персидской, И. Пяковского, Н. Горюхиной, М. Черкашиной-Губаренко и других.

Немало исследований посвящено также разработке понятий исполнительского стиля и стилистики музыкального исполнительства (груды Я. Мильштейна, Г. Когана, Л. Раабена, С. Раппопорта, Л. Гаккеля, А. Кандинского-Рыбникова, Т. Коханик, Т. Рощиной, М. Чернявской и др.). Однако в современной музыкальной практике все еще недостает такого освещения проблем стиля и стилистики, которое стало бы руководством для корректного исполнительского воплощения музыкальных произведений различных эпох.

Когда речь идет о музыкальном искусстве, удаленном от нас во времени, в том числе о музыке Барокко или Романтизма, изучая вопросы исполни-

тельского стиля, мы должны обращаться в первую очередь к нотному тексту как его фиксированному выражению, поскольку современные исполнительские интерпретации не всегда стилистически адекватны. Подлинное звучание музыки ушедших времен, не знавших звукозаписи, находится для нас в зоне реконструкций. Поэтому так необходимо внимательно изучать материалы эпохи (трактаты, «школы игры», руководства по настройке инструментов, личную переписку музыкантов и т.п.), раскрывающие принципы и особенности музыкально-исполнительской практики того времени. Очевидно, что доскональное знание этой области позволяет добавлять и уточнять характерные признаки атрибуции того или иного стиля, воссоздавая, по существу, «звучащий образ»² музыкального искусства определенной эпохи.

Целью исследований автора, в конечном итоге, является определение принципов *аутентичного музыкального исполнительства*, понимаемого как исторически корректное сотворчество, приобретающее в концертной практике дополнительный музыкально-просветительский аспект. Такой подход актуален для исполнения музыки Ренессанса и Барокко в той же степени, что и музыки классицистской или романтической.

Говоря о стилях в искусстве Барокко и Романтизма, мы прикасаемся к наследию эпох, настолько значительных в истории европейской цивилизации, что их влияние прослеживается не только в историческом прошлом, но и в современном художественном сознании в виде определенных «модусов мышления».

Обращение художника Барокко к слушателю, зрителю являлось своего рода посланием. Особая выразительность искусства Барокко была нацелена на управление эмоциональными реакциями аудитории. Такое прогнозируемое воздействие реализовывалось благодаря системе приемов, разработанных *теорией аффектов*.

В целом, теоретическая мысль Барокко не столько отражала эстетические теории своего времени, сколько обосновывала практические аспекты творчества, описывала исполнительские приемы – «инструменты» художественного процесса. Не будем забывать, что в европейских языках слово «*ars*» до XV в. означало деятельность технического характера – вид ручного труда. Понятие «мастерства» (*maestria, craft, métier, Meisterschaft*) неразрывно связано с культурным «лицом» эпохи. Всей силой своего мастерства художник познает и интерпретирует в искусстве некую Тайну Мира. Смысл его жизни и творчества определяет религиозное сознание.

²Л. Гаккель использует это емкое определение в книге «Фортепианная музыка 20 века», позаимствовав его у А. Копленда. Последний в работе «Музыка и воображение» применяет такое определение как отражающее «звуковой материал музыки» и впечатление, производимое музыкой на слушателя [5, с.6].

Известно, что художественная лексика Барокко тяготеет к типизации приемов. В музыке Барокко риторическое мышление проявляется в XVII веке на всех уровнях музыкального языка. Однако художественной идеей Барокко было стремление сделать осязаемыми, чувственно постижимыми Тайну, Чудо жизни, создать особую иррациональную, мистическую атмосферу силами искусства. И для осуществления этой идеи необходим Художник – оратор, артист, наполняющий типизированные схемы неповторимым содержанием.

В музыке Барокко ясно проявлен принцип творческой реализации «схем». Применение большого количества приемов условной записи (например, генерал-бас, знаки орнаментики, «конспективная» запись мелодии, требующей украшения при исполнении) оставляет простор для создания характерной образности с помощью всего арсенала музыкальных средств. Основой исполнительской практики является фактор «импровизационности» найденного решения, «сиюминутности» рождения уникальной атмосферы произведения.

На первый взгляд, атмосфера «импровизационности» роднит музыку Барокко и Романтизма. Между тем, в музыкальных практиках Барокко и Романтизма мы находим такую же несхожесть, как и в нотных текстах этих эпох. Для стиля Барокко важна «незавершенность», демонстрируемая нотной записью. Это искусство рождается в момент его исполнения, а нотный текст эпохи Барокко понимается как общий план будущего произведения, его эскиз. Романтический стиль, напротив, декларирует стихийную силу гения, способного мгновенно охватить в сознании будущее творение во всех подробностях, нотный текст в XIX веке должен зафиксировать в деталях готовое сочинение для последующих воспроизведений.

Очевидно, что для искусства Романтизма характерно внимание к внутреннему миру человека, выраженное в культе субъективного. Артист, художник не мыслится больше как посредник, передающий миру «message» высших сфер. Теперь он сам творит новые Миры и Законы. Художественное высказывание призвано отражать субъективное «видение» автора. В музыке, в процессе ее фиксации особое внимание уделяется дополнительным знакам, уточняющим исполнительские решения, с помощью которых должен быть воплощен нотный текст. Нотная запись XIX века отличается особой «отделкой деталей», в ней произведение запечатлено во всех подробностях.

В эпоху Романтизма существовал интерес к искусству XVII-XVIII вв., которое активно обсуждалось и понималось неоднозначно. Слышны были как хвалебные речи (раннеромантическая французская школа) в адрес искусства, позднее получившего название Барокко³, так и обвинения его в дурновкусии (В. Гюго, Ф. Стендаль). В любом случае, внимание к Барокко не ослабевало.

³ Сам термин «барокко» в искусствоведении появляется вскользь в книге Я. Буркхардта «Cicerone» (1855) и обосновывается Г. Вельфлином в ранней работе «Ренессанс и барокко» (1889). Поначалу в

В 1801 г. М. Клементи издал свою «Клавирную школу», в которой помещает в качестве учебного репертуара пьесы А. Корелли, Г. Ф. Генделя, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Д. Скарлатти. Одним из первых, кто описал проблемы исторических стилей в практике клавирного исполнительства, был Луи Адан (Adam). Заключительный раздел его трактата «*Methode de piano du conservatoire*», изданного в Париже в 1804 г., посвящен их рассмотрению [6, с.1, 2]. Собственный взгляд на стиль клавирного исполнительства эпохи Барокко излагает К. Черни в учебном пособии 1839 г. (ор. 500).

Клавирные произведения И.С. Баха, наряду с сочинениями других композиторов Барокко, обретают в XIX веке новую жизнь. В 1800-1802 гг. «Хорошо темперированный клавир» был выпущен целиком в виде уртекста тремя издателями: Н. Зимроком в Бонне, Х.Г. Негели в Цюрихе, Ф.А. Хофмайстером и А. Кюнелем в Лейпциге. В 1801 г. Ф.А. Хофмайстер и А. Кюнель начали выпуск «*Oeuvres complètes*» И.С. Баха (собрание содержало лишь клавирную музыку). Его издатели также не занимались редакторской правкой. Такая практика началась лишь с 1837 г., когда новая серия публикаций произведений И.С. Баха, предпринятых издательством «*Peters*», стала выходить с именами редакторов, в первую очередь К. Черни.

В 1802 г. появилась первая монография о И.С. Бахе. Ее автор И.Н. Форкель – неутомимый пропагандист творчества И.С. Баха, основатель университетского музыкально-исторического образования – признавался, что собирал материалы для этой книги в течение 20 лет. И.Н. Форкель сыграл важнейшую роль в популяризации музыки И.С. Баха на рубеже XVIII и XIX вв., приняв активное участие в подготовке упомянутых собраний его произведений. Однако была и обратная сторона его издательской деятельности. И.Н. Форкель был человеком Просвещения, понимающим работу над произведением искусства как «отсечение всего лишнего, случайного». С его «легкой руки» распространилось заблуждение, в результате которого совершенными вариантами произведений признавались более ранние версии произведений, наименее орнаментированные и разработанные фактурно [8].

В 1830-х годах оформилось течение, получившее название «*историческое исполнительство*», традиции которого не прерваны до сих пор. Ф.Ж. Фетис одним из первых организовал концерты подобного рода в Париже на протяжении осени-зимы 1832-33 гг. Их программы включали музыку различных жанров – оперную, вокальную и инструментальную, при этом использо-

концепции Г. Вельфлина Барокко определяется как венец развития любого стиля, некая изощренная форма, в которой воплощается каждый исторический стиль в искусстве перед окончательным упадком. В поздней своей работе «Основные понятия искусства» (1915) Г. Вельфлин дает новую трактовку Барокко как самостоятельного стиля, сменившего в XVII веке стиль искусства Возрождения [7].

вались старинные инструменты, в том числе клавесин. В 1837-38 гг. И. Мошелес организовал серию концертов, заявленных как демонстрация развития клавирных стилей. Интерес И. Мошелеса к стилистическим особенностям старинной музыки побудил его к использованию клавесина в некоторых своих концертах (в его распоряжении был пятиоктавный инструмент 1771 г. мастера Шуди (*Shudi*)) [6, с. 4]. Опыт Ф.Ж. Фетиса и И. Мошелеса в изучении исторических стилей клавирного исполнительства нашел свое воплощение в совместно написанной ими работе «*Méthode des Méthodes de Piano*» (Париж, 1840).

Содержание этой работы ясно показывает, что исполнение клавирного репертуара прошлого требует различных подходов, определяемых индивидуальными стилями различных композиторов, и понимания эстетических принципов эпохи, которой они принадлежат. Исследователи щедро снабжают свой текст комментариями и цитатами из музыкальных трактатов, в частности из «Опыта истинного искусства игры на клавире» К.Ф.Э. Баха.

Своеобразную иллюстрацию эстетической платформы Ф.Ж. Фетиса и И. Мошелеса представляет их отношение к вопросам орнаментики. Они справедливо полагали, что современные орнаментальные приемы не вполне применимы к ранней музыке и советовали ознакомиться со значениями и правилами расшифровки орнаментальных знаков у Ф. Куперена, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, М. Клементи, В.А. Моцарта и других авторов. Как видим, некоторым музыкантам XIX в. не было чуждо желание продолжать традиции клавирного исполнительства XVII-XVIII вв. Не случайно в 50-х гг. XIX в. Г. Шиллингом предпринято переиздание трактата К.Ф.Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире».

Такой интерес к музыкальному искусству XVII-XVIII вв. привел к развитию предпринимательства в области подготовки и издания нотных сборников клавирной музыки Барокко, ставших необыкновенно популярными. Домашнее музицирование сделалось приметой быта широкого слоя горожан Европы. Активность издателей наряду с потребностями музыкальной практики, создали необходимые условия для возникновения и распространения множества клавирных редакций.

Феномен музыкальной редакции возник на рубеже XVIII и XIX вв. В сфере музыкально-редакторской деятельности проявили себя известнейшие личности тогдашнего музыкального мира. Кроме К. Черни (1791-1857), активное участие в подготовке и редактировании изданий клавирной музыки Барокко приняли Аристид (1794-1865) и Луиза (1804-1875) Фаран, Жан Амадей де Мери (1802-1874), Эрнст Пауэр (1826-1905), Кристиан Луи Хейнрих Кёллер (1820-1886), Ганс фон Бюлов (1830-1894), Ферруччо Бузони (1866-1924), Бруно Муджеллини (1871-1912), Вальтер Найман (1876-1953). Нельзя не упомянуть и авторов экстравагантных транскрипций клавирных произведений

эпохи Барокко, знаменитых пианистов-виртуозов и выдающихся педагогов – Карла Таузига (1841-1871) и Леопольда Годовского (1870-1938).

Каким же образом в новых музыкальных редакциях клавирной музыки XVII – середины XVIII в. отражен стиль Барокко? С другой стороны, в какой степени они стали зеркалом собственно романтического стиля?

Ответы на эти вопросы лежат в поле исследования приемов редакторской практики XIX в., предполагающей значительную степень вмешательства редактора в нотный текст оригинала.

Основным подходом редакторов к пониманию системы нотной записи Барокко было представление о ее несовершенстве, недостаточности, неполноте. Принимая за эталон подробную нотную запись XIX в. и понимая как звуковой идеал наполненное, яркое, выразительное звучание современной им музыки, романтики наделяли такими же качествами нотный текст Барокко, применяя к нему принципы новой эстетики и, главное, перенаправляя образный строй старинной музыки в сторону романтических переживаний. Само собой разумеющимся считалось составление редакции, которая одновременно являлась и *переложением* для фортепиано. Всерьез самооценность исполнения этой музыки на клавишине уже никто не принимал.

Переосмысление барочной эстетики определило подход к интерпретации романтиками барочного нотного письма. Все без исключения редакторы и издатели старинной музыки в XIX в. адаптировали систему знаков и обозначений эпохи Барокко согласно представлениям современников. Они «переводили» запись в систему пятилинейной нотации, применяя исключительно скрипичный и басовый ключи. Архаичные обозначения метра трансформировались в современные (к примеру, мензура 3 превращалась в размер 3/4 или 3/2). Темповые обозначения выставлялись согласно представлениям того или иного редактора. Иногда делались купюры, изменялся порядок частей. Редакторы дополняли нотную запись Барокко знаками альтерации при ключе в соответствии с современной системой тональностей, добавляли тактовые черты, акколады. В текст привносились словесные описания характера выразительности и обозначения способов звукоизвлечения (артикуляции), а также подробнейшие указания динамики, подчас не только не соответствующие барочной фразировке, но и противоречащие музыкальной логике автора. Также редакторы по своему усмотрению убирали авторские знаки реприз отдельных частей формы, меняли оригинальную графику написания ритмических групп, орнаментальных знаков. Мелизмы нередко расшифровывались редакторами в нотном тексте, зачастую вне связи с правилами и традициями барочного орнаментирования (например, чрезмерно удлиняя украшение или меняя его рисунок). Также мы находим образцы своеобразного «упорядочивания» полифонической фактуры путем добавления многочисленных пауз. Часто

редакции «дополнялись» агогическими указаниями (например, в кадансах). Как правило, не учитывались специфические исполнительские «манеры» (*style brisé*, «сверхлегато», *arpeggio*) Пренебрегали условностями записи ритма в музыке Барокко (*notes inégales, piqué*). Нотный текст оснащался аппликатурой, выявляющей микрофразировочное мышление редактора, сплошь и рядом искажающее стилистические особенности музыкальной лексики Барокко.

Рассмотрим пример романтической редакции-переложения для фортепиано клавесинной пьесы эпохи Барокко. Сравним «Павану» Ж.Ш. де Шамбоньера в редакции Ж.А. де Мери и оригинал этой пьесы, взятый нами из прижизненного издания клавесинных пьес Ж.Ш. де Шамбоньера (1670 г.).

Ж.Ш. де Шамбоньер (≈1601-1672), потомок славного рода музыкантов (лютнистов и клавесинистов), унаследовавший титул *Organiste et épinette du roy* (Придворного клавириста) от своего отца и деда, проявил уникальную жизненную позицию в этот век абсолютистской монархии и всеобщей зависимости от воли особ королевской крови. Ж.Ш. де Шамбоньер – личность весьма известная во Франции – желал, чтоб его воспринимали как аристократа, занимающегося музыкой как дилетант и наслаждающегося прелестями экстравагантной жизни. Он одним из первых стал давать концерты у себя дома, в своем салоне для приглашенных друзей и гостей. Ж.Ш. де Шамбоньер кроме музыкальной славы снискал известность как прекрасный танцор – он даже участвовал в Королевском балете Ночи в 1653 г. (*Ballet Royal de la Nuit*). В 1655-1656 у Ж.Ш. де Шамбоньера существенно испортились отношения в профессиональной среде, скорее всего в результате отказа исполнить партию генерал-баса в оркестре Ж.Б. Люлли. В конце жизни композитора преследовали финансовые трудности, чему мы обязаны публикацией двух томов его клавесинных пьес. Ж.Ш. де Шамбоньер задумал это издание в надежде на коммерческий успех и получил на него королевские привилегии. Собрание, включающее 70 пьес, стало первым печатным сборником клавесинных пьес, вышедшим во Франции. К сожалению, автор не успел насладиться плодами своего труда и вскоре умер в полнейшей нищете [9].

Интересующая нас редакция «Паваны» помещена в 1-м томе собрания «Клавесинисты 1637-1790 гг.» (№4). Она имеет подзаголовок «*L'entretien des Dieux*» (Беседа Богов). Название пьесы принадлежит Ж.Ш. де Шамбоньеру и обращает нас к сюжетам античной мифологии, которые охотно использовались при изображении аллегорических сцен в искусстве Барокко. Танцевальный жанр пьесы также создает исторический контекст и относит нас к традициям французского Королевского придворного балета.

Придворный балет расцвел во времена Короля «Солнца» (1643-1715), особенно после 1661 г., когда после смерти Мазарини Людовик XIV стал самостоятельным правителем, основал Королевскую Академию Танца и сам

принимал участие в постановках в качестве главного актера-танцора, например, в балете «Удовольствия зачарованного острова» (*Les Plaisirs de l'Île Enchantée*). Его любимыми ролями были образы Вакханки, Титана, Музы, Аполлона-Солнца (до 1681 г. все роли в спектаклях исполнялись мужчинами). Жанр «*ballet de cour*», ведущий свою историю от первой постановки «*Le Ballet Comique De La Reine*» в 1581 г., объединял танец, музыку и поэзию. Действие спектакля, музыка, хореография, декорации и костюмы отражали содержание либретто, основанного на сюжетах греческой мифологии. Танцевальные дивертисменты связывали сцены поэтической декламации, пения и инструментальной музыки. [10].

Клавирная музыка Ж.Ш. де Шамбоньера синтезирует жанровые стили французской «*Air de Cour*» и итальянского «*recitative*», французский лютневый стиль с декламацией и риторикой итальянской монодии, идущей от Монтеверди. Не чужда была ему и образность современного музыкального театра.

В паване «Беседа Богов» перед нами оживает сцена придворной балетной интермедии. Диалогичность, заданная программой данной пьесы, проявляется в традиционно полифонической четырехголосной фактуре с характерными контрапунктическими приемами изложения. Лаконичность нотной записи Ж.Ш. де Шамбоньера помогает сразу увидеть все элементы мелодической линии, фактуры, голосоведения. Логика мелодического и гармонического построения, выразительные отклонения и модуляции внутри периодов представляют собой истинный «язык аффектов».

Форма произведения напрямую связана с риторической диспозицией. Автор проявил структуру пьесы, разделив ее на три раздела, и выделив заключение темповой ремаркой «*Lentement*» внутри последней части пьесы.⁴ Особого внимания заслуживает 3-й, заключительный раздел паваны. Он представляет собой интереснейший пример динамизации музыкальной формы по аналогии с заключительными фазами развернутой риторической диспозиции. В нашем случае заключительный раздел складывается из трех фаз, соответствующих по своему музыкальному содержанию *confirmatio*, *digressio* и *peroratio*.

Это построение начинается в параллельном мажоре (основная тональность паваны – g-moll), мелодические линии крайних голосов проявляют элемент репризности в первых двух тактах. Здесь мы можем узнать переосмысленную интонацию начала 1-го раздела паваны «в увеличении»

⁴ Заметим, что разработка музыкально-риторической концепции не была явлением исключительно германской культуры. Описание правил употребления определенных гармоний, тональностей и модуляций в связи с тем или иным образным содержанием находим в трактате Ж.Ф. Рамо «Происхождение гармонии» [11].

(*confirmatio*). В 5-ом такте раздела, где начинается предпоследняя фаза формы (*digressio*), происходит изменение размера такта (с двух целых на две вторые). Метрические акценты учащаются. Музыкальный материал этого небольшого раздела представляет собой имитацию, изложенную восьмью длительностями, тогда как во всей пьесе до этого основными единицами движения были четвертные. Таким образом, осуществляется «выписанное» ускорение темпа, – за счет учащения общего движения и наступления метрически сильных долей. При этом соотношение длительностей в различных частях пьесы не меняется. В последней фазе (*peroratio*) 3-го раздела (9-й такт) оживленное движение голосов прекращается, все «участники беседы» сходятся в единую аккордовую вертикаль, размеренный характер движения возвращается. Автор дополняет смену характера движения ремаркой «*Lentement*», обращающей внимание исполнителя на важное место формы. В 12-м такте раздела происходит последняя кульминация пьесы: при подходе к ней движение верхних голосов снова учащается, расстояние между крайними голосами увеличивается и, наконец, верхний голос совершает скачок на сексту, достигая вершины фразы. Нельзя не отметить тот факт, что кульминационный (12-й) такт раздела записан в размере двух целых (как в начале пьесы), то есть представляет собой как будто объединенный такт, в котором вершина фразы (фа²) приходится на вторую долю. Таким своеобразным способом (опуская тактовую черту) композитор осуществил фразировку, «настаивая» на нестандартном для Барокко длинном построении из девяти (десяти) тактов. В последующих четырех тактах размер такта восстанавливается, нисходящее имитационное движение двух верхних голосов и последующий совершенный каданс с остановкой на мажорной тонике закругляет одновременно предложение, раздел и всю пьесу. Такой прием композиции прекрасно отражает «движение аффектов» и делает форму цельной, а музыкальное содержание пьесы – разнообразным и убедительным.

Для аутентичного звучания паваны, как и других старинных танцевальных жанров, характерна темпо-ритмическая организация, помогающая «сложить» музыкальную фразу, «проявить» структуру построения и его музыкальный синтаксис. В данном случае при гравировке издания 1670 г. Ж.Ш. де Шамбоньер даже не указывает мензуру пьесы, настолько ясны современнику ее жанровые признаки (в паване, несмотря на спокойный характер движения, такт считается на 2). Для адекватного исполнения пьесы важно понимание определенной иерархии долей в такте, равно как и выбор правильного темпа, помогающего соотнести их в процессе игры. Именно сопряжения эмфатических акцентов, продиктованных схемой такта, с теми, которые образуются интонационными и гармоническими «событиями» музыкальной речи, и создают специфическую живописность «языка звуков», столь характерную для стиля Барокко. Перед исполнителем эпохи Барокко

стояла задача скоординировать все средства музыкальной выразительности (в первую очередь артикуляции) с гибким (в том числе во времени) «произнесением» музыкальной мысли [12, с. 25, 31].

Какую дополнительную информацию о музыкальном произведении доносит издание 1670 г. до исполнителя, знакомого с практикой музицирования эпохи Барокко?

В предисловии к изданию Ж. Ш. де Шамбоньер поместил основные варианты расшифровки знаков орнаментики. Их условность не была препятствием для музыкантов и любителей. Скорее наоборот. Всем было известно, что исполнение украшений не обязательно, если их обилие приводит к затруднениям в игре. И напротив, если виртуозные способности позволяли исполнителю, он мог усложнить или дополнить авторские указания в соответствии со своим пониманием, умением и вкусом. Сама способность орнаментировать и усложнять мелодический рисунок, сохраняя общее течение музыкальной мысли, было практически синонимом понятий виртуозности и мастерства.

Каковой же предстает павана «Беседа Богов» Ж.Ш. де Шамбоньера в редакторской интерпретации Ж.А. де Мерио?

Издатель и редактор антологии «Клавесинисты 1637-1790 гг.» – Жан Амадей ле Фруа де Мерио (*Méreaux*) (1802-1874), опубликовал свою работу в 1864-1867 гг. Французский историк музыки, пианист и композитор, представитель целой династии выдающихся музыкантов Ж.А. де Мерио возглавил подготовку и принял активное участие в серии «исторических концертов» в Руане в 1842 г. и в Париже на протяжении следующих нескольких лет. Впоследствии он сам сожалел, что эти исполнения старинной клавирной музыки основывались на недостаточном знании о традициях ее исполнения, особенно в области интерпретации знаков орнаментики. Тем не менее, спустя более 20 лет он предпринял подготовку вышеупомянутого издания, следуя, очевидно, интересам не только музыкальной общественности, но и собственным [13].

При первом же взгляде на текст редакции привлекают внимание расшифровки орнаментальных знаков, выполненные Ж.А. де Мерио, которые делают мелодическую линию неузнаваемой и во множестве случаев неясной. Также поражает то, что каждую трель редактор расшифровывает, заполняя ею всю длительность основной ноты, из расчета 8 нот на каждую четверть, соответственно, 12 нот для четверти с точкой. (Ж.Ш. де Шамбоньер в своей таблице орнаментики расшифровал трель над четвертной нотой, заполнив всю ее длительность 8-мью тридцатьвторыми нотами!). Вероятно, таким образом реализовывались представления эпохи Романтизма о том, что таблицы расшифровки орнаментов, которыми композиторы Барокко снабжали сборники

собственных пьес, имеют буквальное значение, и их применение не зависит от музыкального контекста. Поистине, иногда полу-знание опасней, чем полное неведение!

Таким образом, буквальное применение правил при исполнении деталей (украшений!) меняет характер звучания пьесы, в первую очередь темпометрическую структуру, о важности которой говорилось выше. Не спасают и «благие намерения» Ж.А. де Мери: хотя он добавляет темповое обозначение *Moderato* для всей пьесы (чтобы помочь исполнителю «сложить» этот «бесконечный» такт в единое целое), – все напрасно! Любой, кто попытается исполнить Павану на фортепиано, выполняя указания текста редакции Ж.А. де Мери, будет вынужден выбрать темп пьесы примерно вдвое медленнее, чем хотелось бы, исходя из логики музыкальной мысли! Ко всему прочему, акценты, поставленные редактором на некоторых звуках, раскрывают нам его истинные исполнительские намерения. Он мыслил такт на 8!

В свете вышесказанного другие отличия редакторского текста – запись в современных ключах, присутствие динамических обозначений (не будем забывать, перед нами *редакция-переложение* для фортепиано), знаков артикуляции, аппликатуры, представляются нам не столь искажающими оригинал, как преобразование его темпо-ритмической организации. Приверженцев аутентичной манеры исполнения огорчат также искажения фразировки с помощью динамических и агогических указаний (конец 1-го раздела), изменение гармонии в связи с отсутствием аккордовых тонов (2, 9-10 тт. 3-го раздела), пренебрежение чертами «лютневого стиля» из-за неверно понятых правил исполнения арпеджио.

Отдельно обратим внимание на трактовку уже описанного нами 3-го раздела Паваны. Ж.А. де Мери констатирует начало фазы «отступления» (*digressio*) и подчеркивает границу формы, выставляя двойную черту, размер «С» и темповую ремарку «*Animato*». Характер этого раздела он трактует в романтическом духе, оттеняя и сдерживая возбужденное движение приглушенной краской «пиано».

В целом вся Павана трактуется Ж.А. де Мери в духе печально-созерцательном. Преобладают тихие звучности, отсутствуют динамические контрасты. Полностью нивелируется декламационный характер музыки, тогда как динамические и артикуляционные решения направлены на создание фразы «широкого дыхания». Все кадансы «сглажены» динамическим затуханием и замедлением. Налицо романтическая идея инструментального звучания как аналогии пения бельканто.

Представив себе «звучащий образ» паваны «Беседа богов» Ж.Ш. Шамбоньера в редакции Ж.А. де Мери, вспоминаем знаменитые образцы этого жанра в совершенно новой его трактовке – «Павану» Г. Форэ (1886 г.) и

«Павану в память покойной инфанты» М. Равеля (1912 г.). Быть может, редакция Ж.А. Мери, наряду с другими изданиями, такими как, например, редакция Л. Фаран «Паваны» Л. Куперена, в какой-то мере повлияла на позднейшую трактовку этого жанра композиторами XIX-XX вв., что наметило новые пути и перспективы его развития?

В заключение остановимся на выводах, к которым мы пришли в ходе исследования. Для стиля Барокко идея «незавершенности», демонстрируемая нотной записью, была концептуальной и предполагала рождение произведения в ходе его исполнения. Музыкальное произведение в эпоху Романтизма, напротив, целиком отождествлялось с его визуальной формой, создаваемой нотным текстом.

Активный интерес к музыке Барокко, и в частности, к преломлению барочного искусства в свете романтической эстетики, наблюдаемый в музыкальной практике XIX в., содействовал появлению *музыкальной редакции* как особого вида музыкальной деятельности.

Романтические редакции-переложения клавирной музыки Барокко, безусловно, явились «мостом» между музыкальными традициями различных эпох и стилей. В них отражаются две тенденции во взаимодействии стилей Барокко и Романтизма: первая – «диалог культур», выявивший определенные параллели в художественных концепциях этих двух исторических стилей, вторая – поглощение барочной культуры идеями и эстетикой романтического искусства.

Это означает, что романтические редакции барочной музыки могут быть интересны в первую очередь как источник информации о стиле Романтизма, традициях фортепианных школ и системы музыкального образования XIX века.

Список литературы

1. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы // Этюды о стиле в музыке: Сб. ст. – Л.: «Музыка», 1990. – С. 39-65.
2. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: «Музыка», 1973. – 448 с.
3. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: «Музыка», 1981. – 262 с.
4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. – М.: «Гуманит. изд. центр ВЛАДОС», 2003. – 248 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Л.: «Сов.композитор», 1990. – 288 с.
6. Rowland, David, Dr. *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*. – Cambridge.: «Cambridge University Press», 2001. – 154 p.
7. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – СПб.: «Мифрил», 1994. – 398 с.
8. Кочевский Н. О Форкеле, его книге и ранних публикациях сочинений И.С.Баха. Послесловие к изданию книги И.Н. Форкеля «О жизни, искусстве и произведениях И.С.Баха». 2-е издание. – М.: «Музыка», 1987. – 111 с.

9. *Jaques Champion de Chambonnieres* // <http://en.wikipedia.org/wiki>.
10. *Louis XIV and the French Influence* // www.the-ballet.com.
11. *Rameau J. Demonstration du principe de l'harmonie, servant de base a tout l'art musical, theorique et pratique.* – Paris.: «Durand», 1750– 112 c. – fac-sim. Courlay.: «Fuzeau», 2004.
12. Харнокурт Н. Музыка як мова звуків. – Суми.: «Собор», 2002. – 184 с.
13. *Churchill S.-A. Couperin in Nineteenth Century French Keyboard Anthologies* // <http://plucknhammered.net>.

УДК 78.01 Вагнер

Оксана Бабий

ИДЕЯ GESAMTKUNSTWERK В КОНТЕКСТЕ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ИНТЕРЕСОВ Р. ВАГНЕРА

Розкривається роль читацьких інтересів Р. Вагнера на шляху до музичної драми і Gesamtkunstwerk.

Раскрывается роль читательских интересов Р. Вагнера на пути к музыкальной драме и Gesamtkunstwerk.

This article is devoted to the problem of reader's interests by R. Wagner on the way to a musical drama and Gesamtkunstwerk.

Генрих Гейне определил время Гете и Шиллера понятием Kunstperiode, когда господствующей была идея искусства и поэзии как творческого понимания жизни, а не воспроизведения действительности. Комментируя высказывание поэта, А. Аникст подчеркивает, что «художественное произведение должно не столько изображать, сколько выражать сущность явлений жизни» [1, с. 67]. Подобное осмысление жизни и творчества характерно для Вагнера, который в своих художественных и музыкально-критических сочинениях представляет отвлеченные идеи в чувственно наглядных образах. Аналогичное толкование искусства находим в размышлениях Ф. Шеллинга: «<...> то, что не было понятно в идее, предстает в искусстве перед нашим взором в своем воплощении» [12, с. 53]. Немецкий философ проливает свет на искусство как претворение мысли художника, что дает возможность трактовать Gesamtkunstwerk Вагнера не только как союз танца, музыки и поэзии, но всеобщее художественное произведение, в котором осуществлен интеллектуально-духовный синтез. Читательские интересы байройтского мастера раскрывают смысловые основы его музыкальной драмы и принципа Gesamtkunstwerk.

В отечественном музыкознании читательские интересы Р. Вагнера не стали предметом специализированного исследования, что обуславливает актуальность статьи и ее новизну. Однако именно круг чтения определяет

интеллектуально-духовную активность композитора, о которой мы ранее судили лишь по косвенным свидетельствам. Цель данной статьи – раскрыть значение читательских интересов Вагнера в формировании его мировоззрения. Материал о библиотеках Вагнера, их судьбе содержится в рукописи немецкого исследователя Манфреда Эгера / Manfred Eger [14], переданной в архив председателю Харьковского вагнеровского общества Г. В. Веркиной. На изложенные в ней факты мы будем опираться в нашей работе. В рукописи отсутствует пагинация, однако для удобства цитирования мы ее вводим в порядке следования страниц.

Для того, чтобы постигнуть своеобразие внутреннего мира Вагнера, ученые обращаются не только к его композиторскому творчеству, но и к эстетическому наследию, которое помогает глубже понять, с каких позиций композитор трактовал свои музыкальные драмы, что думал о себе, своих предшественниках и современниках. Однако полное впечатление о симпатиях и антипатиях Вагнера, о его идеях и образах в рамках многовекового художественного опыта, о философской и научной многогранности его познаний, универсализме его творческой личности возникает благодаря сведениям об изданиях, которые он собирал, перечитывал и бережно хранил в своих библиотеках. О широте кругозора байройтского мастера можно судить по его эстетическим трудам, эпистолярному наследию, мемуарам; но прямыми свидетельствами осведомленности Вагнера в различных областях гуманитарного знания служат его собрания книг.

В своей рукописи М. Эгер сообщает не только о читательских интересах композитора, но и судьбе его библиотек, которые после долгих блужданий находятся теперь в музее Рихарда Вагнера в доме Ванфрид в Байройте. У Вагнера их было две и обе значительные: «дрезденская» и «ванфридская». «Дрезденская» библиотека охарактеризована М. Эгером как материал для дела всей жизни композитора. Вагнер, в то время придворный капельмейстер в Дрездене, составил ее между 1842 и 1849 гг. Когда в 1849 году ему пришлось из-за участия в революции бежать из Германии, он оставил ее известному издателю Генриху Брокгаузу / Henrich Brockhaus, своему родственнику, как залог за ссуду в 500 талеров, с просьбой сохранить ее неизменной, потому что он хотел позднее ее опять выкупить. Но этого не произошло. В Трибшене и Байройте Вагнер собрал новую, «ванфридскую» библиотеку, а прежнюю оставил в 1878 году Брокгаузу окончательно в качестве компенсации за невыплаченный долг. О том, что все это происходило по обоюдному согласию, свидетельствует тот факт, что родственник предложил предоставить композитору отдельные книги в его распоряжение, а девять экземпляров, отсутствие которых было особенно болезненным для Вагнера, отдал ему досрочно [14, с. 1]. То, что книги из «дрезденской» библиотеки не перемеша-

лись с книгами из «ванфридской», М. Эгер считает счастливым случаем для исследователей читательской деятельности композитора. Биограф Вагнера и первый составитель комментариев к материалам «дрезденской» библиотеки Гурт фон Вестернхаген / Gurt von Westernhagen пришел к выводу, что первоначальные импульсы ко всем поэтически и музыкально осуществленным операм и драмам от «Тангейзера» до «Парсифаля» и ко многим наброскам Вагнер получил благодаря своей «дрезденской» библиотеке. Единственными достойными внимания источниками (с точки зрения новизны тематики – О. Б.), которые добавились после его бегства из Дрездена, были Шопенгауэр и индийская литература [14, с. 1-2]. Данный факт подтверждает единство эволюции художественных идей композитора в различные периоды творчества. Т. Манн отмечает целостность музыкального творчества Вагнера, для которого «отдельные темы, отдельные произведения – ступени, все более и более мощные вариации некоего единства, замкнутого в себе, сферически округленного творения целой жизни <...>» [9, с. 128]. При этом немецкий писатель подчеркивал то, что «именно в сороковых годах у Вагнера <...> целиком сложился план творческой работы всей его жизни, от “Летучего Голландца” до “Парсифаля”, который он выполнял в течение последующих четырех десятилетий, до 1881 года» [9, с. 129]. Таким образом, наблюдения Т. Манна подтверждаются исследованием «дрезденской» библиотеки, осуществленным Г. Вестернхагеном.

В чтении Вагнера отражается потребность внутреннего общения. Его читательскую активность характеризуют такие качества, как широта, глубина и интенсивность. К подобному заключению позволяет прийти исследование М. Эгера. Например, согласно списку Минны Вагнер, «дрезденская» библиотека охватывала около 200 названий в 500 томах [14, с. 2]. Кругозор и эрудиция композитора были необычайно широки: Аристотель, Сервантес, Гейне, Гердер, Гомер, Тассо, Гюго, биография Моцарта в трех томах, написанная А. Улыбышевым, «Немецкая мифология» и исследование «О старонемецком пении мастерзингеров» Якоба Гримма, сказки братьев Гримм, труды по языкознанию, грамматике, словари многих древних и новых языков, перевод Дройзена драм Эсхила с дидасками, история литературы Гервинуса / *Literaturgeschichte von Gervinus*, сочинения Ганса Сакса, Руссо, Бодлера [14]. Из дневников Козимы становится ясным, сколько времени и сосредоточенности Вагнер уделял чтению, несмотря на огромное напряжение в других областях деятельности. Почти не было вечера, когда в Ванфриде бы не читали. Его гостей всегда удивляло, как осведомленно хозяин дома обращался со своими книгами. Часто, как рассказывал Рейнхарт фон Зейдлиц / *Reinhart von Seydlitz*, Вагнер вскакивал посреди разговора, подходил к шкафу и сразу же уверенно

доставал нужную книгу, а затем так же быстро находил место с требуемой цитатой [14, с. 5].

Благодаря изучению библиотеки Вагнера рушатся многие стереотипы, сложившиеся в отношении его личности. Об удивительной способности композитора к самоиронии свидетельствуют такие экспонаты «ванффридской» библиотеки, как пародии Московича «Шульце и Мюллер в “Кольце Нибелунгов”» / Moszkowskis Persiflage «Schultze und Müller im des Ring des Nibelungen» или «Словарь невежливостей» Тапперта / Tapperts «Wörterbuch der Unhöflichkeit» с цитатами агрессивных критиков Вагнера [14, с. 5]. Портрет антисемита Вагнера разрушается, когда обнаруживаются «Павел» Мендельсона и его увертюры («Гебриды» Вагнер считал «одним из прекраснейших музыкальных произведений, которые мы имеем») – рядом с партитурами других еврейских композиторов: «Иосиф» Мехула и «Жидовка» Галеви; последнюю хозяин дома, как свидетельствует Козима в своем дневнике, очень высоко оценивал и любил [14, с. 5]. Отсутствуют все же работы Карла Маркса; несмотря на ряд спекуляций, он не встречается ни среди имеющихся томов, ни в списке Минны Вагнер. Однако это не исключает, согласно мнению М. Эгера, что Вагнер уже в Дрездене мог познакомиться с идеями Маркса через общих друзей [14, с. 3]. Удивляет исследователя то, что здесь находятся книги Ницше. Правда, нет «Человеческое, слишком человеческое» и всех более поздних работ. М. Эгер объясняет данное обстоятельство тем, что, несмотря на охлаждение и даже открытую агрессию Ницше, воспоминания о друге трибшенских лет не были вытеснены, поскольку все возникшие до отдаления работы младшего товарища сохранили свое место в библиотеке [14, с. 4]. О трепетном отношении к семейным реликвиям свидетельствуют обнаруженные в «ванффридской» библиотеке публикации Адольфа Вагнера, дяди и наставника будущего композитора, и его отчима Людвиг Гейера [14, с. 5].

Читательская деятельность Вагнера раскрывает процесс постоянного самопознания и самосовершенствования, осуществлявшийся композитором на протяжении всей творческой жизни: от «Летучего Голландца» до «Парсифаля». При этом ряд исследований [7; 13; 14] позволяет сделать вывод о том, что композитор, обращаясь к первоисточникам, видел в них отражение своего внутреннего «я». Воздействие на него определенных идей нельзя трактовать прямолинейно, они лишь способствовали углублению присущих его творческому мышлению смыслообразов. Интерес композитора к определенным источникам подобен созерцанию себя в другой личности или художественном мышлении различных эпох – от архаики до романтизма. Невозможно говорить о простом влиянии на него философских и религиозных доктрин, легенд и произведений художественной литературы, однако налицо их осмысление и переосмысление. Широчайший кругозор байройтского мастера, его тяготение к

древнейшим источникам, обращение непосредственно к их давним северным пересказам, желание постигнуть фонетику древнегерманского языка, изучение философских трудов и исторических материалов необходимо рассматривать как стремление познать суть явлений, их глубинную основу. Вместе с тем, художественный метод Вагнера характеризует культурный и смысловой синтез, который осуществлял универсальный художник XIX столетия, опираясь на широкие познания, почерпнутые из книг.

Широта интеллектуальных горизонтов Вагнера, его необычайная эрудиция ведут композитора к переосмыслению читательских впечатлений через «высший художественный синтез» [10, с. 291], объединяющий миф, философию и искусство. Для творческого метода Вагнера характерны «особая целостность, неделимость жизни, сведение и слияние далеких эпох и современности» [5, с. 7]. «Высший художественный синтез» связан у него с мифотворчеством, которому присуще преломление различных источников – легендарных, художественных, философских, сказочных, архаических и современных – в единый художественно-философский сплав. Как становится ясно из переписки Вагнера, работ эстетического и публицистического плана, анализа музыкальных произведений, переосмыслению, наряду с другими, подвергались гетевские мировоззренческие мотивы, созвучные идейно-образному мышлению композитора.

Согласно мнению ряда исследователей [5; 6; 10], мифотворчество Вагнера лежит у истоков интеллектуального романа XX века. В статье «Интеллектуальный роман и философское мифотворчество» литературовед Ю. Давыдов утверждает, что тетралогия «Кольцо нибелунга» может быть названа «интеллектуальной оперой» по аналогии с «интеллектуальным романом» [6, с. 145]. В дипломной работе Э. Власенко, в которой рассмотрена мифотворческая концепция Bühnenweihfestspiel «Парсифаль», художественно-эстетические принципы Вагнера сопоставляются с наследием Т. Манна, музыкальная драма – с интеллектуальным романом, при этом в основе методологии анализа лежит преемственная связь этих художественно-эстетических явлений [5]. Характерно, что для немецкого писателя XX века Гете и Вагнер были парадигматическими фигурами немецкой культуры, в их творчестве он искал источник вдохновения, интеллектуальный заряд, художественные образы для творческого постижения. Наиболее ярко этот синтез обнаруживается в его романе «Доктор Фаустус», содержащем фаустовские аллюзии и необыкновенно глубокие переосмысления вагнеровского наследия (вступление к «Золоту Рейна», сцена обольщения из драмы «Парсифаль»). Дитер Борхмайер / Dieter Borchmeyer называет Т. Манна «вагнерианцем с Гете в сердце» [13, с. 46]. И это не случайно: преемственная связь Гете, Вагнера и Т. Манна покажется закономерной, если принять во внимание их универсальные художественно-

интеллектуальные горизонты, интенсивность мыслительного процесса, напряженные поиски в русле немецкой культурной традиции, отраженные в широчайшем кругозоре, глубине исследовательского суждения, переосмыслении и синтезе различных познавательных истоков. Кроме того, созидательная рефлексия характеризует немецкое самосознания в целом, символом его становится гетевский Фауст; по мнению самого Вагнера, неоднократно высказываемого на страницах публицистических работ, немцев характеризует ученость, самоуглубленность и, вместе с тем, устремленность в бесконечные дали. Он противопоставляет немецкий интеллект южному темпераменту итальянцев, их эмоциональности, французскому остроумию и легкости. Композитор, в конце концов, приходит к пониманию того, что в области музыкальной драмы немцы в соответствии с германским духом должны пойти своим самобытным путем, проложенным симфонизмом Бетховена и национальным театром Гете и Шиллера. Эта мысль проводится во многих музыкально-критических и эстетических трудах Р. Вагнера, в частности, в статье «О Берлиозе» (1841), брошюре «Об актерах и певцах» (1872), книге «Опера и драма» (1850-1851).

Акцент на Вагнере-читателе не должен создавать впечатления, что он не обладал музыкальной эрудицией. Напротив, его «ванфридская» библиотека содержит не только книги, но и нотную литературу: фортепианные пьесы, симфонические и оркестровые партитуры, оперные клавиры. Количество нотной литературы, широта музыкальных интересов позволяют по-новому оценить вагнеровское отношение к своим современникам и предшественникам в области музыкального искусства. Здесь обнаруживаются издания сочинений Берлиоза и Брукнера, Керубини и Чимарозы, Шопена и Глинки, Галеви и Мендельсона [14, с. 5]. Данный список не только демонстрирует широту музыкальных вкусов Вагнера, но лишний раз убеждает в том, насколько всесторонне композитор усвоил достижения мировой музыкальной культуры, свидетельствуя, что его музыкально-драматическая реформа основана на глубоком знании композиторского творчества как гениальных предшественников, так и современников. Перечисляя образцы нотной литературы Вагнера, М. Эгер обращает внимание на то, что в библиотеке композитора все же отсутствуют сочинения приверженца «чистой музыки» и противника синтеза искусств Брамса, и среди сочинений тщетно искать Ганслика [14, с. 5]. Соединение в библиотеке Вагнера нотного и книжного разделов наглядно демонстрирует многообразие направлений вагнеровского познания, послужившего почвой для произрастания идеи Gesamtkunstwerk.

Устремленность к синтезу искусств приводит композитора к вербализации музыки и омузыкаливанию слова. Этот аспект художественного мышления композитора доказывает тезис о том, что музыкальные и читательские

интересы Вагнера следует рассматривать совместно. Например, Б. Левик обращает внимание на аллитерации, к которым Вагнер прибегал неоднократно и которые он использовал как словесную «инструментовку» в партиях русалок: «Weia! Waga! Woge, du Welle, Walle zur Weige! Wagalaweia! Wallala, weiala weia!». Музыковед подчеркивает изобразительное значение согласных W-g-l, которые «в сочетании с фигурациями скрипок создает впечатление текущих водяных струй» [8, с. 321]. Этот выразительный прием связан с особым отношением Вагнера к эллинизму, с освоением им фонетики речи в произведениях древнегреческих авторов. Согласно определению, содержащемуся в словаре античности, «аллитерация – созвучие двух или нескольких слов, идущих друг за другом, по их начальным слогам», аллитерировались одинаковые согласные, реже – гласные. В поэзии и прозе (особенно риторически окрашенной) этот прием использовался в качестве художественного средства для выделения психологически важных мест и придания речи особой звуковой выразительности. Впервые аллитерация встречается у Гомера [11, с. 25]. Подтверждением интенсивной и постоянной приверженности Вагнера эллинистической эпохе служат представленные в «дрезденской» библиотеке авторы, среди которых Еврипид, Софокл и Аристофан, Гомер и Платон, Демосфен, Ксенофон, Плутарх и Фукидид [14, с. 3]. Омузыкаливание вербального текста связано у Вагнера с глубинным проникновением в фонетические особенности не только древнегреческого, но и в первую очередь немецкого языка. В аллитерациях проявляется характерная для Вагнера идея синтеза античного и немецкого, национального и универсального. С другой стороны, лейтмотивная система вагнеровских опер способствует вербализации музыкального начала, обретающего рациональный предметный смысл. Инструментализация вокальной партии, которая мыслится как часть общего звучания оркестра и голосов, наполнение вербальными ассоциациями драматургического развития лейтмотивов в партии оркестра способствуют неотделимости слова и музыки в сценических произведениях Вагнера. Совместно оба фактора – вербализация музыки и омузыкаливание слова – содействуют тому, что образы Вагнера обретают зрительную наглядность и даже чувственную осязаемость.

Истоки подобного синтеза кроются в вагнеровском восприятии искусства, различные виды которого вызывали у него сходное трепетное чувство с самого раннего детства. Он имел склонность находить в окружающем мире таинственное. С этим связаны его детские ночные страхи, боязнь призраков, которые он испытывал, находясь один в темной комнате, а в дальнейшем страстное увлечение искусством: театром, литературой и музыкой. О притягательной силе театра он пишет в мемуарах: «Какая-нибудь декорация, или даже часть декорации, кулиса, изображающая куст, какой-нибудь костюм

или даже одна характерная деталь такого костюма производили на меня нередко впечатление чего-то, принадлежащего к иному миру, и казались мне, таким образом, привидениями. Все это переносило меня из равнодушной действительности и повседневной рутины в демонский мир очарований» [3, с. 44-45]. В них же Вагнер отмечает странное мировоззрение Гофмана, своеобразную власть над ним самого характера отношения писателя к жизни [3, с. 51]; магическое воздействие таинственного мира звуков при настройке инструментов, музыки Вебера и Бетховена, особенно «Фрайшютца» и Девятой симфонии. Свое впечатление от музыки немецкого симфониста Вагнер сравнивает «с тем детским трепетом, которые вызывали в нем звуки скрипичной квинты», особо выделяя «протяжные чистые квинты», с которых начинается первая часть Девятой симфонии [там же, с. 71, 80].

Для Вагнера образ Бетховена слился воедино с образом другого титана – Шекспира. В мемуарах композитор пишет, что воздействие этих художников было столь велико, что, по его словам, в экзальтированных снах они являлись ему оба, он их видел, говорил с ними и просыпался весь в слезах [3, с. 72]. Однако гораздо чаще и более последовательно Вагнер проводит другую параллель: Гете и Бетховен.

Сопоставления гениальных художников, принадлежащих различным сферам искусства – словесному и музыкальному, очерчивают основную проблему творчества композитора, его стремление к объединению слова и музыки в равноправном союзе. Особенно ярко это притяжение явлено совмещением в сознании Вагнера двух произведений – трагедии «Фауст» и Девятой симфонии. Не случайно вдохновенное исполнение Девятой симфонии в концертах парижской консерватории обозначило внутренний перелом в творчестве Вагнера, отступление композитора от принципов большой французской оперы в духе Мейербера-Скриба и поворот к национальной немецкой традиции. Результатом этого музыкального впечатления стало начало работы над первой редакцией увертюры «Фауст», которая по первоначальному плану должна была составить первую часть симфонии того же названия. Для второй части Вагнер уже разрабатывал мысленно характеристику Гретхен [3, с. 298-299]. Данный пример показывает, насколько родственными Вагнеру казались бетховенский симфонизм и программные образы «Фауста» Гете. Не случайно к дрезденскому исполнению Девятой симфонии Вагнер составил программу, которая «должна была объяснить слушателям содержание симфонии и помочь им не критически, а чувством разобраться в ней» [3, с. 532]. Текст этой программы включал отрывки из гетевского «Фауста».

В эссе «Бетховен» (1870), написанном Вагнером к 100-летней годовщине со дня рождения великого композитора, Гете и Бетховен снова показаны совместно. В конце этой работы автор представляет «вечно женственное» как первообраз всяческой красоты. Он приводит последние строки «Фауста»,

которые выступают для него путеводной звездой, ведущей его к зре искусства будущего, синтезирующего словесное и музыкальное начала. Вагнер размышляет о союзе слова и музыки, цитируя гимн «вечной женственности» из финальной сцены «Фауста»: «“Все преходящее – только подобие” – есть дух образного искусства, к которому Гете так долго и ревниво стремился, – тогда как “женственно-вечное ввысь нас влечет” есть дух музыки, который “вознесся из самой души поэта, из самых глубин его сознания, и теперь парит над ним, указывая ему путь искупления”» [2, с. 143]. Рассуждая о призвании германского духа, уникальной космополитичности немецкой музыки, композитор отводит особую роль Девятой симфонии Бетховена, которую он связывает с «новой религией» и «миронискупительным провозглашением возвышенной невинности» [2, с. 143-145]. Данные размышления следует рассматривать в контексте осмысления Вагнером произведения искусства будущего, предтечей которого он считал Бетховена, а в области литературы – Гете, Шиллера и Шекспира. Причем для Гете Шекспир, в свою очередь, был источником, к которому тот устремлялся в поисках величия человеческого духа и гения.

В теоретических работах и мемуарах композитора имя Гете всегда находится рядом с именами Бетховена и Шекспира. Почитатель Гете, Вагнер имел в своей «дрезденской» библиотеке его четырехтомное полное собрание сочинений [14, с. 3], в то время как в «ванфридовской» собраны все сочинения Бетховена [14, с. 5]. Шекспир оставался любимейшим драматургом Вагнера на протяжении всей его жизни. Гете и Бетховен олицетворяли для композитора сущность немецкой культуры, которую он противопоставлял итальянской и французской. В их творчестве он усматривал тенденцию сближения слова и музыки, историческую предтечу музыкальной драмы. Об этом пишет Д. Борхмайер в статье «Wagner und Goethe oder “das Europäische auf deutsch”»: «Точно так же, как “Фауст” стремится по направлению к музыке без того, чтобы быть способным стать музыкой, так Девятая симфония в оценке Вагнера, с ее вербализацией инструментальной музыки в хоровом финале, стремится по направлению к музыкальной драме без того, чтобы действительно быть способной стать драмой. “Фауст” и Девятая симфония, таким образом, представляют для Вагнера прибытие музыкальной драмы» [13, с. 57].

С другой стороны, творения Гете и Шекспира воплощали для него демоническую притягательность театрального искусства, волновавшего будущего композитора своей таинственностью еще в детские годы. При этом оно мыслилось им в перспективе творческой эволюции как музыкальная драма – объединение слова и музыки на равноправных основаниях в рамках сценического действия. Особенно ярко эта тенденция проявилась в брошюре «Об актерах и певцах», посвященной театральному искусству, в центре внимания которой находится художественный метод Шекспира, становящийся отправным началом для поиска истоков немецкого театра, которые композитор

обнаруживает, в первую очередь, в трагедии «Фауст» Гете [4]. О глубине интереса к театральному искусству свидетельствует представленная в «дрезденской» библиотеке трехтомная «История артистического искусства» Э. Девриента, которая имела карандашные пометки композитора [14, с. 3] и к положениям которой Вагнер обратился в статье «Об актерам и певцах» [4, с. 580-581].

Для Вагнера изучение театра и литературы тесно связано со стремлением самому сочинять тексты для собственных сценических произведений, дополняя их выразительной деталью музыки. Трагедия «Лейбальд и Аделаида», написанная в четырнадцатилетнем возрасте, по воспоминаниям Вагнера, была вдохновлена «Лиром» и «Макбетом» Шекспира, «Гецом фон Берлихингеном» Гете. Как пишет в мемуарах сам композитор, его первое драматическое произведение вызвало «порицания родных по поводу нелепо потерянного времени» [3, с. 66]. Характерно, что юный Вагнер приходит к выводу, что его «творение можно было бы правильно оценить лишь в том случае, если бы оно было снабжено музыкой» [3, с. 66]. Данный биографический момент объясняет феномен Вагнера, который был не только величайшим композитором, но и драматургом, режиссером своих музыкально-сценических произведений. В дальнейшем, осуществляя свои грандиозные замыслы, он считал их законченными лишь в том случае, если его драмы были объединены с выразительным звучанием музыки, передающей внутреннюю сущность слова и сценического действия. Только тогда текст сочинения становится полным.

Таким образом, специальное изучение читательских интересов Вагнера предстает необходимым звеном в процессе постижения феномена его музыкальной драмы.

Список литературы

1. Аникст А. Художественный универсализм Гете: К 150-летию со дня смерти // *Вопросы литературы*. – 1982. – №3. – С. 54-83.
2. Вагнер Р. Бетховен (1870). / В переводе и с предисловием Виктора Коломийцева. Издание С. и Н. Кусевицких. – М-СПб., 1911. – 145 с.
3. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары: В 2 т. – Т. 1 / М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 560 с.
4. Вагнер Р. Об актерам и певцах. // *Рихард Вагнер. Избранные работы*. – М.: Искусство, 1978. – С. 567-624
5. Власенко Э.В. О некоторых аспектах мифотворческой концепции Рихарда Вагнера (на примере *Bühnenweihfestspiel* «Парсифаль»). Дипломная работа. Рукопись – Х., 1986. – 83 с.
6. Давыдов Ю. "Интеллектуальный роман" и философское мифотворчество (в западной литературе XX века) // *Вопросы литературы*. – 1977. – №7. – С. 127-171.
7. Кенигсберг А.К. Вагнер и Шопенгауэр // *Музыка Западной Европы – классика и современность (творчество, исполнительство, педагогика): Сб. научных трудов* // Сост.

- и редакция А. Г. Сахевича; Под общей ред. М. Р. Черкашиной. – К.: Госконсерватория им. П. И. Чайковского, 1994. – С. 67-75
8. Левик Б. Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1978. – 446 с.
 9. Манн Т. Страдание и величие Р. Вагнера // Т. Манн. Собрание сочинений. – М.: Гос. издательство Художественной литературы, 1961. – Том X, статьи 1929 – 1955. – С. 102-174
 10. Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
 11. Словарь античности / под редакцией В. И. Кузицина – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
 12. Шеллинг Ф. Сочинения в двух томах. – Т. 2 – М.: Мысль, 1989. – 637 с.
 13. Borchmeyer D. Wagner und Goethe oder «das Europäische auf deutsch» // Bayreuther Festspielbuchs. – 1999. – P. 46-53
 14. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. – Рукопись // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества.

УДК 78. 03:783 (470. 31)

Оксана Цуранова

С.В. СМОЛЕНСКИЙ – ИДЕОЛОГ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ МОСКОВСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

У статті розглядається діяльність С. Смоленського, спрямована на відродження староруського церковно-співачького мистецтва та його надходження до сучасного культурного контексту.

В статье рассматривается деятельность С. Смоленского, направленная на возрождение древнерусского церковно-певческого искусства и его вхождение в современный культурный контекст.

In this article is examined activity of S. Smolensky, directed to renascence old church-singing art and it's entry in to the modern cultural context.

«Вечно старый и вечно новый вопрос о церковном пении» (А. Кычигин)¹ получил в конце XIX века национально окрашенное преломление. Он становится центральной темой обсуждений и дискуссий, а главное – предметом научного и музыкально-художественного изучения целой плеяды выдающихся русских ученых-медиевистов и композиторов, составивших так называемое Новое направление духовной музыки. Следует согласиться с музыковедом М. Рахмановой, указывающей на две ветви данного музыкального течения: Петербургскую и Московскую [5, с. 66]. Обе они формировались вокруг центральных музыкально-исполнительских коллективов – проводников бого-служебного музыкального искусства России. В первом случае имеется ввиду Петербургская придворная певческая капелла, сохранявшая вплоть до конца

¹ А. Кычигин (даты жизни не установлены) – учитель сельской школы, один из респондентов «Русской музыкальной газеты» конца XIX века, на полях которой бурно обсуждались вопросы национальной культуры, в том числе и церковное пение.

XIX века положение не только лидирующего, но и законодательного, а главное цензурного центра в области культового пения. Учитывая главенствующий принцип административного руководства в духовных заведениях, укажем на роль возглавлявших ее с 1883 по 1894 годы «кучкистов»: М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова. Их вклад в формирование Нового направления может быть оценен как научно-просветительский², а также в определенном смысле музыкально-стилистический. В частности, под руководством Н. Римского-Корсакова в 1888 году была издана партитура для смешанного хора «Всенощного бдения древних напевов». Но эта, бесспорно прогрессивная, по сравнению с предшествующими ей переложениями капелльских директоров А. Львова и Н. Бахметева, работа, выполненная, по определению А. Преображенского³, в «правильной и естественной» гармонизации, не могла претендовать на новое слово в богослужебном пении, так как принадлежала, во-первых – «светски» мыслящему композитору, во-вторых – не основывалась на научно разработанном «археологическом» подходе к гармонизации, ставшим приоритетным у москвичей. Кардинальные изменения в стилистике как собственно сочинения, так и гармонизации древних церковных песнопений по праву принадлежали Московским музыкантам, группиовавшимся вокруг центра, находившегося в Синодальном училище. Главным вдохновителем так называемой Московской школы или школы Синодального училища был С. Смоленский, возглавлявший данное учебное заведение с 1889 по 1891 годы. С этого времени центром музыкально-певческих идей стала древняя столица Руси – Москва.

Актуальность работы заключается в необходимости для современной музыкальной исторической науки воссоздать картину музыкальной культуры прошлого в наиболее полном виде. Ее целью является оценка вклада в развитие отечественной научной и творческой традиций одного из наиболее видных деятелей «Нового русского возрождения» [см: 6, с. 317] – С. Смоленского. В определении роли его научных изысканий в становлении русской медиевистики состоит новизна содержания предлагаемой статьи.

Педагог-народник С. Рачинский – ближайший друг и наставник С. Смоленского, характеризовал его как человека, созданного «для исполнения сложных обязанностей, на него возложенных» [9, с. 170]. Степан Васильевич удачно совмещал деятельность организатора, педагога, ученого-медиевиста и композитора. Проявление каждой из этих ипостасей, проникнутых духом безграничной любви к людям и отечеству, послужило пробуждению научного интереса к изучению стилистических особенностей древнерусского песенного

² Усилиями Н. Римского-Корсакова был поднят образовательный и исполнительский уровень инструментальных и регентских классов.

³ А. Преображенский (1870–1929) – историк церковно-певческого искусства.

искусства, а также использованию основных его принципов в творчестве русских композиторов. Особый, «редчайший, истинно учительский дар» С. Смоленского «не отталкивать, не изгонять, а находить, собирать таланты, привлекать их к работе, верно направлять» [16, с.125] послужил сплочению и единению передовых деятелей музыкальной культуры в первопрестольной, сохранившей за собой право центра традиционной церковности. Его усилиями и вдохновениями состоялись композитор П. Чесноков, археолог и композитор А. Кастальский, медиевисты В. Металлов и Д. Аллеманов, контрапунктист В. Орлов, музыкальный историк А. Преображенский, руководитель детского оркестра А. Эрарский, регенты-дирижеры Н. Данилин и М. Климов. Более десятилетия С. Смоленский читал курс истории церковной музыки на одноименной кафедре в Московской консерватории. Среди его слушателей были С. Рахманинов, Б. Яворский, А. Гольденвейзер, Р. Глиэр, К. Игумнов. «Фактически, – вспоминал Б. Яворский, – предмет курса занимал в его лекциях какие-нибудь десять процентов времени, а остальные девяносто занимала история культуры русской общественности» [19, с. 311]. Под влиянием своего учителя, курс которого Б. Яворский прослушал дважды (подобным образом, то есть повторно, Б. Яворский проходил курс С. Танеева), родилась его «Теория ассоциативного мышления». Во вступительной лекции, представлявшей программу предполагаемого курса истории церковно-певческого искусства, профессор С. Смоленский достаточно недвусмысленно представлял видимые им почву и основание будущего отечественного музыкального творчества: «русский музыкант, желающий понять идеи родного нам возвышенно-музыкального мира, чтобы воспользоваться ими в дальнейших занятиях, должен изучить древне-церковные напевы как в их мелодических, так и теоретических основаниях» [15, с. 148]. Последнее из выдвигаемых ученым «оснований» подразумевало изучение не только структурного строения напева, но и способа его фиксации – идиографической записи.

Деятельность С. Смоленского – печальника русского церковного пения, явилась своего рода логическим продолжением процесса духовно-нравственного обновления Руси, начатого во времена монаршего правления Александра III. «В настоящее время <...> сам государь император, – писал П. Чайковский, – горячо сочувствует делу возрождения, когда русским композиторам уже не возбраняется посвящать свои способности и усердие родной церкви <...>» [12, с. 868]. Путь «возвращения домой», связанный с воскрешением утраченных национальных традиций древнерусского богослужебного песнотворчества, после многолетнего засилья итальянского и партесного пения, начался в первые десятилетия XIX века. Первыми о необходимости очистить культовое песенное творчество от чуждых влияний заговорили церковные деятели – митрополит Евгений (Болховитинов), архимандрит Мартирий (Горбачевский), а также любители и собиратели церковной старины

В. Ундольский и И. Сахаров. Именно этими учеными был поднят вопрос о необходимости изучения древнерусского песенного богатства, являющегося исконным национальным достоянием. Новым качественным витком исторического интереса в деле возрождения церковного пения стала группа уже не только историков, археологов, любителей, но выдающихся отечественных музыкантов: М. Глинки, В. Одоевского, В. Стасова, Д. Разумовского, Н. Потулова, Г. Ломакина, П. Чайковского. Их усилиями и талантом были созданы эпохальные проекты, наметившие основные пути дальнейшего исторического развития русской музыкальной культуры, сутью которых было обращение к исконно русскому традиционному народно-песенному творчеству.

Отдельно следует отметить вклад традиционно представляемого как родоначальником русской классической оперы М. Глинки. Он первым из отечественных композиторов задумался о практическом применении теоретических исследований, касающихся древнерусского церковного пения, активно проводимых его близким другом В. Одоевским. Но опыты гениального композитора по гармонизации обиходных напевов носили характер интуитивного «угадывания» (А. Преображенский). Для утверждения в правильности своих экспериментов относительно применения западных церковных ладов к русскому церковному напеву М. Глинка отправился в Германию к теоретику З. Дену, где, как известно и скончался.

Также мало известен факт увлечения древнерусским богослужебным пением общепринятого идеолога «Могучей кучки» В. Стасова. Его обращение к истокам русского музыкального искусства изначально возникло как «сравнительно-историческое» (А. Белоненко) исследование путей развития европейской и отечественной культур. Углубленное изучение древнерусской письменности привело его к мысли о необходимости создания историографического очерка, освещающего событийную составляющую древней русской музыки. Результатом многолетней исследовательской деятельности ученого стало издание ряда исторических работ⁴. Научные изыскания В. Стасова в области традиционного национального культового пения подогревались его убеждением в том, что углубление в нее «может принести, и конечно принесет, самые благодетельные плоды не только для собственно церковного пения, но и для развития русской музыки вообще и новых шагов ее вперед» [цит. по: 2, с. 71].

Следует упомянуть об эпохальной роли П. Чайковского. Сам композитор, принимаясь за написание произведений культового предназначения, трезво оценивал положение современного церковно-музыкального искусства: «Нужен

⁴ Среди них: «О церковных певцах и церковных хорах древней России», «Материалы для истории церковного пения в России В. Стасова», «О церковном пении в древней России» и др.

мессия, который уничтожил бы все старое и пошел бы по новому пути. А новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации». И далее автор предыдущих строк признается: «Как должно гармонизовать древние напевы, надлежащим образом не решил еще никто<...>» [цит. по: 3, с. 378]. Сам композитор скромно отводил себе роль связующего звена, как он говорил, «переходной ступени» в культовом музыкальном искусстве, в то время как в историческом восприятии его имя связывается с церковно-певческими новациями переходного периода (А. Никольский, М. Лисицын и др.). Так, уже первый духовный опус композитора – Литургия ор. 41, стал беспрецедентным идеологическим «прорывом» в многолетней истории цензурных ограничений Петербургской певческой капеллы. По замечанию М. Рахмановой, «лирическая, современная по мироощущению» Литургия явилась проявлением «духовной конфронтации» Москвы и Петербурга [8, с. 8]. Публичное издание этого произведения открывало новую эпоху в церковно-певческом искусстве, дающую возможность композиторам посвящать своё творчество духовной музыке без оглядки на приговор капелльской цензуры. Заслуживают внимания духовные сочинения композитора и с точки зрения новаторства в смысле стилистического единства формы. Он первым счел необходимым выписать в нотах те возгласы, которые ранее произносились, либо пропевались на слух. Талант П. Чайковского-драматурга помог ему выстроить не откристаллизовавшуюся до него структуру такой сложной церковной службы, как Всенощное бдение, открывая тем самым, по мысли Н. Середы «путь композиторскому прочтению жанра» [14, с. 11]. По словам же исследователя О. Урванцевой, П. Чайковский «являлся первооткрывателем и в самой мысли оформить в музыкальный цикл суточные службы, и в построении компактной формы» [17, с. 112]. И все же ни Литургия, ни Всенощное бдение не обрели клиросного постоянства, так как писались, бесспорно, гениальным, но все же оперным композитором. Они не отвечали «духу» церковности, хотя и были проникнуты благоговейным отношением к вере. Вся глубина этого «духа» раскрылась в реконструкциях и сочинениях, созданных уже после смерти П. Чайковского, при активном личном участии С. Смоленского.

Пропагандируемая С. Смоленским концепция развития отечественного культового пения строилась на следующих принципах: единство церковного напева и народной песни в их истории и истоках; общность в формировании; утверждение знаменного пения как вида музыкального творчества; выдвижение народно-песенного культового пения как источника творчества современных композиторов. Перечисленные положения дают нам право говорить о формировании своеобразного «культового кучкизма» в рамках заявленного музыкального направления.

Народно-самобытная возрожденческая система С. Смоленского, ставшая краеугольным камнем взлелеянного им Нового направления, имела четко сформулированное теоретическое обоснование, основанное на капитальных научно-исследовательских изысканиях. Обращение ученого к древнеписьменным первоисточникам началось на заре его исследовательской деятельности в хранилищах Соловецкой библиотеки Казанской духовной академии. В 1888 году С. Смоленским была издана «Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца»⁵, относящаяся к 1668 году. Ученый сопровождал «Азбуку» подробными пояснениями, благодаря которым, по словам З. Гусейновой, она получила «максимально разностороннее и детальное освещение» [4, с. 12]. Обращение непосредственно к этому эпохальному музыкально-теоретическому трактату говорит о проповедовании С. Смоленским тех же идеалов, касающихся понимания места и значения знаменного пения в контексте русского культурного самоопределения и развития, что и А. Мезенцем – справщиком богослужебных книг. С интервалом в два столетия в унисон прозвучал призыв обоих ученых к современникам «вернуться к богатому, старинному, спокойному духом наследию» [1, с. 42]. Принципиально важно, что возрождение знаменного распева мыслилось ими в неразрывной связи с воскрешением соответствующей ему самобытной же крюковой записи. Таким образом, можно утверждать, что идеи ученого XVII века, отражающие менталитет древнерусской культуры, были положены в основание принципов зарождающегося Нового музыкального направления. Их сутью стало обновление, направленное не на преодоление традиции, разрыв с нею, а на обращение к идеалам, находящимся в прошлом и вечности. Здесь же укажем на тот факт, что увлечение С. Смоленского крюками далеко не всегда находило сочувствие у коллег по церковно-певческому цеху. «Балакирев не разделяет Ваших симпатий к крюковой нотации», – предупреждал С. Рачинский в письме своему другу [10]. Холодным был прием С. Смоленского в Петербурге, куда он был переведен в 1901 году управляющим Придворной певческой капеллой. Эти факты говорят о малой изученности на то время древнепевческой идиографической записи, что вызывало некоторый скептицизм к идеям С. Смоленского, и одновременно указывают на его роль первопроходца в реабилитации забытых народных ценностей. Иной была оценка трудов С. Смоленского его предшественником по консерваторской кафедре Д. Разумовским, о чем последний писал: «И за Ваш труд, кажущийся теперь излишним, впоследствии будут благодарить Вас и произносить Ваше имя с уважением» [7, с. 30].

⁵ Полное название «Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца».

Особое значение, как уже упоминалось, С. Смоленский придавал изучению способов фиксации знаменного пения – крюковой семиографии. Мысли, высказанные им еще в пояснениях к «Азбуке», подкреплялись тщательнейшим исследованием предмета на протяжении всей жизни ученого. Подтверждением сказанному служит историко-палеографический очерк «О древнерусских певческих нотациях» (1901 г.), в котором на основе анализа существовавших с XII по XVII вв. на Руси древних нотаций С. Смоленский доказал главенствующую роль богослужебного пения по отношению к народной мирской песне как единственного памятника, способного передать ход мыслей народных песнотворцев. Следствием анализа общих принципов расшифровки крюковых записей стала теория ученого о «несимметричном строении церковного напева», так называемого «рифмования строк», а также выделение попевки как структурной единицы музыкального построения. Специфически русский принцип формообразования стал отличительной чертой стиля композиторов Нового направления. Другим положением музыканта-ученого, получившим научное обоснование (например, в статье «О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии») и подтверждение на примере древних певческих рукописей, стало выявление особенностей национального многоголосия, основанного на народно-подголосочной полифонии.

Видя в церковном пении «древнее, народно-самобытное», «всегда живое в своих обновлениях» искусство, С. Смоленский реформирует процесс обучения в Синодальном училище, а также активно пропагандирует этот вид пения в своих выступлениях, публикациях и на концертной сцене. Так, в числе дисциплин музыкально-исторического цикла училища появились такие предметы, как «Главные основания контрапункта и учение о формах духовно-музыкальных сочинений», «История православного церковного пения в России с чтением памятников», «Чтение исторических памятников православного русского церковного пения». После ухода директора-реформатора из Синодального училища курс, им заданный, был продолжен и развит одним из единомышленников С. Смоленского – А. Кастальским. «Академия церковной музыки» или «Духовная консерватория» – так стали называть в прессе Синодальное училище. Характеризуя программу этого учебного заведения, критик В. Державинский писал в 1918 году: «Так, здесь уже несколько лет введён курс истории народной музыки, в консерваториях же он только предположен <...> Теория композиции (контрапункт, fuga, формы, инструментовка) проходит в том же объёме, что и в консерваториях <...> Обязательное фортепиано проходит девять, а не пять лет, плюс скрипка и виолончель» [цит. по: 11, с. 223].

В стенах Синодального училища усилиями С. Смоленского была создана библиотека древних музыкальных рукописей, которая стала тем научно-исследовательским центром, где как студенты, так и зрелые музыканты могли практически ознакомиться с теоретическими знаниями, полученными на занятиях, но также черпать знания и музыкальные идеи. Собрание редчайших памятников древнего русского искусства насчитывало более 1600 экземпляров. Оно было систематизировано силами его создателя с помощью сотрудников и учащихся Синодального училища. Заметим, что и сегодня оно остается единственным в своем роде источником церковно-певческих образцов прошлого, доступным для пользователей благодаря каталогизации, проведенной более ста лет назад.

Результатом обращения к старинным певческим первоисточникам стали, в частности, сочинения А. Кастальского. О сложностях работы по реконструкции средневековых песнопений он сообщал переживавшему в Петербург С. Смоленскому: «<...> посылаю Вам доказательства веские, – речь идет о переложении “Милосердия двери” сербского напева, – что нива, которую вы оставили <...> дает плоды тому, кто над ней поработает и попотеет. А пропотел я над ней не раз и не два...» [цит. по: 13, с. 590]. Обращались к древним церковным напевам практически все композиторы Новой школы: А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, П. Чесноков, А. Никольский, С. Рахманинов. Исследования С. Смоленского, связанные с теоретическим обоснованием стилистического единства церковного и народно-песенного мелоса, нашли продолжение не только в композиторской практике вышеуказанных музыкантов, но и в научных разработках. Ярким примером служат известные труды А. Кастальского «Основы народного многоголосия», «Особенности народно-русской музыкальной системы».

Следует заметить, что поворот композиторского мышления в сторону реставрации древних напевов, применения форм народно-подголосочной полифонии в гармонизациях обиходных песнопений и попевочного принципа формообразования – то есть церковно-певческих новаций второй половины XIX века, во многом состоялся благодаря целенаправленной образовательной «политике», проводимой С. Смоленским в отношении Синодального хора. Основная масса созданных в рассматриваемый период времени культовых произведений была написана именно для этого коллектива, с учетом его исполнительских возможностей. По утверждению М. Рахмановой, С. Смоленский обращался «с усиленными просьбами писать для Синодального хора буквально ко всем композиторам, попадавшим в его поле зрения, как маститым, так и начинающим <...>» [12, с. 713]. Таким образом, Синодальный хор стал той художественной лабораторией, в которой могли пробовать свои силы молодые отечественные композиторы, внося в нотный текст после прослушивания

коррективы, оттачивая мастерство. Хоровой концерт С. Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» был заказан автору С. Смоленским для пополнения исполнительского репертуара коллектива. Цикл того же автора – «Всенощное бдение», по праву именуемого в музыковедении вершиной духовой музыки «золотого века», посвящен памяти любимого учителя – С. Смоленского. Первое его исполнение состоялось в зале Синодального училища в 1915 году. Рахманиновская Литургия также впервые исполнялась синодалами. Синодальный хор исполнял запрещенные к исполнению за богослужением духовные опусы П. Чайковского. «Вообще, – вспоминал директор хора, – только с удалением Шишкова (управляющий Московской Синодальной Типографией. – О. Ц.) удалось мне хотя немного и исподволь знакомить Москву с сочинениями Чайковского. Из-за покушения моего пропеть <...> некоторые сочинения Петра Ильича вышел целый скандал <...>» [т. 12, с. 63]. Традицией хора стало и ежегодное поминовение композитора исполнением 25 октября (день смерти П. Чайковского, ст. стиль. – О. Ц.) его Литургии в храме Большого Вознесения.

Идеологические устремления С. Смоленского, его желание не только познакомить слушательскую аудиторию с высокохудожественными образцами хорового пения, но и просветить ее привело к замыслу грандиозного проекта, получившего название «Исторических концертов». Так, уже в 1896 году в зале Синодального училища в концерте под управлением В. Орлова прозвучали «Милость мира» и «Достойно есть», переложенные с сербского напева А. Кастальским, еще в одном концерте 1898 года Синодальный хор исполнил авторское сочинения А. Гречанинова «Литургия св. Иоанна Златоустого», соч. 13. Откликнулись на призывы С. Смоленского также М. Ипполитов-Иванов, А. Ильинский, П. Чесноков и многие другие.

На основании вышесказанного можно сделать следующие выводы. Практически на рубеже XIX–XX веков в России зародилось Новое композиторское направление духовной музыки, идеологическим и прикладным центром которого с 90-х годов стало Синодальное училище и хор, возглавляемые С. Смоленским. Научно разработанные им в ряде исследовательских работ, докладах, лекциях, а также продемонстрированные в выступлениях Синодального хора идеи возрождения принципов стилистического и формообразовательного единства церковного, или «канонического», и «генетически альтернативного» (О. Урванцева) – мирского, пения нашли отображение в творчестве А. Кастальского, А. Никольского, С. Рахманинова, В. Калининкова, М. Ипполитова-Иванова, П. Чеснокова и др. Обращение к культовому песенному искусству как народно-самобытному, в частности, способствовало созданию не только прикладных богослужебных разножанровых сочинений, но более широкому осмыслению роли древнерусского песенного мелоса в

развитии отечественного музыкального искусства. Вклад С. Смоленского в движение, традиционно называемое Новым направлением, позволило в печати начала XX века охарактеризовать его как «торжество идей С. Смоленского» [13].

Список литературы

1. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 года). Издал с объяснениями и примечаниями С. Смоленский. – Казань, 1888. – 132 с.
2. Белоненко А.С. Стасов о древнерусской музыке // Советская музыка, 1991, №11, С. 64–72.
3. Гарднер И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: В 2-х т. – Т. II. История. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – 530 с.
4. Гусейнова З.М. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века: Дис. док. иск. – С.-П., 1995. – 284 с.
5. Духовная среда России. (Певческие книги и иконы XVII – начала XX веков.). Авторы-составители: М. Рахманова, М. Красилин. М.: Вереск, 1996. – 176 с.
6. Иванова Л. Фольклорные истоки в русской музыке христианской традиции (XX век) // Музыкальное искусство и религия. РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – С. 317–320.
7. Письмо Разумовского к С. Смоленскому // Хоровое и регентское дело, 1878, 16 февраля.
8. Рахманова М. Огромное и еще едва тронутое поле деятельности // Советская музыка, 1990, № 6, С. 67–74.
9. Рачинский С.А. Музыкальная заметка // Церковные ведомости, 1893, № 12, – С. 170–175.
10. Рачинский С. Письмо С. Смоленскому 21 января, 1885 года, ОР РГБ ф. 178 № 10795 ед.хр. 10.
11. Русская духовная музыка в документах и материалах: В 5-ти т. – Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 688 с.
12. Русская духовная музыка в документах и материалах. В 5-ти т. – Т. II., кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 640 с.
13. Русская духовная музыка в документах и материалах: В 5-ти т. – Т. V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка. – М.: Знак, 2006. – 1032 с.
14. Середя Н. В. Жанровий канон православної літургії (на матеріалі Літургії українських та російських композиторів кінця XIX – початку XX століть): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. – Київ, 2004. – 18 с.
15. Смоленский. Вступительная лекция по истории церковного пения // Хоровое и регентское дело, 1911, № 6, 7. – С. 133–149.
16. Тугаринов Е. Великий русский регент В.С. Орлов, М.: Музыка, 2004. – 398 с.
17. Урванцева О. А. Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX начала XX веков (С. Рахманинов): Дис. канд. иск. – Екатеринбург, 1997. – 199 с.
18. Яворский Б. Избранные труды : В 2-х т. – Т. 2, ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – 368 с.

**ТЕОРЕТИКО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ІНТЕНЦІЇ о.П. БАЖАНСЬКОГО
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАУКОВИХ ІДЕЙ П. СОКАЛЬСЬКОГО**

В статті розглядається вплив наукових ідей П. Сокальського на формування національно зорієнтованої авторсько-стильової парадигми о. П. Бажанського (1836-1920) – представника греко-католицького духовенства Галичини та дослідника-фольклориста другої половини XIX – початку XX століття. Підкреслюється зміст та особливість оригінальних міркувань музикознавця-аматора в контексті надбань музичної практики й музично-теоретичної думки.

В статье рассматривается влияние научных идей П. Сокальского на формирование национально сориентированной авторско-стилевой парадигмы о. П. Бажанского (1836-1920) – представителя греко-католического духовенства Галиции, исследователя-фольклориста второй половины XIX – начала XX века. Подчеркивается содержание и особенность оригинальных размышлений музыковеда-дилетанта в контексте достижений музыкальной практики, а также музыкально-теоретической мысли.

In the article is considered the influence of the scientific ideas of P. Sokalsky on the formation of national orientated authoring-stylistic paradigm of the clergyman P. Bazhansky (1836-1920) – a representative of Greek-catholic Clergy of Galicia as well as the investigator and specialist in folklore. Hereby is underlined the content and the peculiarity of the original cogitations of the musicologist amateur in the context of the gaining of musical practice and musical-theoretical ideas.

Останнім часом в культурологічних пошуках спостерігається тенденція актуалізації важливої гуманітарної проблеми – соціальної визначеності та самовизначеності особистості у структурі етносу. Актуальним залишається й питання історичної детермінованості соціально позитивних факторів формування національної ідентичності. Відтак назріла потреба теоретичного осмислення персоніфікованого діяльнісного чинника в процесі українського культурно-музичного життя другої половини XIX століття – періоду, що характеризується акумулюванням рушійних елементів зростання національного духу.

В другій половині XIX – поч. XX ст., коли українська музична критика, публіцистика, фольклористика орієнтуються насамперед на музичний процес в його національному аспекті, з'являлися праці, що засвідчували певний рівень інтуїтивно-раціонального проникнення в сферу національної музично-фольклорної практики як природного та культурного явища. В 1888 р. у Харкові вийшов друком фундаментальний твір П. Сокальського «Руська народна музика, великоруська і малоруська в її будові мелодичній і ритмічній», де глибинно розглядалися як питання акустики, мелодико-ритмічної будови, так і проблеми історичної ступневості, впливу і взаємодії східних та західних витоків у вітчизняному музично-фольклорному просторі. Через кілька років по

тому в Галичині з'являються етномузикознавчі розвідки о. П. Бажанського, котрі можна розглядати як паралельну спробу теоретичного моделювання специфіки музичного фольклору в контексті національно-культурних традицій. Відомі українські науковці М. Грушевський, В. Витвицький, М. Загайкевич, Ф. Колесса, Б. Кудрик, С. Людкевич, І. Франко та інші вельми слушно підкреслювали наявність в згаданих розвідках священика-фольклориста рис дилетантизму й наслідування, з чим важко не погодитися. Однак в межах дослідження варто докладніше торкнутися питання поширення націотворчих імпульсів через діалог різних, історично відділених кордоном, але духовно споріднених регіонів України – Наддніпрянщини й Галичини. В статті здійснюється спроба виявлення рельєфу дослідницьких ліній та позиціонування двох вельми різних за діяльнісними горизонтами постатей – П. Сокальського та о. П. Бажанського. Ставиться за мету підкреслити позитивний вплив наукових ідей П. Сокальського на утвердження національно зорієнтованої світоглядної парадигми о. П. Бажанського як діяльного просвітителя й фольклориста.

Соціокультурна практика о. П. Бажанського в музичній сфері загалом відзначалася просвітницькою універсальністю, суголосною тенденціям діяльних пошуків освічених верств українців в галицькому сегменті Австро-Угорської імперії. В інтенційному руслі П. Бажанського, представника греко-католицького духовенства Галичини, домінантним пунктом були етнографічні спостереження. Підкреслимо, що тогочасний брак наукового підґрунтя у вітчизняній фольклористиці суттєво обмежував пізнавальні устремління фольклориста-аматора, а водночас і загострював потребу теоретичних пошуків на фоні сприятливої атмосфери зростаючого зацікавлення народознавчою тематикою. Зафіксовані в публіцистичних статтях 1887-88 рр. («Діло», «Зоря») етнографічно-дослідницькі наміри о. П. Бажанського не лише вирізнялися актуальністю, але й хронологічно збіглися з друком в Наддніпрянщині праці П. Сокальського «Руська народна музика...».

Як відомо, дослідження П. Сокальського стало першою міцною науково-теоретичною базою вітчизняної музичної етнографії, засвідчивши відкриття нового зразка порівняльно-історичного типологічного вивчення фольклору з розглядом його в контексті соціокультурних процесів та природознавства. Згадана праця складається з двох частин, де перша висвітлює питання мелодичної будови російської і української народної музики, а в другій розглядається її ритмічна сторона. Базовою теоретичною концепцією вченого постають акустичні засади функціонування руської народної музики, засновані на фізичній природі звуку, числових відношеннях між інтервалами, побудові на природних інтервалах, що не відповідає системі рівномірної темперacji. На думку П. Сокальського, руська народна музика своїми найдавнішими мелодіями відноситься до епохи кварта, а переважною більшістю зразків – до

епохи квінти. Стосовно впливів на українські народні мелодії, то науковець вбачав їх більше зі Сходу, ніж із Заходу. Висновки П. Сокальського спрямовуються в бік виявлення історично обумовленої ступеневості в розвитку музичної культури. Значним досягненням є аналіз мелодичної побудови руської народної пісні з помітним відмежуванням від ототожнення її ладів з давньогрецькими. В праці П. Сокальського визначаються три епохи в історії розвитку музичного ритму. Оскільки, на думку вченого, руська народна музика в переважній більшості вокальна, то її будова має підходити до перших епох складочислового або метричного віршування, але не епохи інструментальної тактової будови. П. Сокальський робить такі важливі висновки, як відсутність подібності між розмірами народних руських пісень та давньогрецьких метрів, вказує на необхідність прислухатися до структурного поділу тексту і мелодії на смислові розділи, що може виключати застосування тактового поділу наспіву.

Слід підкреслити, що науково-теоретичні розробки П. Сокальського у галузі фольклористики опинилися в центрі уваги прихильників його ідей, науковців. Серед них були В. Петр, О. Фамінцин; ґрунтовно-аналітичним ракурсом у вивченні наукової спадщини П. Сокальського відзначаються праці К. Квітки. З-поміж галичан першопрохідцем на цій ниві виявився о. П. Бажанський. Очевидно, що поява згаданої праці не лише зацікавила галицького священика-фольклориста, але й суттєво скорегувала у фахове русло його народознавчо-просвітницькі устремління. Показово, що високу авторитетність творчих здобутків П. Сокальського – науковця-патріота, автора опер «Утоплена», «Майська ніч», «Осада Дубна» – о. П. Бажанський підкреслює у теоретичній розвідці «Русько-народна музикальна опера», де з пієтетом іменує відомого дослідника-фольклориста «руським народним генієм». Під впливом праці П. Сокальського просвітницька діяльність греко-католицького священика зосереджується на популяризації наукових ідей через ґрунтовне опрацювання питомих ознак народнопісенної спадщини. Як наслідок у вельми короткий час емпірично-дослідницькі позиції етнографа-галичанина знайшли відображення в його музикознавчо-фольклористичних розвідках, виданих окремими брошурами (здебільшого накладом автора) у Львові та Перемишлі. Помітно, що вже назви перших з них – «Малоруський музикальний народний тон» (1891), «Русько-народна поетична і музикальна ритміка» (1891), «Малоруська народна мелодика» (1892) – віддзеркалюють розділи праці П. Сокальського, на які прагне міцно спиратися автор П. Бажанський. Доповненням слугують наступні його розвідки, а саме «Русько-народна музикальна гармонія» (1900), «Русько-народна музикальна опера» (1901), «Нова метода записування русько-народної мелодії» (1904), «Ціха і будова стародавньої музикальної гармонії» (1904), «Русько-народний музикальний стиль. Граматика (у двох частинах)» (1907, 1911), «Русько-народна натуралістична музика» (1913), що склали своєрідне

коло раніше задекларованих спостережень і висновків. Слід також згадати й подібну за тематикою студію о. П. Бажанського «Повна інструментація європейських і русько-народних інструментів» (1914).

Розвідкою «Малоруський музикальний народний тон» (присвячувалася заснуванню товариства «Боян» у Львові) о. П. Бажанський розпочав «занурення» в сутність ідей, викладених в першому розділі праці П. Сокальського. Насамперед привертає увагу чималий перелік бібліографічних джерел, вказаний о. П. Бажанським у вступному розділі, де, окрім П. Сокальського, згадуються відомі імена знавців церковного співу (Шайдурова, Рогова, Мезенця, Макарієвського, Разумовського, Одоєвського) й теоретиків музики (Ейлера, Цімермана, Гельмгольца, Вестфалю, Гауптмана, Кляйна, Форкеля, Наумана та деяких інших). У способі викладу матеріалу згаданої розвідки помітними є як метод прямого калькування думок П. Сокальського, застосований П. Бажанським, так і тенденція довільного трансформування певного пласту інформації через призму віри, інтуїції та суб'єктивного відчуття. Немає сумніву, що священику, задіяному в богослужбовій канонічній практиці, імпонувала позиція вихідної первинності інтонаційно-вокальної природи музики, коли він дослівно переповідав міркування П. Сокальського: «Первісна музика мала спокійний, епічний характер, через те, що її призначення було виражати настрої маси, юрби, а не окремих осіб <...>» [12, с. 28], [3, с. 23]. Акустичні властивості природної гармонії або явище обертонів слідом за П. Сокальським П. Бажанський пояснює, послуговуючись фізичною природою звукодобування з «натуральних» духових інструментів. Але якщо П. Сокальський викладає математично означені параметри, ґрунтовно деталізуючи їх суть, то П. Бажанський подає ці ж параметри в доволі схематично-стилому вигляді, що, безумовно, ставало на заваді у сприйнятті непідготовленому читачеві. Як у П. Сокальського, так і в П. Бажанського означаються чотири роди інтервалів поміж тонами, тобто цілий тон великий (9/8), цілий тон малий (10/9), півтон великий (16/15), а також півтон малий (25/24). Значну частку уваги П. Бажанського займає теоретична концепція П. Сокальського щодо інтонаційної системи арабо-перської музики (обґрунтування якої здійснювали Кізеветтер та Гельмгольц). Згадуються також досліді Вебера, Томпсона та практика «товариств сольфеджистів» в Англії. Особливо ретельно П. Бажанський відтворює думку П. Сокальського, тотожну висновкам Г. Гельмгольца стосовно помітної різниці поміж строями (чистим природним та темперованим), яка виникає, якщо слух налаштований до сприйняття чистих інтервалів. Відповідно наголошується, що ця різниця виявляється в наступних позиціях: якщо мажорні тризвуки в природному строї виходять повні, рівні, приємно-милослухні, без коливань, то ті ж тризвуки в темперованому строї – мутні, неспокійні, тремтливі; септакорд у природному

строї має не більше різкості, ніж звичайний мажорний акорд у темперованому або піфагорейському строї; на високих регістрах кожен акорд темперованого строю звучить майже фальшиво в порівнянні з такими ж акордами чистого строю, причиною чого є комбінаційні тони темперованих інтервалів; відмінності між мажорними і мінорними акордами, між різними положеннями акордів у чистому строї виходять набагато рішучішими, модуляції набувають більшої виразності, а дисонанси – більшої різкості; зміни в положенні акорду у природному строї відтіняють гармонічні барви. Контекстуально П. Бажанський не оминув увагою історичний факт наполегливості змагань середньовічних музикантів проти штучної темперації строю. Ілюстрацією священик-музикознавець обирає творчість Дж. Палестрини та Орландо Лассо. Відновлення чистого строю, за визначенням П. Сокальського і П. Бажанського, цілком можливе в квартетній музиці і взагалі на смичкових інструментах, а також в співі одиночних і хорових. Тож одиночний спів саме у природних інтервалах, на думку П. Бажанського, мав зберігатися в руській народній музиці. Щодо питання визначеності чи виокремлення джерел запозичень в руській музиці, то П. Сокальський не дотримується однозначності й залишає цю проблему до розв'язання майбутній науці – музичній етнографії. Його позиції схилиються до обґрунтування історичної спорідненості основ руської пісні з музикою стародавніх греків, персів та інших азіатських народів поза межами цілковитого запозичення. Натомість в аргументаціях о. П. Бажанського зберігається однозначний акцент на версії виключно азійських запозичень.

В наступній розвідці «Руськонародна поетична і музикальна ритміка» о. П. Бажанський репродуктивно відтворює концепцію, сформульовану в другому розділі праці П. Сокальського. Як і раніше о. П. Бажанський, трансформуючи суть питання, розкритого П. Сокальським, здійснює довільне «ущільнення» пояснення. Він констатує факт формування двох епох стародавнього ритму поетичного і музичного, згадує імена філологів, які працювали у сфері ритміки мови (Шафранова, Вестфал, Срезневського, Востокова, Олесницького, Лонгіна, Вікторіна, Теренція Варрона), а також письмові пам'ятники релігійної культури Сходу, як от індійські Веди та східноіранські Зендавести (вважаючи їх письмове втілення історично зумовленим та вкоріненим шляхом функціонування насамперед в усно-народній практиці). П. Бажанський як священик мислить категоріями духовно-романтичного плану, коли дотримується версії щодо єдності походження стародавніх устоїв народно-пісенної та релігійної ритміки. Такі міркування суперечать науковій позиції П. Сокальського, який наголошує, що «первісній вокальній музиці поки що відведено в науці найскромніше місце під фірмою “складочислівного віршування”» [12, с. 246], а «руська церковна музика помітно відрізняється –

щодо ритму – від світської, і судити про останню за зразками першої було б помилково» [12, с. 248].

В іншій розвідці о. П. Бажанського «Малоруська народна мелодика» виразно стверджується головна ідея П. Сокальського стосовно «окремішності» натуральної народної мелодики. Вельми помітно, що світоглядне позиціонування П. Бажанського рельєфно концентрується на питанні розмежування двох різних явищ – природи національно-фольклорного пласту та музично-професійного європоцентризму як культурного феномену. Увага священика зосереджується на проблемі «консервації» духовно-ціннісної міфотворчої первинності фольклору поза межами західноєвропейських цивілізаційно-культурних трансформацій: «Ми не вороги культурної західної музики, <...> але не годиться одмінні духом, типом, свойством оригінали мелодій зміняти і під рубрику західної культури підсувати» [4, с. 80]. Вкажемо й на деякі узагальнення П. Бажанського, що виходять за рамки висновків П. Сокальського. Зокрема, дослідник-галичанин в руслі емпіричних позицій стверджував про існування в звуковисотній будові народнопісенного матеріалу так званих енгармонічних дробів величиною в $1/2$, $1/3$, $1/4$ тона, водночас пропонуючи спосіб нотації звукоряду з 22 тонів. Такі спостереження, безперечно, вартують уваги, оскільки в музичній практиці важливе значення мають лади, які базуються на дрібнішій інтервальної шкалі, ніж півтонова. Як відомо, найчастіше це зустрічається в музичних культурах Близького Сходу та Індії, а також в зоні впливу цих культур, зокрема в Південній і Східній Європі. Прикладом слугує староіндійська гама («шруті») з 22-х інтервалів. Якщо п'яти- і семиступеневі лади інтерпретуються як дівізивні, то індійські лади пояснюються принципом доповнення октави, тобто аддитивно. Процес формування аддитивного ладу визначається виконавськими нормами, коли проявляється творча індивідуальність співця [13]. Щодо присутності найменших натуральних інтервальних величин східного походження в українських пісенних зразках, то о. П. Бажанський посилався на акустичні розрахунки Г. Гельмгольца. Як прихильник позиції нівелювання «доктрини» європоцентризму о. П. Бажанський не тільки виступає ревним хранителем «натуралізму» архетипів східнослов'янської мелодики, але й підтримує версію її індійського походження, виразно засвідчуючи свою «симпатію» до російської наукової школи. Зазначена концепція відповідала теоретичним постулатам, висловленим В. Одоєвським (1804-1869), який працював в період становлення музичної науки в Росії. Керуючись ідеєю діяльного патріотизму, В. Одоєвський заявляв про свою обізнаність із церковною та народною музикою, однак схильність до теорії спільності джерел стародавніх наспівів російського та індійського народів виявляв обережно [9]. Отож, свою власну теоретичну позицію П. Бажанський «успадкував» не лише від П. Сокальського, а й від

В. Одоевського. Варто також вказати на суголосність релігійно-народної світоглядної настанови греко-католицького священика з ідеологемними постулатами «москвофілів» Галичини, що час від часу проявлялося. Певна річ, що згадані твердження о. П. Бажанського не знаходили підтримки в світоглядно «проєвропейських» колах молодшої наукової генерації Галичини. Зокрема, С. Людкевичем та Ф. Колессою дана теорія критикувалася за приналежність до містифікацій. Однак зауважимо, що проблема фіксації найменших інтонаційних величин при запису фольклорних зразків залишалася й надалі актуальною, тож розглядалася фольклористами-музикологами неодноразово (зокрема О. Прадюком, А. Чекановською та іншими). Зазначимо також, що практичне музикування ХХ сторіччя застосовувало надзвичайно велику кількість акустичних явищ, одним з яких постає мікритоновість. Це дало підстави І. Котляревському сучасну музично-теоретичну систему визначити як вільно-акустичну з можливістю набувати різних якостей в залежності від моделей, зв'язків і параметрів [8]. Чвертьтонова система ладової організації отримала фахове підтвердження та знайшла практичне застосування у творчості композиторів ХХ ст. (Ч. Айвз, А. Хаба, П. Булез, А. Кенель, С. Буссоті, М. Кагель, А. Циммерман, Е. Денисов, С. Слоніський та інші). Теоретичним опрацюванням проблематики займався італієць Ф. Бузоні (праця «Досвід нової естетики музичного мистецтва» 1907 р.). Теорією чвертьтоновості цікавився чеський композитор Алоїс Хаба (в 1923 р. створив у Празькій консерваторії відділення чверть- і шеститонової музики, впровадив чвертьтоновість у своєму Другому квартеті). Знаковим є те, що він прийшов до чвертьтоновості саме на ґрунті моравської народної музики, а струнні ансамблі Хаби розкривають зв'язок мікроінтерваліки з практикою виконання в нетемперованому ладі. Подібним чином користується струнними інструментами Пендерецький та інші сучасні композитори [11]. В такому контексті вельми слушними постають теоретичні зацікавлення галичанина П. Бажанського. Вони стали першими яскравими кроками в західноукраїнському музикознавстві, що скеровували в бік обґрунтування мікроінтерваліки на засадах акустичної природи, якою в багатьох випадках наділені саме фольклорні зразки.

Підсумовуючи, слід зазначити, що теоретико-фольклористичні інтенції о. П. Бажанського детерміновані культурологічними потребами періоду національно-духовного відродження Галичини в другій половині ХІХ ст. В системі світогляду о. П. Бажанського провідною виступає ідея національно-культурної самоідентичності, що підкріплювалася позицією акумулювання національного характеру через превалююче духовно-фольклорне начало. Вагомим рушійним імпульсом на шляху теоретичного осмислення проблем специфіки музично-фольклорного пласту для о. П. Бажанського слугували саме наукові досягнення П. Сокальського.

Список літератури

1. Бажанський П. Збираймо народні мелодії рускі! // Діло. – Львів, 1887. – Ч. 61; Зоря. – Львів, 1887. – ЧЧ. 15, 16.
2. Бажанський П. Збірник галицьких пісень і мелодій народних // Діло. – Львів, 1888. – Ч. 78.
3. Бажанський П. Малорускій музикальний народний тон. – Львів: Друк. Ставропігійського Інституту, 1891. – 54 с.
4. Бажанський П. Малоруска народна мелодика. – Львів: Друк. Піллера і Сп., 1892. – 210 с.
5. Бажанський П. Русконародна поетична і музикальна ритмика. – Львів: Друк. Міллера і Сп., 1891. – 99 с.
6. Загайкевич М. Розвиток музичної фольклористики на Західній Україні в ХІХ ст. // Народна творчість та етнографія. – 1958. – № 3. – С. 45-58.
7. Кияновська Л. Галицькі священики-композитори ХІХ століття та їхня роль в українській та світовій культурі // Київська Церква / Альманах християнської думки. – Київ – Львів, 1999. – Ч. 2-3. – С. 40-43.
8. Козут Г. Акустичні реалії та їх відображення у музичному мисленні // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Матеріали наукової конференції. Київ: ВПП „Компас”, 2000. – С. 103-105.
9. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. – Том 1. От древнейших времен до середины ХІХ века. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1973. – 596 с.
10. Людкевич С. Кілька заміток про так звані „дроби” в наших народних піснях // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / Упоряд. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 345-348.
11. Павлишин С. Музика ХХ століття: Навчальний посібник. – Львів: Бак, 2005. – 232 с.
12. Сокальський П. Руська народна музика, російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. – Перевидання 1888 р. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і літ-ри УРСР, 1959. – 400 с.
13. Чекановська А. Музыкальная этнография: Методология и методика. М.: Советский композитор, 1983. – 190 с.

Розділ II.
СТОРИНКИ МУЗИЧНОГО МИНУЛОГО ТА СУЧАСНІСТЬ

**Творча спадщина західноєвропейських та російських композиторів
та виконавців XVIII – XIX століть**

УДК 78.071.1:785

Викторія Терещенко

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ ШУТКА» В.А.МОЦАРТА.
КОМИЧЕСКОЕ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ**

*Он даже сочинил чудеснейший квартет,
Где все – фальшивый звук и ладу вовсе нет.*

Н. Огарев. Моцарт

Статтю присвячено проблемі комічного та його втіленню в інструментальній творчості В. Моцарта.

Статья посвящена проблеме комического и его воплощению в инструментальном творчестве В. Моцарта.

The article is dedicated to the problem of the comic and its incarnation in W. Mozart's instrumental creative work.

Универсальность и индивидуальность творчества В. А. Моцарта – одна из ведущих тем современного музыкознания. Эти явления отмечаются и анализируются в трудах Г. Аберта и М. Бриона, В.Д. Конен и Т.Н. Ливановой, А.А. Хохловкиной и Е.С. Черной, Г.В. Чичерина и А. Эйнштейна. Рассматривая эстетические грани музыки Моцарта, основное внимание исследователи уделяют таким категориям, как лирическое, драматическое, трагическое. Комедийные образы в творчестве великого композитора более детально рассматриваются в книге Е.И. Чигаревой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени» и статье В.Л. Терещенко «Юмор в музыке Моцарта» из сборника «Моцарт и моцартианство».

При рассмотрении комической образности в творчестве Моцарта музыковеды, как правило, обращаются к анализу произведений, предназначенных для музыкального театра. Задача данной работы – выявление специфики юмора Моцарта, комического содержания и приемов его воплощения на примере анализа инструментального цикла.

Интерес к юмору в значительной мере был обусловлен характерными чертами личности Моцарта. В нем сочетались общая жизнерадостность, общительность, дружелюбие с обостренным чувством собственного достоинства,

эмоциональностью, ранимостью, резким неприятием чужой тупости и ограниченности. Показательно, что при всех сложностях жизни Моцарта в последнее, венское десятилетие, он создает множество произведений, пронизанных юмором и оптимизмом. Это оперы, ряд инструментальных концертов, дивертисментов, Маленькая ночная серенада G-dur для струнного оркестра.

Особое место среди инструментальных произведений с отчетливо выраженной комедийной образностью занимает «Музыкальная шутка» – подлинный шедевр юмора Моцарта. Она написана в Вене 14 июня 1787 года для струнного квартета и двух валторн. Композиция ансамбля близка форме старинного дивертисмента. Это 4-частный цикл, где за сонатным аллегро следует менуэт, сентиментальная медленная часть и жанрово-танцевальный финал. «И в чем же здесь шутка?» – спросит серьезный скептик, в недоумении пожимая плечами. А шутка здесь буквально во всем – в каждой части, в различных разделах частей, в намеренном несоблюдении правил классической гармонии, композиции, структурных пропорций, ансамбля, наконец, просто чистоты строя и единства тональности.

Для определения типа комедийности данного произведения идеально подходит название пьесы Шекспира «Комедия ошибок». Впрочем, как и в других произведениях Моцарта, шутка является лишь долей «Музыкальной шутки» с ее неточностями и фальшью. Сопоставление с Шекспиром не ограничивается названием театральной пьесы: в «Шутке» Моцарта не раз встретятся подчеркнутые контрасты возвышенного, торжественного, патетического и комического бытового. В этом небольшом инструментальном произведении можно также обнаружить опосредованные связи с различными разновидностями комического театра: комедия ситуаций и комедия характеров, комедия масок и фарс.

Названия «Секстет деревенских музыкантов» или «Деревенская симфония» связаны с попытками программно-комментария к этой музыке как жанровой сценки игры неумелых музыкантов-любителей. Они были даны произведению уже после смерти Моцарта. Более убедительную и серьезную версию трактовки образного содержания «Музыкальной шутки» находим в работах Г. Аберта и А. Эйнштейна. Как пишет А. Эйнштейн, «любая фальшивая нота была для Моцарта оскорблением мирового порядка» [12, с. 207], а ранее он же указывает: «Из этой “Музыкальной шутки” можно было бы “вычитать” всю эстетику Моцарта, только в обратном смысле» [12, с. 168].

По определению Г. Аберта, «цель пародии – подразумеваемый автор композиции; правда, то, что он находит достойных себя “интерпретаторов”, делает потешную картину более полной, но подлинным героем остается композитор. В музыке редко прилагалось так много таланта ради того, чтобы казаться бездарным» [1, с. 367]. Однако что могло побудить Моцарта к

созданию подобной пародии на «собрата по перу»? Были ли конкретные причины или повод? Да сколько угодно! Главной причиной была сама окружающая жизнь, та культурная среда, над которой в силу своей гениальной одаренности возвышался Моцарт. «Сочинять – вот моя единственная радость, моя единственная страсть», – известные слова Моцарта из письма от 10 октября 1777 года. Моцарт – исключительно музыкант, он живет и дышит музыкой. Но что он видит и слышит вокруг? Это мы узнаем из высказываний о немецкой музыке из писем «нейтрального лица» – английского путешественника Ч. Берни. «У немецких уличных музыкантов не встретишь той деликатности слуха, какую я замечал в тех же самых слоях народа Италии». В школах Саксонии и Австрии «игра учеников обычно жестка и груба». В Берлине инструментальная школа «почти не прибегает к форте и пиано. Каждый исполнитель соперничает со своим соседом только в том, чтобы играть громче него». В Зальцбурге музыка в инструментальных концертах у князя-архиепископа «замечательна преимущественно отсутствием изящества и шумом». В Вене, в соборе «органы страшно расстроены» [10, с. 377].

В «Музыкальной шутке» Моцарт не создает шаржированный портрет какого-либо конкретного лица, но разница между вдохновенным талантом и бездарным ремесленничеством показана ярко и художественно убедительно. При этом остроумие Моцарта не знает границ. Он обращается к различным жанрам, стилям, формам, он полон восторженной увлеченностью игры в сочинение.

В веселом карнавальном хороводе кружатся маски торжественной французской увертюры и сентиментальной итальянской арии, звучит менуэт, раздаются ритмы полонеза и марша, кружатся триоли итальянской тарантеллы, слышны отзвуки охотничьей скачки. Неожиданно возникает островок пасторальной лирики. Диалоги чередуются с монологами. Дуэт нетвердо стоящих на ногах валторнистов бредет куда-то не туда... Порой музыканты вместе с автором погружаются в раздумье: «Что же после этого сыграть?».

Первая часть. F-dur, *allegro*. Она открывается торжественными аккордами главной темы. Слишком торжественными для маленькой музыкальной шутки. Построенная на общепринятых мотивах с троекратными повторами аккордов, «золотым ходом» валторн, автентическими оборотами в гармонии, тема звучит в духе музыки своего времени. Но уже здесь возникает первый маленький конфуз: торопясь создать шедевр, автор «не заметил», что экспозиционный период состоит из семи тактов, где 4-й такт одновременно и завершает первое предложение и открывает второе. Связующая партия оказывается более структурно уравновешенной, чем главная. Объединяет их устойчивая опора на банальность. Первый элемент – секвенция на триольном мотиве из трех нот с прямолинейными квартовыми ходами в басу. Ее завершает уже привычный

троекратный повтор тонического трезвучия. Во втором элементе намечается модуляция в тональность доминанты, но возвращение тоники F-dur пресекает эту робкую попытку.

Таким образом, на протяжении 15 тактов звучания 15 раз в одном и том же виде повторяется тоническое трезвучие. И хотя эти торжественные аккорды сами по себе не выражают ничего комического, их назойливый повтор создает комедийный эффект (прием, характерный для комического театра, оперы-буффа, зингшпиля). В побочной и заключительной партиях (C-dur) преобладают фанфарные мотивы, происходит чередование и примитивное варьирование разрозненных фраз, не претендующих на индивидуальность и мелодическую выразительность. Принцип «повторение – мать учения» помогает кое-как смонтировать этот раздел и триумфально завершить миниатюрную (32 тт.) экспозицию.

Разработка – новый этап «игры в сочинение». Зная о необходимости тонального развития, мотивном дроблении и легкости сочинения и восприятия секвенций, автор вводит две неуклюжие модуляции. Имея поверхностные представления о родстве тональностей, он подменяет C-dur одноименным минором и попадает в B-dur. В неточной секвенции вместо ожидаемого As-dur вдруг возникает a-moll. Зато после него легко возвращается основная тональность. Принцип повтора, заявленный в экспозиции, доводится в разработке до абсурдного абсолюта. Это – явный шарж, веселая пародия. Троекратные повторы тонического трезвучия возникают в каждом втором такте (6 раз на протяжении 12 тактов). Ритмическая фигура с повтором трех четвертей встречается еще чаще, а пульсация восьмых нот с восьмикратным повтором одного аккорда носит пародийный характер, поскольку чувство меры здесь явно изменяет автору.

Приход к репризе вызывает новый творческий энтузиазм – близок финиш. Охваченный замыслами новых частей «шедевра», автор явно торопится. Он сокращает масштабы главной (4 т.) и заключительной партий (4 т.), в результате чего реприза становится почти на четверть короче экспозиции, а в связующей партии дробность чередования разнохарактерных мотивов становится более хаотичной, лишенной смысла и логики.

Преувеличенный шум (ff) вносит фанфарно-маршевое звучание коды, основанной на материале главной и заключительной партий. Во всем блеске выступают здесь валторны, с увлечением повторяющие тоническую терцию даже тогда, когда остальные участники ансамбля уже взяли заключительный аккорд.

Завершился 1-й акт инструментальной комедии с торжественной увертюрой и арией-портретом главного героя-автора, героически преодолевающего все трудности сочинения музыки.

Вторая часть, менуэт. Это настоящий карнавал, веселая комедия масок. В ее звучании современный слушатель может узнать ряд образов из опер самого Моцарта, уже созданных и еще не возникших ко времени написания «Музыкальной шутки». Музыкальным девизом этого менуэта могла бы стать фраза Лепорелло из интродукции «Дон-Жуана»: «Стать я барином желаю», по характеру и интонациям перекликающаяся с первой темой экспозиции. В середине экспозиции неустойчивость звучания, интонационные «шатания» валторн напоят о садовнике Антонио из «Свадьбы Фигаро», а воздушность гаммообразных пассажей скрипки в трио – о кружевах и манжетах Керубино, описанных в арии Фигаро C-dur.

Еще до звучания музыки ремарка *Maestoso* к менуэту из «Секстета деревенских музыкантов» уже настраивает на юмористическое восприятие. Монументальные аккорды, пунктирный ритм близки увертюрам французского тила из ораторий Генделя или опер Люлли. Троекратные повторы и движение от I к III ступени – мотив, достаточно хорошо изученный в 1-й части. Утрированная важность и торжественность музыки позволяет вспомнить комические рассуждения учителя танцев в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве»: «Все людские невзгоды, все злоключения, коими полна история, оплошности государственных деятелей, ошибки великих полководцев – все это происходит единственно от неумения танцевать. Когда человек поступает не так, как должно, будь то просто отец семейства, или же государственный деятель, или же военачальник, про него обыкновенно говорят, что он сделал неверный шаг, не правда ли? А чем еще может быть вызван неверный шаг, как не неумением танцевать?» [7, с. 227].

Серьезность, невозмутимость, основательность, рассудительность, нарочитая помпезность заключены в звуках менуэта. Во втором элементе темы экспозиции у валторн возникает ритм полонеза, скрипки играют триоли, у альты и виолончели – размеренное движение восьмыми. Каждый словно играет сам по себе, однако все дружно модулируют в тональность доминанты. Новая мелодическая фраза в тактах 9 - 12 звучит в C-dur, а в заключительном разделе экспозиции менуэта – в основной тональности, что вносит в форму черты сонатности.

Разгар веселья наступает в середине экспозиции менуэта, когда после энергичных триольных унисонов струнных дуэт валторн с непревзойденной фальшью исполняет тему в характере незатейливой веселой песенки. Неожиданные хроматические смещения в нисходящей секвенции партии валторн (с иронической ремаркой Моцарта: *dolce*) образуют переченья и абсолютно непредсказуемые аккорды в сочетании с невозмутимо движущимися по звукам основной тональности струнными. Так и не сумев добраться к доминанте, дуэт валторн обрывается на тритоне *cis - g*, в то время как струнные

энергично очерчивают звуки C-dur. Без малейшего смущения игра продолжается, и с возвращением основной темы менуэта воцаряется первоначальный торжественный характер. Остается загадкой, заметили ли сами музыканты допущенные оплошности, так как завершает экспозиционный раздел менуэта ликующая кода с триумфальным ритмом полонеза.

В начале трио валторны отдыхают. А первый скрипач неумоимо демонстрирует свое виртуозное мастерство. Не претендуя на мелодический дар, он любитесь кружевами гаммообразных пассажей в B-dur. Простейшие этюдные формы движения весьма далеки от заявленного в начале части менуэта. Только цезуры в каждом четвертом такте напоминают о жанровой природе танца с поклонами и реверансами. В конце экспозиции трио возвращается ансамблевый принцип «кто в лес, кто по дрова». Каждый музыкант претендует на самостоятельность. С 16-го такта на первый план выступает вторая скрипка, без какой-либо мелодии исполняющая фигурации альбертиевых басов. Размеренная квадратность сменяется асимметричностью. В заключительных четырех тактах экспозиции трио каждая из четырех партий ансамбля «настаивает» на своем ритмическом варианте: повторы восьмых нот у валторн, триоли в партии первой скрипки, а фигурации шестнадцатых – у второй скрипки и выдержанные длительности у альты и виолончели. Чем не прообраз басни Крылова «Квартет»?!

В середине трио автор решил, что пришла пора блеснуть искусством контрапункта. В нисходящей секвенции, из неожиданного c-moll быстро возвращающейся в основную тональность, используется полифоническое варьирование, контрапункт второй скрипки и альты. При этом в тактах 4 и 8 еще возникает крошечная имитация мотива терции, звучащего у виолончели и эхом откликающегося у второй скрипки. То ли примитивная реализация идеи полифонического развития, то ли игра второй скрипки «невыпазд», элементарное отсутствие ансамбля. Тематизм этого раздела не блещет оригинальностью и выразительностью. Он основан на общих формах движения (гаммообразные ходы и арпеджио). Но, претендуя на значительность и стремясь удержать внимание слушателей, автор варьирует эти мотивы, с применением эффекта «эхо» в динамике: контрастами форте и пиано, чередующихся каждые два такта. 9-й такт знаменует резкий поворот в развитии событий. Все участники ансамбля умолкают, а первая скрипка уверенно и энергично (*f*) начинает играть тему, которая грозит перерасти в фугу. Однако по какой-то счастливой случайности автор тут же забывает о своих серьезных полифонических намерениях. Тема несостоявшейся фуги оказывается просто связкой-переходом к репризе трио, а затем следует реприза всего менуэта. Хотя самого менуэта в музыке этой части почти и не было. Патетика торжественной увертюры, горделивый ритм полонеза, бесшабашная песенка-дуэт нестройных

валторн, этюд-каденция первой скрипки, иллюзорная экспозиция темы фуги в духе концерто грассо – все смешалось в вихре карнавальной игры, веселой комедии музыкальных масок.

Наблюдения и анализ пестрой вереницы музыкальных жанров в тематизме второй части цикла приводят к раздумьям о смысле и подтексте этого забавного музыкального текста. Ведь, не случайно почти все темы тяготеют к «высоким», более значимым и серьезным, чем крестьянский танец, жанрам и образам, а выглядят в результате нелепо и забавно. И не мог ли Моцарт повторить вслед за Бомарше: «Если я подверг наши дурачества умеренной дозе шутливой критики, то это не значит, что я не способен на критику более строгую» [2, с. 137].

Вспомним некоторые фрагменты из книг 17-18 веков:

«Бывают люди, наделенные, если можно так выразиться, умом низшего, второго сорта и словно созданные для того, чтобы служить вместилищем, реестром, кладовой для произведений других авторов. Они – подражатели, переводчики, компиляторы: сами они не умеют думать, поэтому говорят лишь то, что придумали другие, а так как выбор мыслей – это тоже творчество, выбирают они плохо и неверно, запоминают многое, но не лучшее. Мы можем только /.../ зевать, беседуя с ними или проглядывая их сочинения» [4, с. 70].

«В людях не так смешны те качества, которыми они обладают, как те, на которые они претендуют» [5, с. 30].

«В то время как люди умные умеют выразить многое в немногих словах, люди ограниченные, напротив, обладают способностью много говорить – и ничего не сказать» [5, с. 32].

«Наградить человека честолюбием, не наделив талантом, – вот самое большое зло, какое может причинить ему судьба» [3, с. 294].

«Слабости писателя особенно очевидны, когда слабым своим пером он берется трактовать великие темы. Великое не терпит заурядности» [3, с. 286].

Не говорит ли музыкальное многословие шуточного менюэта Моцарта о людях, лишенных таланта, но стремящихся оставить свой след в искусстве, о людях, тщеславно пытающихся казаться хоть на ступеньку выше того уровня, на котором находятся, о творческой безликости, ловко оперирующей штампами и стремящейся любыми путями обратив на себя внимание, достичь успеха?

Третья часть «Музыкальной шутки», *C-dur, Adagio cantabile*. Это лирический центр цикла, в котором слушатель смеет надеяться обнаружить мир светлых, мечтательных, изысканных и благородных женственных образов. Неторопливо развертывается ариозная мелодия первой скрипки с характерными опеваниями и «мотивами вздохов». Валторны отсутствуют. Тембровое единство струнных способствует мягкости, гармоничности звучания. Здесь нет откровенной буффонады второй части. Однако странные оплошности и отсутствие логики встречаются на каждом шагу. Уже в начальном мотиве вдруг

возникает неожиданный для C-dur *fis*. После размеренных четвертей аккомпанемента к кантиленной лирической мелодии во втором такте вторгается помпезный пунктирный ритм героико-драматических арий. Созерцательность образа и напевность интонаций постоянно стремится вытеснить бравурный концертно-виртуозный стиль: появляются развернутые пассажи тридцать-вторых нот и скачки на широкие интервалы в мелодии (квинта, секста, терция через октаву) – приемы, типичные для партий комических персонажей в операх Моцарта. И конечно, часто используются регистровые и динамические контрасты. Наиболее забавно это выражено в разделе ПП (тт.14 – 23), где 1-й ноте такта и мелодической вершине мотива сопутствует указание *f*, а все остальное исполняется *p*.

Необходимость тонального развития в разработке явно приводит автора в растерянность и смущение. Уже в 4-м такте он неожиданно попадает в основную тональность C-dur. Затем возникают e-moll, a-moll... Решительным провозглашением G-dur маэстро завершает цепь непредсказуемых модуляций и весь этот раздел.

Однако в репризе возникают новые тональные сюрпризы. Начало ГП звучит печально-повествовательно в одноименном c-moll. Затем все озаряет Es-dur. Наконец, G-dur завершает этот раздел и позволяет вернуться к основной тональности. После прозвучавшей в C-dur ПП первый скрипач вдруг решает исполнить каденцию. Построенная на чередовании и секвенциях кратких разрозненных мотивов, сменяющихся через каждые два такта, ни образно, ни интонационно она не связана с предыдущей музыкой. Но разве это имеет значение? Вся III часть напоминает оперную арию; капризы и своенравие оперных примадонн получили остроумную ироническую характеристику в известном трактате Б. Марчелло «Модный театр» (ок. 1720 г.) «Каденции современная певица разбивает на сто кусков, при этом она несколько раз делает вдох, забирается как можно выше, делает трель, вертя при этом головой. Если капельмейстер спрашивает, какой у нее диапазон, она непременно прибавит две или три ноты сверху или снизу. Получив роль во второй опере сезона, артистка сейчас же посылает все арии своему учителю, не указав в них из-за спешки баса, а учитель, который должен снабдить все эти арии пассажами и украшениями, возьмется за дело, не имея ни малейшего представления о намерениях композитора в отношении темпа и аккомпанемента, на пустых строках напишет все, что ему придет в голову, лишь бы артистка могла петь каждый вечер новые вариации» [8].

В пародийном завершении каденции с выписанной интонационной фальшью возникает своеобразная поэтика гиперболы и музыкальный каламбур: стремление передать надуманную образную возвышенность приводит к режущей слух интонационной завышенности. Вновь возникает параллель с

мольеровским Журденом, который, чтобы казаться выше и благороднее, надевает шляпу своего лакея. Ряд общих моментов можно обнаружить между музыкой этой части и вокальными характеристиками оперных примадонн из моцартовского «Директора театра» (1786 г.) мадам Герц и мадемуазель Зильберкланг, которые яростно борются за пальму первенства и занимаются саморекламой, стараясь взобраться выше соперницы в терцете «Я – первая певица». Видимо, привычные к подобным импровизациям, участники ансамбля невозмутимо и уравновешенно завершают третью часть торжественными аккордами.

Четвертая часть. F-dur, *Presto. Finita la comedia*. Как отмечает Г. Аберт, «свои тончайшие шедевры автор приберег для финала, написанного в форме рондо» [1, с. 369]. Звучащая в головокружительно быстром темпе, наполненная беспорядочной суетой и пустословием, эта часть по своему объему значительно превосходит три предыдущие (305:458 тт.).

При всей образной и жанровой специфике шуточный финал множеством деталей переключается с различными эпизодами I-III частей. В рефрене черты танцевальности и скороговорка комических оперных арий и ансамблей сами по себе создают веселое настроение. Но при этом в суетливом мелькании кратких мотивов обнаруживается и троекратная повторность одного звука, и «золотой ход» валторн, и неукротимая стихия секвенций, постоянно стремящихся прочь от основной тональности.

Первый восьмитакт рефрена, следуя секвенции, зачем-то модулирует в параллельный d-moll. Лишь дополнительные два такта с назидательным *f* возвращают основную тональность. Тональная устойчивость достигнута. Но в структуре возникает неустойчивая асимметричность (вспомним начало I части).

Во втором разделе рефрена модуляционная стихия разбушевалась не на шутку: в вихре секвенций проносятся F-dur, As-dur, f-moll пока нисходящий гаммообразный мотив двух заключительных тактов не пресекает это движение возвращением первоначальной тональности. Жаль только, что при этом вновь нарушилась структурная периодичность (4+4+2 тт.).

По мнению автора, рефрен великолепно удался. В эпизоде (забыв о смене тональности) он смело обращается к полифонии. Возникает многоголосное фугато, в котором тема и два удержанных противосложения состояются в лаконичности и интонационной примитивности. Тема взбирается от виолончели к первой скрипке (без интермедий); экспозиция завершается торжественным звучанием валторн. А дальше... Возникает вопрос: «Что же делать дальше?». В ход идет уже многократно испытанный прием: использование общих форм движения, чередование различных ритмоформул, призванных скрыть музыкальную бессодержательность и создать иллюзию развития. Из простейших терцовых попевок возникает каноническая секвенция

у первых и вторых скрипок. Затем звучат переключки высоких и низких струнных. Когда говорить уже совсем не о чем, скрипки начинают задумчиво прогуливаться по звукам гаммы в диапазоне полутора октав, а альт и виолончель неторопливо озвучивают «полюбившийся» мотив с восходящим поступенным движением трех нот. И вдруг неизвестно откуда приходит вдохновение и возникает новый бравурный эпизод в C-dur с широким движением фанфарных мотивов. «Что бы это значило?» – недоумевают слушатели. А когда эта же тема возникает в конце четвертой части в основной тональности, оказывается, что она выполняет функцию побочной партии и вся форма разрастается до уровня рондо-сонаты.

После бравурного эпизода возникает новая заминка в музыкальном развитии. Почему-то в C-dur звучит начальный фрагмент рефрена финала. Затем, не зная, что делать дальше, каждый участник ансамбля играет какой-то свой незатейливый мотив. Возникает иллюзия обсуждения, поиска выхода из тупика с чередованием кратких попевок у различных инструментов, образующим «вопросо-вопросные структуры».

Но вот решение принято. Звучит в основной тональности рефрен, за ним эпизод с фугато, фанфарная побочная партия в F-dur и вновь начало рефрена. Однако автор уже явно торопится завершить это сложное сооружение. А потому, сократив рефрен, на основе его гаммообразного мотива он создает коду, призванную выразить всеобщее ликование. Остроумное описание этого раздела дает Г. Аберт: «Играя во всей части нечто вроде роли взбесившегося филистера, мотив этот упрямо противостоит двум низким инструментам, несмотря ни на что с грубоватым юмором набирающим силу; затем, бодро пританцовывая, в партиях валторн вступает главная тема. Собственно заключение шумно, вполне в духе серенад. И тут, под конец, Моцарт козыряет еще раз, заставляя каждый из струнных инструментов играть в разных тональностях поверх звучащего у валторн туша» [1, с. 370]. В трех заключительных тактах каждый инструмент повторяет свою тонику. Виолончель – B-dur, альт – Es-dur, вторая скрипка – A-dur, первая скрипка – G-dur и лишь валторны «хранят верность» своему строю и тональности всего цикла – F-dur.

Итак, ансамбль окончательно распался и «Музыкальная шутка» завершилась, поставив перед слушателем и исследователем ряд загадок. Что побудило Моцарта к ее созданию? Какую идею он стремился выразить? Чем обусловлен выбор тех или иных средств музыкальной выразительности?

На эти и другие вопросы различные варианты ответов находим у теоретиков, историков музыки и даже поэтов. О заключительных тактах «Музыкальной шутки» В. Рукавишников пишет: «Для XVIII века этот остроумнейший пример соединения тоник пяти мажорных тональностей в одновременном звучании является недопустимым, антимзыкальным. Не было

ничего подобного и в XIX веке. Моцарт же изобразил здесь ансамбль, в котором исполнители, видимо утомившись, в конце пьесы разошлись по разным “тональным этажам”, и ансамбль развалился. Это феноменальный образец политональной вертикали, “смотрящей” в XX век <...> Дивертисмент Моцарт назвал всего лишь “Музыкальной шуткой”. А ведь она многое предсказала из довольно далекого будущего» [11, с. 71].

Каждая из частей цикла может восприниматься как самостоятельная «музыкальная шутка». Детальное последовательное рассмотрение частей этого произведения позволяет выявить их единство, обнаружить ряд общих приемов в раскрытии юмористической образности, приемов, способствующих усилению комических эффектов от 1-й к 4-й части.

Попробуем, руководствуясь идеей А. Эйнштейна, обнаружить сатирические положения выраженной здесь эстетики Моцарта. Беглый обзор «Музыкальной шутки» позволяет рассматривать ее как иронический трактат о композиции, поваренную книгу рецептов для композитора-дилетанта, советов по быстрому и несложному приготовлению инструментального цикла.

- Выбор тональности. Если в ансамбле участвуют валторны – смело обращайтесь к тональности F-dur. В натуральном строе композитору легче писать, а исполнителям легче играть. А если уж и в натуральном строе валторнисты сыграют так фальшиво, как в экспозиции данного менуэта, то слушателям позволено будет весело рассмеяться.

- Форма каждой части, кроме менуэта, – сонатная или с чертами сонатности. Она создает иллюзию значительности, серьезности и масштабности. Она так популярна в музыке 18 века, это просто признак хорошего тона и владения правилами композиции. Не беда, если не знаешь, что делать в том или ином разделе – помогут общие формы движения или мотивное развитие.

- Круг образов и характер частей. Следуйте сложившимся правилам. Торжественность в I части, сентиментальность, лирическая чувствительность в медленной части, жанрово-танцевальная сфера в финале. Чем быстрее будет звучать финал, тем живее и восторженнее он будет воспринят публикой. Смело обращайтесь к Presto. А чтобы блеснуть напоследок собственной ученостью, используйте при случае канон, контрапункт или фугато.

- Мелодия... Это самая сложная задача для сочинителя. В трактате И.Маттесона читаем: «Слух всегда требует чего-то более или менее знакомого; при отсутствии этого никакое произведение не покажется легким для восприятия, а тем более – приятным» [8, с. 263]. Вот мудрое правило, которым стоит воспользоваться!.

- Гармония не должна быть сложной. Как сказано в другом известном трактате: «Можно передать все движения души простыми аккордами или их последованиями» [6, с. 43].

- Инструментовка. Избегайте сложностей в партии каждого из участников ансамбля (они все равно не будут учить свои партии), но дайте каждому из них возможность блеснуть своим мастерством – небольшой сольный фрагмент, свою мелодическую линию – и у них будет интерес к игре этого произведения.

Раздумья о музыке Моцарта, тонкое понимание художественных замыслов композитора приводят поэта Н. Огарева к выводам о взаимосвязи музыкальной фальши и жизненных диссонансов:

Так что ж? Вся наша жизнь проходит точно так!
В семье ль, в нарядах ли - весь люд земного шара,
Все это сборище артистов-побродяг
Играет на разлад под действием угара...
А те немногие, которых тонкий слух
Не может вынести напор фальшивой ноты,
Болезненно спешат, все учащая, дух,
Уйти куда-нибудь от пытки и зевоты,
Проклятьем наградя играющих и их
Всех капельмейстеров небесных и земных [9, с. 194]

Моцарт – представитель музыкального классицизма. Моцарт – представитель эпохи Просвещения. Наполнив «Музыкальную шутку» всевозможными ошибками, неожиданностями, банальностями и завершив вопиющим диссонансом, композитор продемонстрировал не только яркое и оригинальное чувство юмора. Он отразил здесь и серьезное видение бытия. Разве не встречаются в жизни неожиданные ситуации, разве не торжествует в ней периодически откровенная банальность, разве не вторгаются в судьбу человека неожиданные жизненные диссонансы? Фальшь для Моцарта – крушение жизненных устоев, разрушение целостной картины мира. Завершая свой цикл невообразимым для своего времени созвучием пяти тональностей, как ни парадоксально, он утверждает идеалы Разума. В мире фальши и торжествующей посредственности происходит крушение Гармонии. Ощущая серьезность замысла композитора, характеристику этого сочинения Аберт завершает словами: «Вся эта музыкальная шутка – истинно своеобразный шедевр, восхитительная сатира, за всей потешностью которой непрестанно ощущается уверенная рука мастера» [1, с. 370].

Список литературы

1. Аберт А. В. А. Моцарт. Часть 2, книга 1. – М.: Музыка, 1989. – 496 с.
2. Бомарше Ж.-Б. Драматические произведения. Мемуары. – М., 1971. – 544 с.
3. Вовенарг. Размышления и максимы. Л., 1984. – 440 с.

4. Лабрюйер. Характеры или нравы нашего века // Теофраст. Ж.Лабрюйер. Парадоксы души. – Симферополь, 1998. – 400 с.
5. Ларошфуко Ф. Максимы. – С.-Пб., 2000. – 288 с.
6. Маркус С. История музыкальной эстетики. Т.1. М., 1959. – 316 с.
7. Мольер Ж-Б. Полное собрание сочинений в трех томах. Т.3, – М., 1987. – 717 с.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII- XVIII веков. – М., 1971. – 688 с.
9. Огарев Н. П. Избранное. – М., 1977. – 571 с.
10. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып.3. – М.: Музыка, 1988. – 446 с.
11. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта. Комментированная хрестоматия. М.: Музыка, 1981. – 112 с.
12. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. – М.: Музыка, 1977. – 454 с.

УДК 782.1:78.071.1(430) «18»

Наталья Антипова

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И КАРТИНЫ В «МУЗЫКАЛЬНОМ ТРИЛЛЕРЕ» ГЕНРИХА МАРШНЕРА

Стаття присвячена проблемі фантастичного в опері «Вампір» Г. Маршнера.
Статья посвящена проблеме фантастического в опере «Вампир» Г. Маршнера.
The article is devoted to the problem of fantastic in Marschner's opera «Vampyr».

Актуальность темы заключается в отсутствии в музыкальной науке аналитического обзора феномена фантастического в немецкой романтической опере. Материалом исследования является опера Г. Маршнера «Вампир»

Образная палитра романтических опер немецких композиторов наполнена таинственной атмосферой старинных сказаний, мифов и легенд. В двадцатые годы XIX века галерея фантастических образов пополнилась историями о вампирах. Пробуждению интереса читателей к древнему суевию способствовало появление увлекательного рассказа Дж. Полидори, опубликованного в 1819 году под заголовком «Вампир: Рассказ лорда Байрона». Страшные события и кроважадные герои будоражили пылкое воображение публики – к сюжету о вампирах стали обращаться многие авторы. В 1820 году К. Берар опубликовал своё произведение «Лорд Рутвен и вампиры», а премьера «Вампира» Ш. Нодье прошла сразу в двух европейских столицах – в Париже и Лондоне. Не удивительно, что модный сюжет проник и в музыкальный театр. В 1828 году в свет вышли сразу две оперы, в либретто которых использовалась фабула пьесы Г. Риттера «Один час», также созданной по мотивам рассказа Дж. Полидори. Премьера «Вампира» Г.А. Маршнера 29 марта 1828 года имела невероятный успех. Напротив, постановка одноименной оперы П. Линдпайнтнера в сентябре того же года не встретила сочувствия у публики.

Творчество Г.А. Маршнера (1795-1861), почетного доктора Лейпцигского университета, до настоящего времени остаётся своеобразной *terra incognita* в отечественном музыкознании. Маршнер родился в Циттау, его музыкальные способности проявились довольно рано. Отец Маршнера, музыкант-любитель, работал мастером по изготовлению духовых инструментов. Маршнер изучал право в Лейпцигском университете, а также брал уроки музыки у И.Г. Шихта, кантора церкви Святого Фомы. 1815 год – один из самых знаменательных в биографии музыканта. При содействии венгерского пианиста-любителя Т.А. Варкони он был представлен Бетховену. Несмотря на довольно короткий период занятий, Маршнер до конца жизни считал себя учеником великого Маэстро. В 1817 году он пишет свою первую оперу «Гора Киффхаузер», основанную на старинной тюрингской легенде. Следующая опера «Генрих IV» была поставлена в Дрездене, где Маршнер обосновался с 1821 года. Там же состоялось знакомство с Вебером. Долгожданная популярность пришла к Маршнеру лишь в конце 20-х гг. в Лейпциге; к середине 30-х гг. XIX столетия успех его опер «Вампир» и «Ханс Хайлинг» принес ему не только признание, но и статус «ведущего представителя немецкой романтической оперы» [5, с. 529]. В начале 30-х годов его «Вампир» с триумфом обошел сцены крупнейших европейских театров. Под названием «Вампир, или Мертвец-кровопийца» «самая “страшная” из романтических “опер ужасов”» [4, с. 301] была поставлена в Москве (1831) и Петербурге (1833).

В. Вёльбрюк – либреттист Г. Маршнера – внес ряд изменений в пьесу Г. Риттера, а также добавил некоторые элементы из фольклорных источников. В сюжете оперы, как в зеркале, отразились темы и образы, притягивающие пристальное внимание художников, писателей и музыкантов XIX века. Среди них призрачный мир духов, вторгающийся в мирное течение жизни людей, всепобеждающая любовь, таинственные знаки и намёки, которые вселяют смуту в сердца героинь – Янты, Эмми и Мальвины. Как замечает английский исследователь Д. Уоррак, опера «проникается мистическим параллелизмом невинного (ангельского) и дьявольского, оказываясь в итоге превосходно написанным триллером» [6, с. 328]¹.

¹ Опера состоит из двух актов. I д., подобно литературной балладе, начинается со сцены таинственного ритуала. Главный герой оперы Лорд Рутвен клянется принести три жертвы в обмен на год жизни в облике человека. Во время любовного свидания он убивает Янту, дочь охотника. Пытаясь отомстить убийце, отец девушки смертельно ранит Вампира. Однако при помощи случайного прохожего Эдгара Обри Рутвену удаётся подняться на вершину горы и возродиться к жизни в свете лунных лучей. Эдгар должен сохранить тайну, иначе сам станет вампиром. Возлюбленная Эдгара Мальвина с нетерпением ждёт его возвращения. Влюбленные мечтают о свадьбе, но отец Мальвины намерен выдать дочь замуж за лорда Марсдена. К своему ужасу в Марсдене Эдгар узнаёт Рутвена, однако вынужден умолчать об этом.

Фантастические образы представлены в Интродукции оперы, словно приоткрывающей занавес в потустороннее, запредельное. Мелодрама, где Рутвен даёт клятву Хозяину тьмы, выполняет функцию завязки драматического действия. Кружащиеся, стремительные интонации дьявольской пляски чередуются с возгласами декламационного плана, ассоциируясь с магическими заклинаниями. Зловещий inferнальный танец погружает в калейдоскоп ночных химер. Постепенно звучность стихает, словно ведьмы и призраки в почтении расступаются перед могущественным властелином тьмы. В центре сцены – диалог Мастера и лорда Рутвена. Маршнер, следуя традиции своего предшественника Вебера, лишает Хозяина inferнального мира развернутой вокальной характеристики. Следует отметить, что экспозиция фантастических образов, а также сцена клятвы Рутвена заключены в «тональной рамке» фа-диез минора, ранее использованной Вебером для характеристики духов и адских видений во «Фрайшютце».

Главного героя оперы отличает раздвоенность особого рода. С одной стороны, Рутвен познал силу и власть ада, с другой – не потерял способности к состраданию: ему жаль своих жертв. Его музыкальный портрет экспонируется в речитативе и арии из I акта. Рутвен уверен в том, что от притязаний ада и страшного часа расплаты его отделяет вечность: впереди у него целый день. К тому же две намеченные жертвы ему известны, и «третья будет найдена легко». Введение во вступление красочных приёмов – *glissando*, форшлагов и тремоло в партии струнных инструментов – создает эффект своеобразной дьявольской «бравады».

В арии Рутвена совмещены признаки противоположных оперных амплуа. Наряду с приметами арий героического склада, а также с типичной лирикой оперных героев-любовников, в ней слышатся интонации, характерные для арии мести, окрашенной здесь в особые демонические тона. Именно такой жанрово-интонационный сплав становится визитной карточкой «обольстительного и ужасного» лорда Рутвена: он и пугает своих избранниц, и, одновременно, магнетически притягивает силой таинственных чар. Рыцарское амплуа Рутвена – его внешнее «Я» – представлено неторопливой, сдержанно-страстной мелодией, активной ритмо-формулой в партии оркестра, «бархатным» баритональным тембром. Благородному характеру музыки совершенно не соответствует текст, раскрывающий подлинное, внутреннее «Я». «Ха! Какое удоволь-

II д. открывается свадебной церемонией. В ожидании жениха Эмми поёт песню. В этот момент появляется Рутвен. Эмми, не в состоянии противостоять его чарам, становится второй жертвой. Рутвен торжествует. В финальной сцене Мальвина под угрозой проклятья отца идёт под венец с человеком, который внушает ей ужас. Эдгар в последний момент открывает тайну. Молния испепеляет Вампира, он исчезает под землёй, а Эдгар и Мальвина обретают долгожданное счастье.

ствие, какое блаженство пить новую жизнь вместе с поцелуем! Какое удовольствие пить самую сладчайшую кровь, подобную соку роз!». Такое противоречие не случайно, ведь Вампир – *алогизм природы*! Сказанное демонстрирует замечательный дар Маршнера-психолога, сумевшего передать противоречивую натуру героя. Неудивительно, что вокальное амплуа лорда Рутвена – баритон, а не тенор, как правило, ассоциирующийся с обликом лирических персонажей.

Дьявольское «Я» Рутвена, сбросившего человеческую маску, высвечивается в крайних разделах арии: «И когда моя пылающая жажда утолена, а их кровь отхлынула от сердца, когда их стоны полны ужаса, какое восхищение, какое удовольствие овладевает мной!» Иная грань облика Рутвена раскрыта в среднем разделе арии: мелодия словно «очеловечивается», становясь более мягкой, проникновенной. В Рутвене, как и в Фаусте оперы Шпора, непримиримо сосуществуют две души. Музыка тонко и гибко отражает все неожиданные повороты поэтического текста: «Бедная любимая, бледная, как снег, ваше сердце, должно быть, остановилось!». Однако мечты Рутвена о голосе живого, «горячего человеческого сердца» вытесняются возвращением начальной темы I раздела арии.

Любопытно, что в музыковедении, и в частности, в немецком, присутствует мнение, что новое амплуа романтического героя демонического плана Маршнеру удалось создать лишь в опере «Ханс Хайлинг», охарактеризовав короля подземных духов тембром баритона. И всё же композитор *повторил* в «Хансе» то, что ранее открыл и использовал в «Вампире». Иными словами, Маршнер типизировал важнейшие приёмы воплощения фантастических образов – и в первую очередь главного героя с присущей ему раздвоенностью души. Баритональное оперное амплуа с явным налетом демонизма становится типичным не только для героев Г. Маршнера и Р. Вагнера, но и для персонажей опер последующих поколений и исторических эпох – Мефистофеля А. Бойто, Фауста Ф. Бузони, Кардильяка П. Хиндемита, Герцога Синяя Борода Б. Бартока, Франка Э. Корнгольда. Сочетание лирической экспрессии и темного сатанинского магнетизма делает Вампира, а впоследствии Ханса Хайлинга Маршнера в некотором отношении предтечами героев музыкального театра экспрессионизма.

Какие же персонажи предвосхитили появление «ужасного» Вампира Маршнера на оперной сцене? Прежде всего, назовём Дон Жуана Моцарта и Фауста Шпора. Эти герои играли в любовь со своими жертвами: Дон Жуан и Фауст разбивали сердца своих избранниц; Рутвен, ради продления земной жизни, убивал их. Имеются параллели и в либретто «Дон Жуана» и «Вампира». В опере Моцарта фигурируют три «объекта страсти» Дон Жуана (помимо тех, о которых повествует Лепорелло в «арии со списком») – Донна Эльвира, Донна

Анна, Церлина. В фокусе внимания героя Маршнера также оказываются три героини: он убивает Янту, похищает из-под венца Эмми, вовлекая её в орбиту дьявольской любовной игры. При этом возникает аналогия со сценой обольщения Дон Жуаном Церлины, благодаря введению развернутого любовного дуэта. В его первом разделе раскрывается смятение чувств Эмми, ощущающей магнетизм, «отрицательную привлекательность» Рутвена; второй раздел – традиционный «дуэт согласия» с господством лирики. И лишь Мальвина обладает своеобразным «иммунитетом» против его чар. Подобно Дон Жуану, Рутвен вторгается в жизнь двух лирических пар: Эмми и её жениха, Эдгара и Мальвины, и становится невольным участником двух оперно-романных любовных треугольников: Эмми – Джордж – Рутвен; Мальвина – Эдгар – Рутвен. В конечном счёте, опера Маршнера воспринимается как своеобразная романтическая «вариация» на тему произведения Моцарта.

Картины ночной природы, созданные в инструментальных фрагментах оперы, воскрешают в памяти сцены и образы Волчьей долины «Фрайшютца» Вебера. Оркестровый эпизод возрождения Вампира к жизни в лунном сиянии (I акт) источает неподдельный ужас. Маршнер с большим мастерством и разнообразием использует возможности оркестра. Стремительный рост динамики от *piano* к *forte*, тембр флейты-пикколо, ассоциирующийся с «адским хохотом», создают эффект ночного кошмара, жуткого видения. Важную образно-смысловую и драматургическую нагрузку несут контрасты стремительных динамических взлётов и спадов, а также генеральные паузы всего оркестра, приносящие в музыку «зловещее молчание» (В. Бобровский), «мрачную оцепенелость» (В. Будрин).

Следует отметить и особую роль увертюры в опере Маршнера, где сосредоточены основные образносемантические антитезы. ГП увертюры (*d-moll*) сразу же вводит в сферу мрачной фантастики. В ней представлен не только тёмный мир духов и ведьм, но и образ самого Вампира. Маршнер использует *d-moll* не только в самом начале увертюры, характеризуя мир фантастики, но и в музыкальном портрете Вампира (ария № 3, I акт). ПП демонстрирует другой полюс образносмысловой и драматургической антитезы. Её можно назвать «темой веры» в справедливость Божественных сил, противостоящих Аду. По типу изложения и, наконец, по той легкости, с которой она запоминается, тема ассоциируется с мелодиями, характеризующими лирических героинь произведений Вебера («Фрайшютц» и «Эврианта»). Во «Фрайшютце» тема Агаты звучит не только в увертюре, но и в заключительной сцене оперы, олицетворяя победу высших сил. Аналогичный прием применяет Маршнер в «Вампире»: на материале темы побочной партии строится стремительная, ликующая *coda* увертюры и хоровой финал II акта. Исходя из сказанного, в «Вампире» Маршнера просматриваются параллели с

особенностями претворения образной и тематической стилистики оперных увертюр его предшественников и современников.

Не секрет, что Маршнера зачастую называют эпигоном Вебера. До настоящего времени для многих музыкантов высказывание Ф. Ницше представляется истиной, а не парадоксом. «Вебер – но что такое для нас теперь Фрейшютц и Оберон! или Ганс Гейлинг и Вампир Маршнера! Всё это уже отзвучавшая, если не забытая, музыка. Вся эта музыка была музыкой второго ранга, которую настоящие музыканты мало принимали во внимание» – завершает мысль философ [3, с. 282]. Но это не совсем так. Насколько Вагнер интересовался сочинениями, по его словам, «необычайно одарённого Маршнера» [2, с. 85], можно судить по многочисленным замечкам, рассеянным в его статьях. Более того, в 1833 году в Вюрцбургском театре Вагнеру пришлось работать над постановкой двух опер: «Вампир» Маршнера и «Роберт-Дьявол» Мейербера. Вагнер пишет: «Партитура “Роберта-Дьявола” меня сильно разочаровала: по газетным отчетам я ожидал необычайной оригинальности и эксцентрических новшеств... Однако маршнеровская партитура заинтересовала меня настолько, что совершенно вознаградила за горечь труда. Для теноровой арии Обри Маршнера я сочинил новое аллегро, к которому составил и текст. Вставка эта вышла демонической и эффектной и заслужила одобрения публики» [1, с. 99-100]. Таким образом, произведения Маршнера заслуживают особого внимания современного музыковедения, поскольку являются связующим звеном между романтическими операми Гофмана, Шпора, Вебера и музыкальными драмами Вагнера.

Список литературы

1. Вагнер Р. *Моя жизнь*. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – 864 с.
2. Вагнер Р. *Статьи и материалы* / Р. Вагнер. – М.: Музыка, 1974. – 199 с.
3. Ницше Ф. *По ту сторону добра и зла* / Ф. Ницше // *Избранные произведения в 2 т.* – М.: Сирин, 1990. – Т. 2. – С. 149-325.
4. Штейнпресс Б. *Музыка XIX века* / Б. Штейнпресс. – М.: Советский композитор, 1968. – 486 с.
5. *The New Penguin Opera Guide*. – Penguin books. – London, 2001. – 1142 p.
6. Warrack John, *German Opera: From the Beginnings to Wagner*. – Cambridge: CUP, 2001. – 447 p.

ТРИ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО op. 16 КЛАРЫ ВИК

Стаття розглядає маловідомий фортепіанний цикл Клари Вік op.16, в якому прийоми класичної поліфонічної техніки синтезуються з новим романтичним змістом.

В статье рассматривается малоизвестный фортепианный цикл Клары Вик op.16, в котором приемы классической полифонической техники синтезируются с новым романтическим содержанием.

In article Clara Vick's little-known piano cycle op.16 in which methods of classical polyphonic technics are synthesized with the new romantic contents is considered.

Имя Клары Вик хорошо известно каждому современному музыканту, однако чаще об этой выдающейся немецкой пианистке вспоминают, когда говорят о творчестве Р. Шумана. К сожалению, сегодня отечественное музыкальное знание не располагает научными трудами, посвященными ее композиторскому творчеству, и в частности, ее полифоническим сочинениям. Возможно, подобное упущение явилось причиной отсутствия произведений Клары Вик в программах современных украинских пианистов.

Автор статьи сочла актуальным рассмотрение фортепианных произведений Клары Вик, написанных в жанрах прелюдии и фуги, столь не свойственных композиторской практике эпохи романтизма. Ведь мало кому известно, что композитор Клара Вик не просто проявляла интерес к полифоническим жанрам, а была, пожалуй, одной из немногих среди современников, кто создавал прелюдии и фуги для фортепиано. Знакомство с прелюдиями и фугами К. Вик будет интересно как для музыковедов, так и для исполнителей, поскольку в поле зрения попадают ранее неизвестные, нестандартные образцы романтического искусства, которые обогатят современный репертуар.

Время создания Трех прелюдий и фуг op.16 Клары Вик относится к 1845 году, и это не случайно. В этом году Р. Шуман написал Этюды op. 56, Наброски op. 58 для педального фортепиано, Шесть фуг на тему В-А-С-Н op. 60, а также Четыре фуги op. 72. Поводом для написания прелюдий и фуг для Клары были совместные занятия с Р. Шуманом контрапунктом.

Основы контрапункта Клара впервые изучила в 1830 году, затем возвращалась к подобным занятиям в 1840 году. «Сегодня мы начали изучать контрапункт, что несмотря на трудности приносит мне большую радость. – писала Клара в своем дневнике. – Я не верила, что смогу сама сочинить фугу. Мы все дни регулярно продолжаем заниматься. Роберт пишет фуги, у него это получается из-за прекрасных тем, которых я до сих пор еще не могу сочинить» [2, с. 131].

Для Р. Шумана примером для подражания, вершиной, к которой необходимо было стремиться в процессе сочинения фуг, были фуги И.С. Баха. Жанр прелюдии его мало интересовал. Возможно, это объясняет, почему ни в Фугах ор.60, ни в Фугах ор.72 нет прелюдий. Однако Шуман стремился не к реставрации старинной полифонической техники. Его целью было обновление старинного жанра, его адаптация к новым историческим условиям и эстетике романтизма. Клара же, в отличие от него, проявляла интерес к обоим жанрам циклической дилогии И.С. Баха.

Полифония И.С. Баха всегда была источником вдохновения для многих последующих поколений композиторов. Супруги Шуман не были исключением. Сочинение хорошей темы всегда было трудной задачей, и темы фуг Хорошо темперированного клавира И.С. Баха становились кристаллами, вокруг которых вырастали собственные оригинальные фуги Шуманов. Роберт и Клара, подобно другим композиторам-романтикам, открывали для себя Баха. Черпая из этого неиссякаемого источника вдохновения, они выстраивали интонационный склад многих своих музыкальных тем.

В Цвиккау хранится автограф, в котором находятся фрагменты фуг Клары, в том числе и черновые наброски фрагментов из ор. 16. Сохранившиеся автографы показывают, что для упражнений Клара использовала темы фуг из II тома ХТК: Es-dur (№ 7), E-dur (№ 9), g-moll (№ 16). Они датированы 11, 17 и 22 февраля 1845 года. Последние три фуги имели отметку «темы Роберта Шумана», март 1845 года. Видимо, после этого Клара и Роберт начали интенсивно заниматься контрапунктом.

Три прелюдии и фуги Клары Вик ор. 16 были изданы в Лейпциге в октябре 1845 года. О том, что Р. Шуман высоко ценил эти сочинения, говорит его письмо к Генриху Дорну от 7 января 1848 года: «Моя жена издала фуги, я бы настоятельно рекомендовал Вам их изучить» [1, с. 59]. Кроме того, в письме к издателю С. Петерсу от 24 мая 1845 года Р. Шуман писал: «Это первая проба пера, контрапунктический жанр, в котором показала себя композитор. Эти сочинения могут вызвать интерес у многих любителей музыки» [там же]. Музыкальные газеты писали об ор.16 Клары, что она «сочиняет как мужчина» [там же], поскольку полифоническая техника композиции требовала развитого интеллекта.

Три прелюдии и фуги ор.16 написаны в тональной последовательности: g-moll, B-dur, d-moll. Каждый из созданных в них образов отличается рельефностью, необычайным совершенством и законченностью замысла и формы. Первая и вторая прелюдии имеют самостоятельные образы, фуги внутри цикла не продолжают их, а несут собственные образные характеристики. Первая прелюдия основана на синкопированном ритме, в дальнейшем образуя контраст с фугой. Прелюдия B-dur – песенного характера, намечает

линию лирических образов. Так как в автографе, который хранится в Цвиккау, эта прелюдия отсутствует, можно предположить, что она была сочинена несколько позже. Третья прелюдия характеризуется полифонической фактурой и имитационными проведениями голосов, ее образ получит дальнейшее развитие в фуге.

Фуги № 2 и № 3 - четырехголосные, в то время как фуга № 1 – трехголосная. В них соединены черты полифонической строгости и романтической экспрессии. Хотя каждая фуга – самостоятельное сочинение, можно выделить и общие признаки. Все фуги написаны в стиле свободного контрапунктического письма, им присуща классическая структура трех разделов в виде экспозиции, разработки и репризы. Все три темы фуги направлены на ответ в доминантовой тональности. Возвращение в основную тональность наступает в репризе. Для всех трех фуг характерна практически сплошная последовательность тематическихведений. При этом иногда встречающиеся короткие интермедии не несут в себе нового интонационного материала. Они вытекают из интонаций темы или противосложения, хотя более преобладает тематический материал. Чаще всего появляющиеся интермедии выполняют функцию соединения формы.

Исследуемые сочинения разнообразны и интересны. В каждом из них проявляются специфические черты стиля композитора: лаконизм высказывания, строгая продуманность общего плана, стройность и собранность формы, целеустремленность средств музыкального развития, взаимосвязанность стилевых приемов и формы произведения с его образным содержанием. Эта музыка всегда ясна, проста в лучшем смысле слова; фактура основывается на обогащении ткани самыми разнообразными полифоническими приемами – обилии имитаций, звуковых контрастах, на возникающих и исчезающих промежуточных темах в средних голосах и т.д.

Различные средства музыкальной выразительности в произведениях Клары Вик – особенности мелодизма, отличительные признаки ритмического и гармонического языка, формы, полифонии, пианизма – объединяет общая стилистическая и художественная тенденция, выражающаяся, прежде всего, в тесной связи творчества композитора с традициями барокко и классицизма.

Первую Прелюдию и фугу op. 16 g-moll можно рассматривать как цикл, состоящий из двух самостоятельных произведений. Их объединяет общее трехдольное движение. В прелюдии – это ритмическая синкопированная фигура из восьмой, двух четвертей и восьмой, в фуге – движение шестнадцатыми.

Характерная ритмическая фигура прелюдии получает развитие на протяжении всей пьесы. Элементы имитационной полифонии, примененные в прелюдии, активизируют развитие музыкальной мысли. В разработочном

эпизоде синкопированный мотив появляется в средних голосах, обостряя плавно развивающуюся мелодию верхних голосов. При кажущейся полифоничности фактуры, вряд ли можно говорить о самостоятельности ее голосов.

Фуга *g-moll Allegro vivace* – единственная быстрая из трех фуг ор. 16. Подвижный темп и ритмичные шестнадцатые темы, которые затем продолжают в противосложении, делают это сочинение достаточно сложным для исполнения. Четвертные ноты, стоящие в начале первого и второго тактов, создают дополнительную ритмическую упругость.



Вся фуга строится по типу *perpetuum mobile*, несколько напоминая фугу E-dur из I тома ХТК Баха. Мелкая пальцевая техника занимает в фактуре преобладающее место. Формула изложения сохраняется до конца пьесы. Композитор подходит к возможностям исполнителя творчески, не рассматривая удобство исполнения и выигрышность произведения как самоцель. Только при постоянном контроле мысли над движением музыкального образа можно подчинить технику художественным требованиям музыки.

Лирическая направленность прелюдии № 2 ор. 16 противопоставляется торжественной хоральности фуги. Это, пожалуй, самый полярный контраст внутри дилогии в ор. 16 как в образном, так и в жанровом плане. В прелюдии возрастает интерес автора к внутреннему миру человека, стремление правдиво воплотить богатую сферу его чувств. Жанр прелюдии можно обозначить как песня без слов. Вокальную партию широкого дыхания сопровождают пиццикатные линии баса и некоторые сопровождающие голоса.



Это – чудесный звуковой островок романтической поэзии. Прелюдия также написана в трехчастной форме с контрастной серединой: первый раздел (такты 1-16), середина (такты 17-32), реприза (такты 33-48), кода (такты 49-60).

Фуга № 2 В-dur op. 16 Andante покоряет предельной законченностью и строгой логикой развития мысли, необычайной стройностью музыкального построения. Ее тема начинается восходящим движением четвертей в первых двух тактах, которые можно трактовать как зерно темы, двухтактный тезис. Развертывание наступает в третьем такте характерной синкопой – залиговой нотой, после чего наступает движение восьмыми, плавно переходящее в противосложение.

В данной фуге, по сравнению с фугами op. 16 № 1 и 3, получают большее развитие интермедии, в которых разрабатывается частично тематический материал, частично – материал из противосложений. Они выполняют функцию драматургических соединений. В 55 тактах мощной четырехголосной фуги образуются пять больших предложений.

После последовательных проведений темы от баса до сопрано и модуляции в d-moll, первая интермедия возвращает движение в основную тональность, образуя вторую экспозицию. После следующих трех проведений темы новая интермедия подводит развитие к стреттным проведением. Третья интермедия (т. 34-37) приводит к репризе и основной тональности. После четвертой интермедии (т. 44 - 46), которая является неким дополнением к репризе, наступает пятый раздел – кода. Тоника появляется только в 52-м такте и подкреплена тоническим органным пунктом в теноровом голосе.

Между тематизмом прелюдии и фуги d-moll № 3 есть определенное интонационное сходство. В противоположность теме фуги, тема прелюдии звучит более задушевно и просто. Уравновешенность эмоций, строгая простота и благородство стиля сочетаются здесь с необыкновенной красочностью. Мелодии свойственно широкое дыхание, отличающееся внутренней напряженностью развития, длительностью развертывания.



Несмотря на то, что эта прелюдия также продолжает некоторые старинные традиции клавирного стиля, в ней очень много общего с миниатюрами из Характеристических пьес. Это отражено в трехчастном построении прелюдии с серединой в В-dur (такты 17-36). Именно здесь наиболее показательны элементы контрапунктической техники. Этот раздел выполняет функцию разработки основной темы, поскольку в нем усиливается контрапунктическое сгущение и имитация. Тем не менее, даже в середине, как

и в крайних разделах, сохраняется структура полифонической ткани, в которой верхний голос имеет функцию мелодии, а полифоническое сплетение остальных голосов поддерживает мелодию гармонически.

Прелюдия d-moll тематически и фактурно предвосхищает фугу, она заканчивается, повисая на доминантовом кадансе, который выполняет подготовительную функцию. Четырехголосная фуга № 3 d-moll Andante con moto насчитывает 77 тактов.



Тема написана в традициях минорных тем эпохи барокко. Она повторяет ритмический рисунок темы прелюдии в других звуковысотных соотношениях. Скользящие малые секунды, обостряющие альтерацию, придают ей скорбный характер.

ВЫВОДЫ. Воплощая старинные полифонические жанры в своем творчестве, Клара Вик стремилась к органическому сочетанию закономерностей, традиционно присущих полифонической музыке, и специфических средств выразительности, характерных для романтического искусства, основанных на обновлении музыкального языка. В ее фортепианном цикле оп. 16 оригинально сочетаются самые различные исторически сложившиеся принципы пианизма от баховских до современных ей романтических. Используя те или иные традиции, пианистка не повторяет старые схемы, а решительно их обновляет, избегая элементов стилизации. В каждой из диалогий черты прежних стилей даются в современном и индивидуальном освещении.

Одно из основных свойств музыки Клары Вик – особое единство высокой интеллектуальности с напряженной эмоциональностью – присуще ее фортепианным сочинениям. Художественная ценность цикла оп. 16 состоит именно в том, что он – стилистически самостоятельное явление своего времени. Три прелюдии и фуги оп. 16, бесспорно, можно считать зрелым творением композитора, в котором она проявила большую творческую смелость, художественную изобретательность, тонкий вкус, виртуозное владение техникой полифонического письма, превосходное знание возможностей инструмента.

Фортепианные произведения Клары Вик, в том числе и полифонические, наряду с лучшими образцами романтической музыки, способствуют развитию исполнительского мастерства пианиста. Полифонические сочинения обладают

специфическими сложностями, требуя от исполнителя большого внимания и напряжения.

Фортепианное творчество Клары Вик незаслуженно забыто, оно должно занять достойное место в репертуаре современных исполнителей и получить самое широкое признание.

Список литературы

1. *Klassen Janina. Clara Wieck-Schuman. Die Virtuosin als Komponistin; Studien zu ihrem Werk / Janina Klassen; Kassel; Basel; London; New York; Barenreiter, 1990. – 274 s.*
2. *Litzmann Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen/ Berthold Litzmann. - 3 Bände. - Leipzig, 1905. – 175 s.*

УДК 78.071.2 : [78.071.1:7.035] «18»

Виктор Плужников

ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БЮЛОВА-ДИРИЖЕРА

Стаття присвячена видатному німецькому диригенту Х. Бюлову¹, вихованцю Р. Вагнера і Ф. Ліста.

Статья посвящена выдающемуся немецкому дирижёру Х. Бюлову, воспитаннику Р. Вагнера и Ф. Листа.

The article is dedicated R. Wagner's and F. Liszt's student distinguished German conductor H. Bülow.

К середине XIX столетия в Германии сложилась ситуация, когда, с одной стороны, далеко не каждый композитор мог качественно исполнить даже собственные оперно-симфонические произведения, не говоря уже об опусах других авторов; с другой – сформировалось поколение музыкантов, не обладавших незаурядным композиторским даром, но воспринявших эстетические идеалы крупнейших мастеров музыкально-сценического искусства и считавших своей главной целью пропагандировать творчество кумиров. Иными словами, наметилось размежевание композиторской и исполнительской деятельности. Станет ли одарённый дирижёр крупным художником, в значительной мере зависит от того, суждено ли ему встретиться с незаурядной личностью. Встреча Бюлова и Вагнера имела фатальный характер. «Первое представление “Риенци”, – констатировал Г. Пурталес, – сопровождалось триумфальным успехом. <...> Один из самых юных зрителей

¹ Имена Ханс и Генрих приведены в соответствии с современными правилами транскрипции.

премьеры, очарованный музыкой, дал клятву посвятить жизнь Вагнеру. Это был будущий великий дирижёр и пианист Ханс Бюлов» [цит. по: 5, с. 17-18].

Цель данной статьи – восполнить существующие пробелы в изучении творческой биографии Бюлова, используя разрозненные сведения, содержащиеся в воспоминаниях его современников и трудах авторитетных музыковедов, в том числе, ранее не переведенные на русский язык.

Начало музыкального воспитания Ханса Гвидо фон Бюлова (1830-1894) было связано с игрой на фортепиано (Ф. Вик) и обучением композиции (М. Гауптман). В дальнейшем Бюлов завоевал европейскую славу в качестве пианиста и написал ряд сочинений. Переломным в его творческой судьбе стал 1845 год. Как пишет немецкий музыковед Хенрих Райман /H. Reimann/, после знакомства с искусством Вагнера и начала личного общения с ним юный музыкант неоднократно говорил матери, Франциске фон Бюлов, о желании стать дирижёром, но из-за отсутствия определённой перспективы не спешил принять окончательное решение. В соответствии с традицией старинного рыцарского рода Бюловых, Хансу предстояло стать юристом, и по настоянию матери он поступил в Берлинский университет. Предложение Вагнера познакомить его с профессией дирижёра в Цюрихском театре стало отправной точкой в судьбе Бюлова [11, с. 239-240]: ради достижения своей цели он решился на побег из родительского дома². Его не остановили ни печальный опыт Карла Риттера, потерпевшего *fiasco* на этом поприще [1, с. 157-160], ни ультиматум матери, возражавшей не только против артистической карьеры сына, но и общения с Вагнером. Из переписки Вагнера с родителями Бюлова следует, что выбор профессии дирижёра не мог состояться без его активного вмешательства в судьбу молодого человека [11, с. 244-248]³. Отец попытался

² Через Риттера Вагнер передал письмо в усадьбу Бюловых. Прочтя его, Ханс в ненастную погоду пешком отправиться в Цюрих, поскольку ни у него, ни у его друга не было денег. «Мы проделали, – рассказывал он своей сестре, – дорогу пешком за два дня, во-первых, чтобы уйти от возможной погони отца, во-вторых, так как я хотел проверить, есть ли у меня энергия, чтобы в эту ужаснейшую погоду, под непрекращающимся дождём и в бьюрю преодолеть это небольшое расстояние пешком. Удивительным образом мне ничего не помешало» [цит. по: 11, с. 250]. Здесь и далее перевод с нем. М. Е. Постоевой.

³ «При крайней экспансивности, – вспоминал Вагнер, – которой я отличался в те годы, и ненависти ко всякой духовной тираннии, я принял такое решение, не колеблясь ни минуты. <...> Протягивая ему руку помощи, я написал, что на его месте никогда бы не отказался от дружеской поддержки, если бы почувствовал стихийное, непреодолимое желание избрать карьеру артиста, что я предпочёл бы самые тяжёлые лишения, лишь бы не идти путём, который не отвечает моим склонностям. Поэтому я советую ему принять окончательное решение. Если, вопреки запрещению отца, он хочет приехать ко мне, то пусть по получении настоящего письма исполнит своё намерение, не считаясь ни с чем» [1, с. 161]. Отец, Эдуард фон Бюлов, пошёл на компромисс, сообщив Вагнеру, что он согласен с решением сына стать музыкантом, однако, спрашивает у Вагнера, как Ханс «с этого момента» сможет более или менее продолжительное время серьёзно заниматься музыкой в Берлине [11, с. 251-252]. В письме от 12 октября Вагнер писал: «Талант Вашего сына развит настолько, что теперь я не мог бы посоветовать ему ничего другого, как постараться применить свои знания на практике, чтобы

образумить сына, однако «Ханс упал ему в ноги и просил разрешить ему стать музыкантом» [11, с. 250-251]. «И вот, в один прекрасный день, промокшие и забрызганные грязью, – вспоминал Вагнер, – они явились ко мне, совершив путешествие, полное разных приключений. <...> Раньше всего я постарался вселить в Бюлова бодрость и хорошие надежды на будущее. Материальные затруднения были вскоре устранены. На тех же условиях, как и Карл, Ханс заключил контракт с дирекцией театра» [1, с. 161-162]4.

16 октября 1850 года Бюлов впервые дирижировал оперой «Дочь полка». О его дебюте Вагнер писал: «Не просмотрев ни разу нот, он с таким воодушевлением и уверенностью повёл за собой оркестр, что, к величайшему своему удовольствию, я сразу убедился в несомненной талантливости нашего новоиспечённого дирижёра» [1, с. 162]. Успех был таким, что в последующие 10 дней Вагнер четыре раза уступал ему место за пультом. После «Дочери полка» последовали спектакли «Царь и плотник», «Севильский цирюльник», «Фра Дьяволо» и фарс «Сто тысяч талеров». Не обошлось и без интриг против «неопытного» капельмейстера, которые Вагнеру удалось «подавить» своим авторитетом. Впоследствии Вагнер провёл всего несколько спектаклей, «<...> отчасти из желания возбудить интерес публики к сравнительно недурной труппе, отчасти для того, чтобы на собственном примере показать юным друзьям, особенно богато одарённому Бюлову, в чём заключается искусство оперного капельмейстера. Вскоре Ханс так хорошо стал справляться со своей задачей, что, по чистой совести, я мог сложить с себя обязательство заменять его в случае каких-либо музыкальных неудач, о чём я и заявил директору

благодаря этой практике одновременно освоить то, что единственно ему ещё необходимо. Под этой практикой мы, музыканты, подразумеваем ни что иное, как действительно занятие дирижированием: как предоставить Вашему сыну эту возможность в Берлине, совершенно непонятно, так как я знаю, что молодым, практически ещё неопытным музыкантам вступить именно на это поприще очень трудно. Особое обстоятельство случайно дало мне возможность дирижировать здесь, в Цюрихе; Ваш сын, поскольку он серьёзно отнёсся к профессии музыканта, должен был бы также страстно желать ухватиться за предоставленную ему мною возможность его практического совершенствования, как и его родители. <...> Ваш сын поистине удивил меня тем высоким уровнем, которого он достиг как художник, что я вижу в нём исключительно одарённого и быстро развивающегося художника и возлагаю на него столь большие надежды, что я – простите! – должен смириться с Вашей возможной неприязнью ко мне теперь во имя осуществления этой надежды, так как я знаю, что и эта неприязнь, безусловно, исчезнет при появлении успеха» [11, с. 252-262].

⁴ Директор Крамер предложил Риттеру с октября вступить в должность музикдиректора, а поскольку юноша был новичком в оперном деле, Вагнер дал за него поручительство: «<...> я обязывался заменить за дирижёрским пультом Риттера, если, вследствие недостаточной его подготовки к капельмейстерской деятельности, произойдут какие-либо задержки в ходе театральных дел» [1, с. 158]. По сведениям Х. Раймана, был Бюлова и Риттера соответствовал их жалованью (50 гульденов в месяц) и был без преувеличения аскетичным: на завтрак ели собственноручно приготовленный постный суп, кофе был для них непозволительной роскошью, обедали у Вагнера (его жена, Минна Планер, окружила молодых людей своей заботой). Ханс щеголял в одежде Карла, поскольку родители не прислали ему тёплые вещи, надеясь на возвращение беглеца [11, с. 264-265].

театра» [1, с. 162-163]. После того как Вагнер аннулировал своё поручительство, молодая певица Раух-Вернау заявила директору, что разрывает свой контракт, потому что не хочет петь под управлением Бюлова. В случае её увольнения театр мог обанкротиться, поэтому уйти было предложено Бюлову (2 декабря он провёл свой последний спектакль «Немая из Портиччи»). Вагнер покинул Цюрихский театр вместе с ним, несмотря на запланированную постановку «Летучего Голландца».

Как раз в это время Бюлов получил приглашение занять должность музыкдиректора в Санкт-Галлене, куда он и прибыл 10 декабря 1850 года вместе с Риттером в качестве хормейстера. Здесь Бюлов имел относительно независимое положение, зато столкнулся с другими проблемами: труппа не выдерживала никакого сравнения с цюрихской; оркестр, неполный по составу, состоял почти из одних дилетантов; штатного хора не было. Чтобы выйти из столь трудного положения, Бюлову потребовалась помощь всего театрального персонала⁵. На первой репетиции «Оружейника» дирижёр пришёл к убеждению, что с таким материалом ничего не сделаешь, «потому, что дело шло не просто отвратительно, оно вообще не шло» [цит. по: 11, с. 279]. Вместе с тем, всего за три репетиции он смог подготовить исполнителей настолько, что спектакль прошёл вполне благополучно. Уже через две недели после прибытия Бюлов вёл все спектакли, значившиеся в репертуаре театра. Когда Вагнер навестил своих воспитанников и увидел удручающую обстановку Санкт-Галленского театра, было решено, что Ханс вполне доказал капельмейстерскую состоятельность. Теперь следовало найти для него должность, позволяющую «плодотворно применить его музыкальные дарования» [1, с. 163-164]. Франциска фон Бюлов настояла, чтобы для дальнейшего совершенствования её сын был послан в Веймар к Листу. Вагнер написал своему другу письмо, в котором горячо рекомендовал Ханса. По выражению Х. Раймана, Бюлов попытался самостоятельно выбраться из Санкт-Галленского «музыкального болота» в соседний город Винтертур, где культурная жизнь была более оживлённой, но театр окончательно обанкротился, и Ханс был вынужден вернуться к своему отцу в замок Otlishausen [11, с. 295].

Весной 1851 года Бюлов переехал в Веймар, стал любимым учеником Листа, а позднее женился на его внебрачной дочери Козиме (1837-1930). Поскольку в Веймаре проводились недели Моцарта, Россини, Берлиоза [10, с. 175-176], Бюлов существенно расширил свой репертуар. Почти всегда, когда нужно было исполнить оркестровые произведения, предпочтение отдавалось

⁵ Эдуард Бюлов в письме берлинскому племяннику, Эрнсту, писал: «<...> репетиции хора были бы невозможны, если бы дамы не были так любезны, а господа не имели такого доброго юмора» [цит. по: 11, с. 289].

Бюлову, а спустя 10 лет даже Лист не стеснялся обращаться к нему за помощью. Так, например, в 1861 году во время репетиции своей симфонии «Фауст» Лист не мог справиться с одним трудным местом. По свидетельству В. Вейсгеймера (воспитанника Листа), после нескольких неудачных попыток он обратился к Бюлову: «Ханс, как ты дирижируешь это место?». Бюлов, несмотря на большую сложность жеста, показал это место так ясно, что музыканты сразу правильно воспроизвели его [цит. по: 8, с. 20]. Помимо всего прочего, именно Лист привил Бюлову интерес к русской музыке.

В ноябре 1864 года Бюлов с женой и двумя дочерьми переехал из Берлина в Мюнхен. По инициативе Вагнера он охотно сменил должность преподавателя фортепиано консерватории Штерна на придворного капельмейстера по особым поручениям. В соответствии с планами Вагнера, помимо восполнения пробелов в музыкальном образовании баварского короля Людвига II, Бюлову предстояло основать и возглавить «Немецкую школу музыки», которая в перспективе должна была заменить мюнхенскую консерваторию. Среди её ведущих деятелей, наряду с Бюловым, были такие педагоги, как П. Корнелиус, Г. Поргес, Ф. Шмидт, ранее преподававший вокал в Лейпциге [3, с. 225]. По выражению Х. Галя, «Вагнер без зазрения совести пользовался в своих целях королевскими милостями», что стало одной из причин разразившегося кризиса. Если «Летучий Голландец» и «Тангейзер» в блестящих постановках под управлением Вагнера прошли, «не нарушив мир», всё усложнилось, когда за пульт встал Бюлов. Одно непарламентское выражение поставило под сомнение его мюнхенскую карьеру⁶. Тем не менее, премьера «Тристана и Изольды» 10 июня 1865 года стала подлинной сенсацией⁷. По мнению Х. Галя, лучшего дирижёра, чем Бюлов, сделавшего клави́р оперы и «внутренне сжившегося с нею», нельзя было и придумать. Это позволило Вагнеру в полной мере «сосредоточиться на режиссуре и достичь в этой постановке редкостного совершенства» [3, с. 227]. Однако через полгода из-за разразившегося скандала 10 декабря 1865 года Вагнер был вынужден покинуть Мюнхен и поселиться в Швейцарии на вилле Трибшен⁸.

Осенью 1867 года Вагнер завершил партитуру «Мейстерзингеров», а весной 1968-го под управлением Бюлова началась постановка спектакля. Премьера «Нюрнбергских мейстерзингеров» 21 июня без преувеличения стала

⁶ Обсуждая вопрос о расширении оркестровой ямы за счёт первого ряда партёра, Бюлов задал риторический вопрос: «Ну и что оттого, что тридцатью сволочами станет в театре меньше?» [цит. по: 3, с. 227].

⁷ Напомним, что в 1863 году после 77 репетиций в Венском оперном театре музыкальная драма «Тристан и Изольда» из-за сложных вокальных партий была признана неисполнимой.

⁸ В мае 1866 года к нему переехала Козима с тремя детьми. К тому времени умерла жена Вагнера, Минна Планер (1817-1866), поэтому с его стороны не было препятствий для заключения брачного союза.

триумфом Вагнера⁹. Бюлову же оставалось сложить с себя все служебные обязанности, подать прошение о разводе и покинуть Мюнхен, что он и сделал в 1869 году¹⁰. После отъезда Бюлова Вагнер утратил интерес к Мюнхену, а его план построить здесь всенародный театр для осуществления своих музыкальных драм (Г. Земпер представил уже готовый проект) канул в Лету¹¹.

В 1877-1880 годы Бюлов занимал должность капельмейстера придворного театра в Ганновере. По сведениям В. Стасова, одним из его условий при заключении контракта было право на постановку ежегодно одной оперы по своему усмотрению. Воспользовавшись этим правом, в конце 1878 года он поставил «Жизнь за царя» Глинки. В рецензии на премьеру, опубликованной неизвестным автором в лейпцигском журнале «Signale», в частности, говорилось: «Исполнение оперы Глинки под управлением Ханса фон Бюлова составляет многозначительное событие в немецком музыкальном мире. <...> Со времени его (Бюлова – В. П.) присутствия в Ганновере в музыкальной жизни повеяло свежим воздухом» [12, с. 388]. В 1879 году Бюлов поставил «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, а в 1880-ом – «Демона» Рубинштейна. Отдавая должное художественному вкусу и эрудиции немецкого дирижёра, В. Стасов считал, что благодаря Бюлову немцы и англичане спустя 22 года после смерти М.И. Глинки лишь начинают знакомиться с его творчеством. По мнению

⁹ По этому случаю Вагнер впервые после длительного отсутствия посетил Мюнхен. В письме своей домоправительнице Френели Вагнер писал: «Вчерашний спектакль был великолепным торжеством; ничего подобного, видимо, уже не повторится. Я от начала до конца должен был находиться рядом с королём в его ложе, с высоты принимая овации публики. Никто никогда не переживал ничего подобного» [цит. по: 3, с. 231].

¹⁰ В письме от 15 сентября 1869 года, адресованном графине Шарнасе (сестре Козимы), Бюлов писал: «Поверьте, я сделал всё, что в человеческих силах, чтобы избежать явного скандала. Я предпочёл в течение более трёх лет вести неопишимо мучительное существование. <...> Наконец, я принёс в жертву моё положение в искусстве, материальное благополучие. Осталось только пожертвовать своей жизнью, и, признаюсь, это был бы простейший способ привести вещи в порядок – разрубить узел. Я этого не сделал – надо ли винить меня в этом? Быть может, я пошёл бы и на это – будь только в том, другом, хоть капля чести: он в своих творениях возвышен, в поступках – низок... Когда в ноябре я задал Козиме почти уже неприличный вопрос о причинах её внезапного отъезда, она сочла правильным ответить мне ложной клятвой. Так что я лишь несколько месяцев назад узнал из газет о «счастье» маэстро, которому его любовница (там прямо называлось имя) родила, наконец, наследника, крещённого во имя Зигфрида, счастливое знамение окончания новой оперы. Тем самым мои рога увенчаны блестящей короной. Я не мог исчезнуть из Мюнхена, но нельзя вообразить себе ад, который я там терпел в последние месяцы... У меня было два варианта: либо считаться личностью, не ведавшей ничего из того, что знал каждый, и вызывать к себе оскорбительное сочувствие, либо же считаться таким подлецом, который согласен платить подобную цену за то, чтобы быть фаворитом королевского фаворита...» [цит. по: 3, с. 232]. Сразу по окончании их бракоразводного процесса, Вагнер и Козима сочтались узами супружества.

¹¹ Первый Байройтский фестиваль 1876 года стал вехой в истории музыкального искусства, однако, по сведениям Х. Галя, привёл к огромному дефициту средств – 150 тысяч марок. Бюлов проявил рыцарское благородство: несмотря на личную исприязнь, он предоставил в распоряжение байройтского фонда 40 тысяч марок – всю прибыль от своего концертного турне [3, с. 235].

В. Стасова, в Германии только Бюлов и его великий учитель Лист обратили внимание на русскую музыку.

Европейскую известность в качестве дирижёра Бюлов получил в 1880 году, когда возглавил оркестр Мейнингенской капеллы. Уже через год герцог отправил этот коллектив в турне по крупнейшим городам Германии, Австрии и России. Далеко не первоклассный оркестр капеллы везде одерживал победу над коллективами с мировой известностью, состоявших из крупнейших музыкантов. «Неустанной работой, – писал немецкий дирижёр Феликс Вейнгартнер, – Бюлов передал оркестру своё понимание музыкальных произведений и добился от него такой законченности исполнения и такого ансамбля, при котором не могло даже возникнуть вопроса, кто из оркестрантов хуже, а кто лучше, или оправдан ли тот или иной момент трактовки произведения дирижёром. Оркестр казался одним огромным инструментом, на котором Бюлов играл как на рояле» [2, с. 166-167]. После гастролей Мейнингенской капеллы стало очевидным, что бессмысленное тактирование окончательно утратило актуальность¹². В западноевропейских театральнo-концертных организациях были предприняты экстраординарные меры по улучшению комплектации оркестров, увеличилось количество репетиций, дирижёры стали серьёзнее относиться к авторским указаниям в нотном тексте. Предметом первостепенной важности стала безупречная слаженность ансамбля, в результате чего исполнительские возможности оркестров значительно возросли.

Когда Бюлову понадобился помощник, он остановил свой выбор на Рихарде Штраусе (1864-1949). «1 октября 1885 года, когда я вступил в свою новую должность, – вспоминал Штраус, – начался период обучения, интереснее, эффективнее и увлекательнее которого не придумаешь» [13, с. 76].

¹² В подтверждение сказанного приведём письмо Малера Бюлову, датированное январём 1884 года (Кассель). «Досточтимый маэстро... Когда я ходатайствовал о свидании с Вами, я ещё не знал, какой пожар зажёг в моей душе Ваше несравненное искусство. Без долгих слов: я – музыкант, который блуждает в пустынной ночи современного ремесла без путеводной звезды и подвергается опасности во всём усомниться или сбиться с пути. Когда во вчерашнем концерте я увидел, что достигнуто всё самое прекрасное, о чём я мечтал, и что лишь смутно угадывал, – мне сразу стало ясно: вот твой отчизна, вот твой наставник; твои странствия должны кончиться здесь или нигде. Поэтому я здесь, и прошу Вас, возьмите меня с собой – кем Вам будет угодно; позвольте мне стать Вашим учеником, даже если мне придётся платить за обучение кровью. Что я могу, мог бы – не знаю; но для Вас это скоро станет ясно. Мне 23 года, я был студентом университета в Вене, там же занимался в консерватории композиции и фортепиано; после злосчастных странствий устроился в здешнем театре вторым дирижёром. Кто лучше Вас поймёт, насколько это пустое занятие способно удовлетворить человека, который со всей страстью и любовью верит в искусство и не может стерпеть, видя, как его повсеместно унижают. Отдаю Вам себя целиком и полностью, и если Вы примете этот подарок, – я не знаю, что могло бы сделать меня счастливее. Если Вы удостоите меня ответом – я готов на всё, что бы Вы ни предлагали сделать со мной. Ах, ответьте же, по крайней мере! Этого ждёт Густав Малер» [9, с. 103-104]. Складывается впечатление, что Малер был потрясён дирижёрским искусством Бюлова не меньше, чем в своё время Бюлов музыкальным гением Вагнера.

Репетиции Бюлова проходили ежедневно с 9 до 12 часов. Свои замечания музыкантам он делал, как правило, в форме остроумной эпиграммы. Иногда наставник внезапно обращался с вопросом к ученику, углублённому в партитуру, и тот должен был незамедлительно дать ответ, в противном случае мог стать объектом иронии маэстро. По выражению Штрауса, Бюлов был «неумолимо педантичным» педагогом, а его *credo* «научитесь, прежде всего, точно прочитывать партитуру бетховенской симфонии, и тогда интерпретация уже будет найдена», мог бы украсить портал любой высшей музыкальной школы [13, с. 42]. Характерными чертами исполнительского стиля Бюлова, по мнению Штрауса, были «духовное проникновение в партитуру при педантичной верности каждой букве оригинала», аналитический подход к форме, глубокое понимание психологического содержания произведения, особенно симфоний Бетховена и увертюры Вагнера, а также поразительная точность фразировки. Вместе с тем Бюлов не избежал критики современников: его упрекали за произвольное толкование темпов, нюансировки, склонность к длительным паузам. Однако, по мнению немецкого музыковеда Э. Краузе, выдающаяся роль Бюлова в интерпретации музыки Бетховена и Брамса в XX веке никем из исследователей не подвергалась сомнению [7, с. 49]. 1 апреля 1886 года Бюлов покинул оркестр Мейнингенской капеллы из-за конфликта с Брамсом [4, с. 174-176].

В 1887-1893 годы Бюлов возглавлял Берлинский филармонический оркестр¹³. За 5 лет ему удалось заложить прочный фундамент ныне всемирно знаменитого коллектива. К эпохе Бюлова относится восторженная оценка БФО Чайковским (впервые он услышал этот коллектив в 1878 году под управлением Бильзе во время немецкой премьеры «Франчески да Римини», а затем встретился с ним во время своего гастрольного турне 1888 года, после избрания Бюлова). «Оркестр берлинской Филармонии, – писал русский композитор, – мало того, что превосходит, у него есть ещё особого рода качество, которому я

¹³ В 1867 году руководитель провинциальной инструментальной капеллы Бенъямин Бильзе (1816-1902) пересёхал в Берлин и в противовес Королевской капелле, которая была одновременно оперным и концертным оркестром, основал собственный симфонический оркестр. Общедоступные «Популярные концерты» Бильзе со временем заняли прочное место в музыкальной жизни Берлина, оркестр много гастролеровал, однако господина Бильзе погубила жадность. Кроме того, что он скудно оплачивал труд музыкантов, в 1882 году, отправляя оркестр на концерт в Варшаву, Бильзе заказал билеты на самый тихоходный поезд в самый низкий (четвёртый) класс – оркестр взбунтовался. Музыканты отказались от услуг «дирижёра-деспота» и создали независимую оркестровую корпорацию. В этом же году к названию оркестра добавилось слово «Филармония». В 1882-1885 годах т. н. Большими филармоническими концертами дирижировали такие музыканты, как Ф. Вюльнер, Й. Иоахим, К. Клиндворт. Вместе с тем, первая в мире «свободная оркестровая республика» неоднократно оказывалась на краю гибели; спас её концертный агент Герман Вольф (1845-1902), пригласивший в 1887 году на должность художественного руководителя Бюлова [6, с. 134].

не приберу другого обозначения, как “эластичность”, способность <...> с совершенством передавать затейливые оркестровые арабески Берлиоза или батарейные громы листовских масс, а с другой стороны, сокращаться, умяляться до Гайдна» [цит. по: 6, с. 134].

Практически все дирижёры, работавшие впоследствии с БФО, придерживались морально-этических и эстетических принципов Бюлова. Прежде всего, речь идёт о личной ответственности дирижёра за вверенный ему коллектив: в соответствии с бюловским афоризмом «нет плохих оркестров, есть плохие дирижёры». Необходимость досконального изучения дирижёром партитуры до начала репетиционной работы, а также дирижирование основных произведений репертуара наизусть, что позволяет сосредоточиться на художественной стороне исполняемого произведения. Наконец, со времён Бюлова ни один художественный руководитель не замыкался на своём коллективе¹⁴, что открыло доступ к оркестрам, как крупнейшим мастерам, так и наиболее одарённой молодёжи. В 1893 году Ханс Бюлов по состоянию здоровья оставил должность. В начале следующего года он отправился для лечения в Египет, а 12 февраля 1894 года скончался в Каире. БФО не сразу обрёл дирижёра, достойного занять это место. Преемником Бюлова в 1893 году стал Штраус, однако, по его собственному признанию, «удержаться после такого великого мастера не смог. <...> Лессман¹⁵ обругал меня: “Алтарь, освящённый Бюловым, теперь осквернили пигмеи”» [13, с. 39]. В 1895 году Штрауса сменил на этой должности вернувшийся из Америки Артур Никиш.

Перечислим основные особенности исполнительского искусства Бюлова, определившие его роль в формировании профессии оперно-симфонического дирижёра.

Если Вагнер и Берлиоз первыми стали дирижировать без партитуры, Бюлов придал этому способу универсальное значение, провозгласив афоризм: «Лучше партитура в голове, чем голова в партитуре».

Подобно Листу, который перенёс центр тяжести с отдельных тактов на музыкальные фразы и периоды, насыщая их естественным «дыханием», Бюлов стремился поднять стиль интонирования симфонических произведений на высоту драматической речи.

¹⁴ Н. Зейфас замечает, что Бюлов параллельно работал с Гамбургским симфоническим оркестром, гастролировал как дирижёр и пианист; Никиш – с лейпцигским *Gewandhaus*, был директором и главным дирижёром оперных театров (сначала в Будапеште, позднее в Лейпциге), преподавал в Лейпцигской консерватории и ещё успевал гастролировать по всему миру с различными оркестрами. Фуртвенглер, унаследовавший от Никиша БФО и *Gewandhaus*, включил в сферу своего влияния Венских филармонистов, фестиваль в Байройте и Берлинскую оперу. Круг обязанностей Караяна был настолько широк, что критики высказывали мнение, будто взявшись за слишком многое, он растерял себя [6, с. 134].

¹⁵ Лессман Отто (1844-1918) – немецкий музыкальный критик и педагог [примечание Штрауса].

При общении с оркестром Бюлов сочетал дистанцированность лидера с коммуникабельностью, то есть отношение дирижёра к музыкантам как к коллегам при сохранении собственного реноме. Такая стратегия совместной работы обеспечивала настолько высокую степень готовности произведения, что при его исполнении позволяла избегать малейшей оплошности, не говоря об откровенных срывах. Одновременно это программировало артистическую свободу дирижёра, вследствие чего его действия воспринимались не как «руководство», а как вдохновенное творчество. Тем самым возникло то качество виртуозности, которое и определяет водораздел между ремеслом и искусством, выступая знаком высокого мастерства.

К сожалению, деятельность Бюлова породила негативные явления, ответственность за которые ложится на его «подражателей». Так, по мнению Вейнгартнера, Бюлов внёс в музыкальное исполнение стремление к сенсации и оригинальности, которое превратилось в настоящее безумие, охватившее как юнцов, не умеющих вести себя, но требующих прав на самобытность, так и талантливых, но слабовольных артистов, провоцируя последних на нелепые поступки [2, с. 170]. Однако это ни в коей мере не умаляет достижений самого выдающегося мастера, имя которого открывает новую эру в истории дирижёрского искусства.

Список литературы

1. Вагнер Р. *Моя жизнь: В 2-х томах.* – Т. II. – М.: Астрель, 2003. – 589 с.
2. Вейнгартнер Ф. О дирижировании // *Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика* / Ред.-сост. Гинзбург Л. – М.: Музыка, 1975. – С. 165-182.
3. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – М.: Радуга, 1986. – 480 с.
4. Гейрингер К. *Иоганнес Брамс.* М.: Музыка, 1965. – 432 с.
5. Гозенпуд А. *Рихард Вагнер и русская культура: Исследование.* – Л.: Сов. композитор, 1990. – 288 с.
6. Зейфас Н. Клаудио Аббадо – ещё 8 лет спустя // *Муз. академия.* – 2000. – № 1. – С. 133-149.
7. Краузе Э. *Рихард Штраус. Образ и творчество.* – М.: Гос. муз. издат., 1961. – 611 с.
8. Кребс К. *Мастера дирижёрской палочки.* Берлин: Шустер и Лёффлер, 1919. Пер. с нем., ред., подг. к печати глав I и II / Научная работа и. о. проф. Дорошенко К. Л. и асс. Гризодуба В. А. за 1963 год. ХГК. – 49 с.
9. Малер Г. *Письма. Воспоминания* / Сост., вст. статья и примечания И. Барсовой. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1968. – 607 с.
10. Плужников В. Культурный смысл дирижёрской деятельности Ф. Листа // *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти.* Зб. наук. праць. – Вип. 15. – Х.: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – С. 173-181.
11. Reimann H. *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Werken. Band I. Aus Hans von Bülow's Lehrzeit.* – Berlin: Harmonie, 1935. – 314 s.

12. Стасов В. Ганс фон Бюлов и русская музыка // Стасов В. Статьи о музыке в пяти выпусках. Вып. 2 (1861-1879) / Сост. Н. Симакова. – М.: Музыка 1976. – С. 385-389.
13. Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1975. – С. 24-95.

УДК 78.071.2:784 Глинка

Елена Соболева

РОМАНСЫ М. И. ГЛИНКИ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена дослідженню вокальної творчості М. І. Глінки

Статья посвящена исследованию вокального творчества М.И. Глинки.

The article is dedicated to research of vocal creative work of M. I. Glinka

«Если бы я и писал когда-нибудь предисловие к романсам М.И. Глинки, я бы рассуждал так: композиторы умирают, произведения остаются», – отмечал Б. Асафьев [1, с. 246]. Романсам М.И. Глинки навеки суждено остаться в вокальной исполнительской практике как жемчужинам вокальной лирики, вершинным образцам жанра. По мнению исследователей, в этой масштабной сфере творчества Глинка обращается к традиционным для того времени жанрам – античной идиллии, лирическому монологу, испанской серенаде [см. 4], а также элегии, русской, украинской песне, характеристической песне с интонационной сюжетикой, баркароле, балладе, застольной песне, «психологическому портрету», «романсу-монологу», колыбельной, «философическому романсу» и т. д. [см. 5, с. 398 – 399]. Естественно, что такое жанровое, образное, тематическое многообразие отражается и на интонационном, ритмическом уровне и в силу этого для вокалиста романсы Глинки – неисчерпаемая сокровищница образов и мелодики, настоящая школа мастерства, дающая возможность апробации сил в различных «модификациях» жанра.

Романсовое творчество композитора всегда было притягательно для исследователей. Сфера изучения этой жанровой сферы на сегодня еще ожидает дополнения и расширения исполнительским анализом романсов, который может стать основой для множества индивидуальных исполнительских интерпретаций. Необходимо отметить, что подобное направление фактически отсутствует в исследованиях, что обуславливает актуальность данной статьи.

Цель данной статьи – исполнительский анализ различных вариантов жанра романса в творчестве М.И. Глинки.

«Я помню чудное мгновенье» – один из самых проникновенных по искренности и силе музыкального высказывания романсов М.И. Глинки. При легкости мелодической линии, непринотливости ритмики, эмоциональной открытости он, вместе с тем, выдвигает перед исполнителем ряд достаточно

сложных задач. Одна из них, на наш взгляд, состоит в создании ощущения непрерывного мелодического движения. С этой задачей неразрывно связана и иная – формирование ощущения непрерывности дыхания, которое придает жизненность, зримость воспоминаниям, наполняет их вдохновенностью, особой эмоциональной приподнятостью и в то же время светлой печалью. Соответственно этим задачам можно выделить такие основополагающие исполнительские средства создания образа как воздушная фразировка, кантилена, «виолончельный звук», нерасторжимое слияние голоса и инструмента, при котором солист «подхватывает» создаваемую фортепиано атмосферу нежности, прозрачности.

Немаловажное значение в исполнительской трактовке данного романса имеют паузы. Кратчайшая пауза перед словами «передо мной» – пауза смысловая по значимости, именно она направлена на то, чтобы создать поистине зримое впечатление увиденного образа-воспоминания. Его легкость, прозрачность, воздушность акцентирована в мелодической линии грациозными, игривыми синкопами. Б. Асафьев писал об этом романсе: «Помню, как поражен был слух мой находчивостью, с какой композитор одним легким штрихом – переходом повествовательно плавно льющейся мелодии в неустойчивый ритм синкоп и всего лишь на один такт – вызывает образ “мимолетности”. И тут же, чтобы восстановить плавность мелодии и подчеркнуть, что “мимолетность видения” не означает легковесности смысла и содержания этого явления, дважды повторяет последний стих строфы: “Как гений чистой красоты”» [1, с. 251].

Синкопированный ритм, в свою очередь, естественным образом влечет за собой и изменения в качестве звука – он стремится к объемности и в то же время к легкости, к особому «зависанию», «растворению» в воздухе. Изменение ритмической логики в этой фразе, на наш взгляд, не должно приводить к переосмыслению качества движения. Сохранение его легатного характера позволит выдержать ощущение единого порыва, единого движения.

Мелодика романса опирается на своеобразные «волновые» построения, что может «провоцировать» исполнителя на создание промежуточных акцентов в каждой из таких волн. Один из таких «опасных» моментов – нисходящий скачок в мелодике и ритмическая подчеркнутость слов «как гений...». Их акцентировка – при всей смысловой значимости – может разрушить единство движения. В силу этого нижний звук скачка (g) нет необходимости подчеркивать, его целесообразно максимально связать с последующими звуками дыханием, ощущением непрерывности эмоционального наполненного излияния.

Как и во множестве романсов М.И. Глинки, немаловажная роль в создании образа и в формировании индивидуальной исполнительской интерпретации в романсе «Я помню чудное мгновенье» принадлежит исключительно

тонкой, эмоциональной нюансировке. Ощущение мягкой, светлой грусти «окутывает» фразу «В томлени грусти безнадежной» (и далее). В то же время изменение эмоционального тонуса не должно создавать явно выраженный контраст с предыдущим материалом. Эмоциональная «модуляция» не должна переводить действие в драматическую плоскость, что обуславливает необходимость поистине филигранной исполнительской трактовки.

Прерывистость движения, отделенность фраз друг от друга формируют особую взволнованную эмоциональную атмосферу, которая на исполнительском уровне создается за счет иной трактовки пауз между фразами – как пауз функциональных. Фактически однотипный ритм мелодических волн эмоционального нарастания выдвигает перед исполнителем очередную задачу – создания многообразия при повторности ритмического рисунка. Решить эту задачу поможет привлечение агогических приемов – *ritenuto* при повторе слов «и снились», и создание особого качества звука – зависающего, растворяющегося, как иллюстрация пространства сна и грез.

Следующий эпизод требует от исполнителя искусства моментального эмоционального переключения. Ярчайшим контрастом ко всему предшествующему и последующему мелодическому материалу звучат слова «Шли годы...». Авторская ремарка *risoluto* обуславливает активную подачу звука, напористость, создающую эффект ускоренного темпа. Декламационная мелодика может создать в этом эпизоде угрозу скандирования, усиливающуюся благодаря динамике – в отличие от предшествующих эпизодов композитор здесь явно указывает *f* после спада звучности.

Зримость образного содержания романса, множественность эмоциональных переключений могут также создать для исполнителя опасность иного рода – прямого, откровенного «иллюстрирования» эмоций. Эта опасность усиливается в момент резкого эмоционального переключения – «и я забыл...». Авторская ремарка *dolcissimo*, «выровненность» мелодики и ритма при сохранении той же тесситуры требуют совершенно иной окраски голоса – небесно-просветленной, умиротворенно-нежной, адекватной образу воспоминаний. Одним из средств создания такой эмоциональной модуляции может стать индивидуальная трактовка динамики, лишенной авторской конкретизации. Стремительность предыдущего движения сменяется статикой, наполненная динамика *f* – может сменяться *subito piano*.

Глубоким внутренним, сдерживаемым драматизмом наполнены фразы «В глуши...», исполняемые на грани скандирования. Далее перед исполнителем возникает задача цементирования в единое целое фраз, разделенных дробными паузами, создания единства эмоционального порыва, эмоциональной волны – нарастание на словах «без божества», кульминация на словах «без жизни» и динамический и агогический спад на повторе «без слез, без жизни».

Напряженная атмосфера драматизированной срединной части проявляется также и в особой трепетности звука, сохранении ощущения движения.

Наполненность и просветленность звука, на наш взгляд, являются основными средствами исполнительской интерпретации в финале романса. «Глинка вообще избегает частых и тем более случайных кульминаций, пользуясь мелодическими вершинами экономно и с большим расчетом. Романс “Я помню...” наглядно иллюстрирует это: кульминация отмечает здесь логический центр всей композиции», – указывает исследователь [4, с. 96]. Финал, таким образом, является завершающим звеном в эмоциональной и образной линии романса: от интровертности, погруженности в мир светлых воспоминаний – к экстравертности, откровенному эмоциональному порыву, полноте и богатству проявления возвышенных чувств. Но не только – это высочайшая драматургическая точка, достижение которой требует аккумуляции всех исполнительских средств.

Отразить «вершинность» – драматургическую и эмоциональную – в кульминационных фразах «и божество, и вдохновенье» в первую очередь должен «крупный», насыщенный звук. Авторская ремарка *con passione*, эмоциональная открытость находят свое воплощение и на уровне динамики и артикуляции – *f* должно сочетаться с отчетливостью, даже некоторым акцентированием слова.

Использование агогики, как и в среднем разделе, в финале является весьма существенным по значимости исполнительским приемом. При сохранении единства движения и дыхания, последний эпизод явно тяготеет к ускорению движения. Создать этот эффект устремленности к ликующей развязке можно не только за счет действительного (но незначительного) сдвига темпа, но и посредством иной трактовки пауз – как своеобразных запятых, расчленяющих ликующий поток чувств, как глотков воздуха в потоке счастья.

«Законченность каждого раздела подчеркивается структурой периода, излюбленным глинкайным приемом повтора завершающих строк», – указывает О. Левашева [9, с. 56]. Повтор строк, даже кульминационных, для исполнителя не является причиной повтора комплекса исполнительских средств выразительности. В данном случае «дублирование» логической, интонационной, драматургической кульминации на слове «божество» может быть «расцвечено» не только динамически. Возврат к первоначальному темпу, а возможно и некоторое *tenuto* будут адекватны исключительной значимости последних слов. При ликующей наполненности, открытости звука в последних фразах, и особенно на вершинном *g* в слове «божество», при фактически первом акцентировании нисходящего скачка в мелодике («и любовь») как окончательного устоя необходимо избегать «пестроты» звука. Строго выдержанная кантилена, на наш взгляд, должна сочетаться со столь же выдержанной легкостью и ровностью в регистрах.

Иные задачи выдвигает перед исполнителем романс «Жаворонок». «Довольно часто у Глинки можно наблюдать выражение длящегося томительного душевного состояния, “охваченности аффектом”, сосредоточенности внимания на каком-либо явлении выдержанным внутри тоном, вокруг которого сплетаются остальные голоса, повторами интонаций (например, хвостовство Фарлафа) или “опеванием” характерной для данной мелодии тона посредством около него расположенных или им притягиваемых звуков», – отмечал Б. Асафьев [1, с. 250]. В полной мере это замечание характеризует особенности эмоциональной сферы романса «Жаворонок». При несложной технике, удобной тесситуре, некоторой выровненности драматургии, образного развития это произведение выдвигает перед исполнителем ряд достаточно сложных задач.

В первую очередь это задача создания единой эмоциональной атмосферы – несколько приглушенной, элегически-спокойной, пасторальной. Специфика данного романса – в статичности образа и в то же время – в глубокой наполненности чувствами. Прозрачность, «пастельность» эмоций требует соответствующего динамического оформления – в романсе господствует приглушенная звучность. Сохранить *mezzo voce* на протяжении всего произведения и избежать однообразия можно в случае создания тонких динамических нюансов и эмоциональной наполненности, ощущения глубины чувств.

Необходимо отметить, что в данном романсе фактически исключается использование ярких, «прямых» средств выразительности. Так, например, слова «где поет так громко» ни в коей мере не подчеркиваются динамикой. Наоборот, авторская ремарка *a piena voce* в сочетании с «неудобным» мелодическим ходом *h – f* требуют от исполнителя определенного уровня не только мастерства, но и исполнительской «зрелости».

С другой стороны, перед исполнителем возникает задача создания непрерывного движения при прерывности мелодики краткими паузами. В силу этого последние звуки двутактов, на которые членится мелодика, – не итог движения, они должны «зависать» в воздухе, протягиваться, создавая нерасторжимое единство с последующими двутактами. Особую остроту эта задача филировки конца музыкальной мысли получает в конце куплетов – на словах «жаворонок звонкий» и «вдохнет украдкой».

Некоторое нарушение эмоциональной статики, расцветивание эмоциональной палитры, на наш взгляд, уместно в финале романса. Единство агогических приемов и динамической игры (*ritenuto – crescendo – diminuendo*) на словах «Кто-то вспомнит про меня и вдохнет украдкой» поможет исполнителю создать «второй пласт» содержания, сформировать ассоциативную связь между образом жаворонка и образом самого исполнителя.

В «Жаворонке» исследователи неоднократно отмечали особую близость характерным интонациям жанра русской песни [см. 4]. «Начав с традиционной

для 20-х годов русской песни, Глинка развил, подчеркнул лирическую сторону ее выразительности, расчлененность мелодии заменил линией большого дыхания, обогатил фортепьянную фактуру. Все это коренным образом обновило жанр и привело к новому типу песни-романса (“Жаворонок”)), – указывает О. Левашева [9, с. 435]. В этом новом типе романса, который крепчайшими мелодическими узами связан с традициями русской песенности, перед исполнителем возникает задача четкого артикулирования. В «Жаворонке», действительно, исключительная связность мелодики, непрерывность и широта дыхания «таят» в себе угрозу нивелирования слова. Глинка же огромное значение придавал артикуляции. «Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение», – отмечал сам композитор [9, с. 57].

Не менее значим артикуляционный аспект в романсе «Я здесь, Инезилья» (1834 г.). В этом романсе композитор «отступает от трафаретных ассоциаций текста с ритмом болеро...это страстное, взволнованное ариозо, выразительная моносцена любви и ревности» [9, с. 63]. Все произведение в целом отмечено стремлением к «<...> драматизации песенной формы. Стихотворение Пушкина как бы превращено Глинкой в миниатюрную испанскую драму “плаща и шпаги”, так акцентированы в нем элементы действия», – отмечает В. Васина-Гроссман [4, с. 93]. В силу этого основополагающей задачей исполнителя становится создание яркого, театрального, действенного образа, который при всей своей страстности наполнен грациозностью, легкостью, отмечен плавностью голосоведения. Данный романс требует от исполнителя исключительного чувства меры – любая аффектация разрушит цельность, естественность этой «характерной сцены».

Первые фразы романса создают атмосферу нежности, ласкающего призыва, исполненного, в то же время, скрытой страсти. Бархатный, мягкий звук, цельность фразировки, широта дыхания – те исполнительские средства, которые в данном случае выдвигаются на первый план. «Потаенная» динамика, придающая оттенок таинственности, сокровенности, простота, искренность и пылкость сочетаются с легкими, «воздушными», несколько игривыми распевами гласных.

Постепенная динамизация, усиление звучности, наполненности голоса сменяются авторской ремаркой *risoluto*. Показ совершенно иной грани образа требует и иных средств выразительности – акцентирование, чеканность интонации и подчеркнутая артикуляция, утвердительный характер распевов гласных. «В танцевальных же романсах (в частности, в характеристических пьесах) распев типа группетто используется не в виде подготовки какого-нибудь интервального шага, не в виде вспомогательного элемента, а как

самостоятельный мелодический оборот. Особую выпуклость, упругость звучания эта интонация приобретает благодаря тому, что начинается с сильной доли такта, с акцентированием ее первого звука. Характерный тому прием находим в романсе «Я здесь, Инезилья»», – указывает исследователь [5, с. 427]. Данный романс, таким образом, дает исполнителю возможность различного интерпретирования сходных интонационных построений.

Акцентирование интонационных вершин, особенно восходящего мелодического скачка, создает определенные сложности для исполнителя. На наш взгляд, в этих эмоциональных репликах крайне важно сохранить не только кантиленность, но и единство краски звучания.

В среднем разделе прежде всего заявляет о себе контрастность как основополагающий эстетический принцип. Мгновенные смены состояния – от нежности до кипучей страстности, от ласковых уговоров до мрачной подозрительности – создают блестящую череду остро характерных образов, требующих от исполнителя не только быстрого эмоционального переключения, но и искусства объединения контрастирующих граней образа в единое целое.

«Резко акцентированная мелодия, пересеченная синкопами и развивающаяся как бы наперекор стихотворному метру, выразительно воплощает пушкинский образ рыцарственной отваги», – отмечает О. Левашева [9, с. 63-64]. Определенный момент игрового начала, который заключен в этих «воинственных» фразах, может быть отражен и средствами театрализации. «Иной раз кажется, что музыка передает здесь не только характер речи героя, но даже самые его жесты – так выразительна игра пауз в средней части» [4, с. 93]. Эта игра пауз многократно подчеркнута и резким контрастом динамики – *ff* сменяется *p*, краски звучания – *dolce* на словах «Ты спишь ли» и возвращением «нежной», «ласкающей» интерпретации распевов гласных («гитарой»). Такая же мягкость, проникновенность, подчеркнутая авторской ремаркой *dolce* и указанием на приглушенную динамику, отличает фразу «Шелковые петли...». Кантиленность звучания резко сменяется декламационностью, фактически мелодизированным произнесением слов «Уж нет ли соперника здесь». При повторе этих слов чрезвычайно важно сохранить единство мелодической линии – при движении мелодики крупными длительностями – и единство дыхания. Точное интонирование в этих фразах должно быть сопряжено с ровной окраской звука. Одни и те же интонационные «пункты» в данном случае повторяются на разных гласных, что создает опасность разного по окраске, «пестрого» звука, особенно при октавном нисходящем скачке.

Реприза без изменений повторяет материал 1-го раздела. И только исполнительскими средствами, исполнительской интерпретацией можно создать иную грань образа, избежать механистического повторения. На наш

взгляд, реприза допускает повышенный эмоциональный тонус – по сравнению с 1 разделом, большую, чем ранее, напористость и решительность во фразах, отмеченных автором ремаркой *risoluto*, более интенсивную динамику.

Характеризуя особенности исполнительского стиля М.И. Глинки, Ю. Барсов отмечал, что композитор всегда представлял певца как певца-актера, «<...> усматривая свой идеал в гармоничном слиянии хорошо развитых вокальных данных с актерским дарованием, необходимым для реалистического воплощения вокально-сценических образов» [2, с. 7]. Бесспорно, приемы актерского «обыгрывания» образа (при соблюдении такта и чувства меры) в романсе «Я здесь, Инезилья» – жестикуляция, мимика – могут быть весьма действенными средствами интерпретирования. Романс «К цитре», на первый взгляд, не содержит в себе столь явно воплощенного игрового, «актерского» начала. Однако этот лирический монолог содержит в себе и моменты диалогического начала. Цитра, к которой обращается исполнитель, становится участником действия как воображаемый собеседник, побуждающий к лирической исповеди.

Первый раздел романса – лирический образ героя, внутренняя взволнованность которого подчеркнута мягким, волнообразным движением мелодики. Значимыми опорами в этой «волне» становится первый звук (как толчок к ее дальнейшему разворачиванию) и вершина движения (*e*). Эта локальная кульминация требует небольшого акцента при легкости и воздушности. При повторении фраза может быть динамизирована созданием внутреннего движения и усилением динамики.

Автором далее предусмотрено акцентирование звуков («выразить» – на *d*), в силу чего они должны быть более интенсивными, чем смысловые акценты 1 и 2 фраз. Внутреннее богатство эмоций и чувств отражается в контрастировании акцентированного, легкого звука и следующего далее *legato*, воздушного «зависания» на высшей мелодической точке и нежнейшего «растворения» последних слов «сама любовь».

Иной интонационный и ритмический материал 2-го раздела требует иных средств выразительности. Стремительно взлетающие вверх, изящные интонации при сохранении далее волнообразного мелодического движения обуславливают необходимость легкого толчка на первом звуке – для облегчения дальнейшего движения. Слова «мой вздох и стон» становятся основополагающими смысловыми опорами данного раздела, в силу чего они могут быть акцентированы иной окраской звучания – сочного, наполненного *vibrato*. Интенсивность динамики сохраняется и на словах «звукам их дрожащим». При этом целесообразно полностью, но мягко, «раскрыть» вершинное *g* и столь же мягко сфигурировать конец фразы в октавном нисходящем движении мелодии.

Сдержанный драматизм отличает дальнейшее развитие образа, что выявляется на уровне микродинамики умеренным *crescendo* на словах «о чем». В общей тесситуре романса это *g* – одна из высших точек, которая должна быть пропета легко, без нажима, для закругления фразы. Драматизация эмоциональной атмосферы может быть подчеркнута также агогическими приемами – *ritenuto* на словах «я не о том мечтаю», легком «зависании» на *d* и изящным филированием с *diminuendo* (как и ранее в подобном случае) при октавном нисходящем скачке.

Финал создает иллюзию «отрешенного» звука из мира воспоминаний, из отдаленного прошлого в отличие от эмоционально наполненного, драматизированного звука среднего раздела. При этом важно сохранить само качество звука в этой грани образа, его грациозность и жизненную теплоту.

Многократное повторение ключевых по смыслу слов «и выразить сердца страданья не в силах сама любовь» побуждает не только к их актерскому обыгрыванию, но и к расцвечиванию за счет окраски звука, динамики, темповой нюансировки. Первое их проведение становится драматической кульминацией в отличие от повтора, где они звучат как мягкое успокаивание, тихая кульминация.

Более высокой волной драматического развития становится следующее их проведение с более высокой интонационной вершиной. Ее достижение сопряжено с активизацией динамики и резким ее спадом. В силу этого полутоновые подходы к кульминации *fis* не должны быть форсированы, особенно учитывая возможность активизации темпа и тихой кульминации на *g*.

Третье проведение ключевых слов – спад эмоций до полного их угасания и растворения звука.

Подытоживая, можно подчеркнуть, что каждый из романсов М.И. Глинки, заключая в себе целостный, богатый и многоплановый художественный образ, требует от вокалиста постановки и выполнения достаточно сложных исполнительских задач. Для самого композитора «натура и простота» в вокальном исполнении не должны были сочетаться с «итальянской мелодрамой» [см. 7, с. 318]. И поэтому романсы М.И. Глинки, сочетая естественность, органичность эмоций и в то же время неисчерпаемое их богатство, поныне являются непревзойденной по значимости школой для вокалистов.

Список литературы

1. Асафьев Б. Глинка. – М.: Музгиз, 1947. – 308 с.
2. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. – Л.: Музыка, 1968. – 65 с.
3. Васина – Гроссман В. А. Михаил Иванович Глинка. – М.: Музыка, 1982. – 102 с.

4. Васина - Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. – М.: Музыкальное издательство Академии наук СССР, 1956. – 351 с.
5. Выханская А. М. Типы романсов Глинки / Вопросы музыкознания. Сб. статей. Т. 3. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 397 – 436.
6. Глинка М. Записки /Под ред. Богданова-Березовского В. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 282 с.
7. Глинка М. И. Сборник материалов и статей /Под ред. Ливановой Т. – М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. – 340 с.
8. Левашиева О. Михаил Иванович Глинка: Монография: В 2-х кн. Кн. 1. – М.: Музыка, 1987. – 381 с.,
9. Левашиева О. Михаил Иванович Глинка: Монография: В 2-х кн. Кн. 2. – М.: Музыка, 1988. – 352 с.
10. Рыбакова П. С. Глинка и Кукольник / Вопросы музыкознания. Сб. статей. Т. 3. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 380 – 396.
11. Рыбакова П. С. К вопросу о стилевой характеристике ранних романсов Глинки /Вопросы музыкознания. Сб. статей. Т. 3. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 361 – 379.

УДК 78.03.071.1:930.85

Андрей Жданько

ЛЕКСЕМА СВЕТА КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ КОНСТАНТА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Стала музична фігура – лексема світла, аналізується в операх М.А. Римського-Корсакова різних жанрів.

Устойчивая музыкальная фигура – лексема света, рассматривается в операх Н.А. Римского-Корсакова разных жанров.

Constant music form – lexeme of light is analysed in the operas of different genres by N.A. Rimsky-Korsakov.

Музыкальная наука и творческая практика накопили значительный разносторонний опыт вербализации интонационно-тематических, ритмических, гармонических и пр. единиц нотно-звукового текста. В качестве примеров приведем традицию «называния» оперных лейтмотивов – как учеными, критиками и исполнителями, так и самими авторами. Вспомним, с одной стороны, широко распространенные каталоги поименованных вагнеровских лейтмотивов, с другой – комментарии Римского-Корсакова к собственной «Снегурочке», словесные обозначения скрябинских тем (звезды в Четвертой фортепианной сонате, мечты, возникающих творений, полета, ритмов тревожных в «Поэме экстаза»), подтекстовку ключевых музыкальных мыслей в образцах программной и «чистой» музыки (в сочинениях Листа – «Данте-симфонии», Канцонетте Сальвадора Розы, пьесах фортепианных циклов «Рождественская

елка» и «Поэтические и религиозные гармонии», Интермеццо, ор. 4, Шумана, второй части Первой фортепианной сонаты Брамса и пр.). Мотивация словесного истолкования музыкальных образований и даже проникновение слова внутрь художественного сочинения всегда индивидуальна, по крайней мере, в эпоху романтизма и XX века (то есть эру господства индивидуально-творческого, а не риторического сознания), но никогда не имеет совершенно произвольного характера, так или иначе обуславливаясь наличным музыкальным материалом. В соответствии с архегипической дихотомией-тождеством имени и сущности вербализация музыкальных явлений служит попыткой посредством «называния» постичь их смысл. Закреплённые в научном обиходе словесные формы оперных лейтмотивов сигнализируют об уровне присущего им художественного обобщения. Вагнеровские лейтмотивы, как правило, получают внеличностные наименования: Грааля, Божьего суда, Тайной вечери, Веры и др. Если же они связываются с определённым героем, то чаще всего дополняются уточнениями: лейтмотив Тристана на смертном ложе, оправдания Брунгильды, Святого Простеца, Зигфрида-героя и др. Напротив, лейтмотивы в операх Римского-Корсакова преимущественно именные, принадлежат Снегурочке, Петушку, Царевне-Лебеди, Грязному, Иоанну Грозному и др. Из этого сопоставления явствуют различия не только музыкального плана, но и выходящие на уровень оперной поэтики композиторов. Словесные комментарии к скрябинским сочинениям направляют слушательское внимание в зону философско-символических ассоциаций, позволяя «открыть» то, что находится за их материально-звуковой оболочкой. В музыкально-поэтической цитате второго Интермеццо Шумана, ор. 4, Е. Царева видит пример проявления максимальной близости «музыкальных» и «поэтических» слов [4, с. 18]. Рассматривая подтекстовки авторских сочинений Листа, К. Зенкин подчеркивает интонационное, а не только отвлеченно-смысловое единство слова и музыки, видит в их союзе бессловесный образ звучащего слова [1, с. 45].

Особый случай вербализации музыкальных идей – выявление устойчивых, часто повторяющихся в произведениях какого-либо композитора, связанных с определенной семантикой фигур авторской речи¹, вплоть до их систематизации в своего рода интонационный толковый словарь [5]. Аналогичную направленность имеет настоящая статья. Она не предполагает составления вокабуляра фигур, характерных для оперных сочинений Римского-Корсакова. Решаемая в ней задача гораздо скромнее и ограничивается аналитическим описанием выявленного автором сквозного мотива, наделенного в контексте музыкального театра композитора неким сверх-смыслом, апеллируя к базовым

¹ Термин «фигура» используется в том значении, которое в него вкладывает Е. Назайкинский в работе «Логика музыкальной композиции» [2].

персональным свойствам его мирозерцания. Речь идет о музыкально-семантической фигуре, условно названной в статье «лексемой света».

Аналогичное явление С.Тышко обнаруживает в операх Мусоргского, трактуя его предельно широко – как «стиль Фаворского света», получающий концентрированное выражение в устойчивом комплексе музыкальных средств: тремоло струнных, выделенная партия альтов в сочетании с размеренным движением деревянных духовых в высоком регистре, разреженная фактура, тихая звучность, просветленная народнопесенная диатоника либо ладово усложненная, связанная с речевым началом гармония, умеренный или замедленный темп, аффектированность и тембральная выделенность вокальной партии [3, с. 37-38]. Автор видит значение этого комплекса в раскрытии мистических христианских основ мирозерцания Мусоргского, прослеживая закономерности его появления в строго определенных сюжетно-сценических контекстах, например, в сцене смерти Бориса. Созвучной Римскому-Корсакову в идее Фаворского света оказывается вторая часть ее «имени»: свет, выливающийся, как и у Мусоргского, в явление светоносности. Однако у младшего «кучкиста» поле его значений иное, обусловленное мирозерцанием, не связанным напрямую с русским православием, хотя и соприсающимся с ним. Понимание мира как космоса, в античном толковании этого понятия, предмета созерцания и любования, образца совершенства структурированности, в конечном счете, его пространственный охват, при котором отдельная человеческая личность ощущает себя органичной частицей Всего и одновременно вбирает его в себя, с другой стороны, широкое восприятие сакральности, вмещающее равновеликие христианство и язычество – вот семантический контекст, в котором возникает лексема света. В противовес интонационному комплексу, выявленному в операх Мусоргского С.Тышко, лексема света Римского-Корсакова редко включает мелодический рельеф и характеризуется удаленностью от специфически народно-национальных начал. Композитор обращается к выразительным возможностям позднеромантической гармонии, фактуры (в том числе тремоло струнных) и громкостной динамики, создавая эффект постепенного расширения музыкального (а во внемузыкальном плане – бытийного) пространства, вызывая ощущение полноты жизни и восторг перед красотой насыщенного красками, звуками, воздухом, вибрацией живого мира. В таком смысловом поле лексема света становится носителем самого существа мирозерцания композитора и основной эмоциональной «тональности» его творчества: праздничности.

Параллель, возникающая здесь между Римским-Корсаковым и Мусоргским не случайна. Не забудем, что первая редакция «Псковитянки» создавалась одновременно с «Борисом Годуновым», когда оба балакиревца жили «коммуной», в тесном общении друг с другом. Очевидно, этим

обстоятельством, наряду с обращением к исторической тематике, формированию оперных замыслов в единых историко-культурных условиях, объясняется наибольшее сходство корсаковской лексемы света с аналогичными музыкальными идеями его музыкального собрата.

Лексема света возникает со словами Грозного «Псков хранит Господь!» во второй картине третьего акта. Композитор уже здесь находит некоторые элементы данной лексемы, не разворачивая их однако, а лишь показывая в виде своего рода модели. Так, значительную роль в создании образа света играет гармония, но Римский-Корсаков обращается не к серии чистых мажорных трезвучий, как будет во «Младе», и еще более убедительно – в «Ночи перед Рождеством», а к приему отклонений и прерванного кадансового оборота (Fis-dur=Д – H-dur – G-dur=Vln). Высшая точка светоносного звучания приходится на аккорд E-dur. Присутствует и другой компонент лексемы света: фактурный (тремоло струнных), а также третий, динамический (быстрое крещендо). Тем не менее в «Псковитянке» еще отсутствует существенный фактор пространственного расширения (он подменяется восходящим движением тремоло вне его обратной направленности), а собственно-фактурная и тембровая краска не исчерпывают содержания лексемы: она включает ярко индивидуализированную тему-лейтмотив Грозного. Тем самым, учитывая описанные выразительные средства и словесно-сценический контекст введения лексемы света, она наделяется скорее семантикой торжественности, связанной с сакрализацией государственности, чем общим мирозерцательным смыслом.

По мере обретения Римским-Корсаковым индивидуально-стилевых и мирозерцательных качеств, создания оригинальной поэтики оперного произведения происходит кристаллизация собственного художественного решения светоносности в музыке и ее семантической нагрузки. Отсюда и возникновение иных предметов сакрализации, непосредственно связанных с корсаковским космизмом. Более того, в последующих операх Римского-Корсакова сакральность смыслообраза света сольется с раскрытием его эстетической стороны и станет одновременно предметом созерцания-любования и переживанием этого созерцания.

Убедительным подтверждением данного утверждения может служить опера близкая по тематике «Псковитянке» – «Царская невеста», исторический сюжет которой преломляется сквозь жанровую модель драмы среды и характеров, предполагающую выписанность бытового фона. Не следует, однако, забывать, что названное сочинение создавалось в условиях уже сложившейся оперной поэтики Римского-Корсакова, вследствие чего в нем происходит эстетизация жизненного пространства, связанного с бытописательством. Прежде всего, сказанное относится ко второму действию оперы – тем его эпизодам, которые воссоздают образ дома Собакина. Эстетизация

осуществляется не столько приемами колорирования, сколько структурно-архитектоническими средствами классических оперных форм, прежде всего, ансамблем согласия. В любовании гармонией семьи видится продолжение глинкинских начинаний в «Жизни за Царя» (особенно в сцене в избе), что допускает трактовку идиллии Дома как общенациональной ценности, влекущей за собой ее сакрализацию. Одноприродность семейного согласия, любви и всего космического устройства фокусируется в Арии Марфы. Она основана на фольклорно-романсовых и танцевальных, то есть бытовых элементах, однако открывает ее лексема света во всей полноте присущих зрелым художественным формам корсаковского музыкального театра выразительных деталей: смене «чудесных» гармоний (A-dur-F-dur-Des-dur), движении верхнего и нижнего голосов в противоположных направлениях, тремоло струнных. Причем возникающий из аккордовой последовательности мелодический рельеф представляет собой постепенное хроматическое движение в духе позднеромантических «томлений». В другой раз лексема света проводится в большой реминисценции тематизма Арии в четвёртом акте, символизируя пребывание Марфы в нездешнем мире. Отметим, что в «Царской невесте» существует и смысловая инверсия светоносной идеи – в аккордовой последовательности, соответствующей моменту «разглядывания» Марфы Любашей и открывающей четвёртый акт. Особенно обращает на себя внимание нисходящая направленность хроматической гаммы, запечатленной в верхних голосах аккордовой последовательности.² Так, в лексеме света и её теновом спутнике раскрывается суть драматического конфликта оперы.

В несколько ином контексте лексема света возникает в «Младе». Выдержанность ритуальной логики на протяжении всей композиции (заклинания, гадания, обряды), обусловленность ею всех звеньев музыкально-сценической драматургии естественным образом способствуют многократному появлению лексемы света. Она возникает в зоне наиболее наступательного действия сил тьмы и их схватки с миром света. Первый раз лексема света венчает сцену ночи на горе Триглав. Создаваемая Римским-Корсаковым оркестровая картина во многом напоминает будущие образы космоса в «Ночи перед Рождеством». Опорные тональные точки связываются с H-dur, E-dur, C-dur. Фактурными и тембровыми средствами достигается эффект цвето-светового (и звукового) пространства. Однако в этом, более раннем произведении, композитор все же обращается к более индивидуализированному в интонационном отношении мелодическому рельефу, в частности, к кратким выразительным фигурам в пунктирном движении, придающим картине

² Этимологически восходящее и нисходящее поступательное движение восходит к сакрально окрашенной семантике риторических фигур *anabasis* и *catabasis*.

ночи торжественность, а также мимолетным штрихам-арабескам, интонационно близким первому лейтмотиву Весны из «Снегурочки». Тем самым оказывается большее доверие к коммуникативным возможностям тематизма песенного, а не фактурного типа. Используется и звукоизобразительный прием падения звезд, детализирующий музыкальную картину. В завершение Фантастического кола возникает лексема света, отмеченная ремарками «На небе золотистая заря восходящего месяца» и «Полный месяц восходит над вершиной горы...» (ц. 13 и далее), связанная здесь не с чистым трезвучием E-dur, а доминантовым аккордом этой тональности, придающим образу состояние томительно-радостного ожидания (появляется Тень Млады, затем следует своеобразный любовный «дуэт» героя-вокалиста и героини-балерины). В третьей сцене во время Адского кола завывает вьюга, а когда на краткий миг выходит месяц (ц. 31), возвращаются фактурные и гармонические приемы музыки ночи (гармония доминантсекундакорда A-dur), но внимание обращено не столько на него, сколько на «зимний вид»: застылость образа не содержит импульса к движению, и лексема света не появляется.

После зловещих событий ночи особенно свежим и приветливым предстает утро над горой Триглав (пятая сцена третьего акта). Ремарки «брезжит заря», «природа пробуждается» соответствуют «розовому» A-dur партии оркестра, а ремарка «Луч восходящего солнца падает на Яромира. Сияющий день» отмечает яркую вспышку аккорда D-dur («желтого») – лексему света.

Наиболее сильное впечатление производит звучание данного интонационного комплекса в заключительной картине оперы, когда трагические события гибели Войслады, буйства Морены и ее приближенных, разрушение храма, не сулящие наступления благополучного исхода событий, разрешаются видением гладкой поверхности воды, семицветной радуги, тональностью H-dur. Заключительная же музыкальная формула оперы, ее подлинный смысловой каданс связан с проведением лексемы света, вспыхивающего во всем своем звуковом великолепии в последних тактах композиции в тональности E-dur.

Заметим, что воссияние дневного света запрограммировано во «Младе» изначально, в песне-хоре девушек в первой сцене первого акта. Это – главное событие оперы, которое достигается через нагнетание сил тьмы. Систематическое появление-напоминание лексемы света несет в себе мудрое знание высшего закона: гармонии мира. Настойчивость, с которой композитор обращается к этой фигуре, наделяет ее свойством музыкального обобщения идеи незыблемости мирового порядка, которая в «Снегурочке» провозглашается устами царя Берендея, закрепляясь хоровым гимном Яриле-солнцу и его изображением в образе молодого парня. С этих позиций «Млада» и «Снегурочка» предстают глубоко различными художественными воплощениями единой идеи: устремленности к солнцу и свету посредством преодоления

нарушающих мировой закон явлений – агрессивности и злобы в первой из них, «неправильности» главной героини – во второй. При этом в «Младце» эсхатологическая направленность сюжетных коллизий и их развязки отступает перед прорывом космического начала, приводя не только к катарсису, но и ощущению чуда.

Воссияние солнечного света как явление чуда воспроизведено во второй картине «Садко». Первоначально, в оркестровом вступлении Римский-Корсаков живописует таинство ночи и манящую загадочность водной глади Ильмень-озера. Уменьшенный септаккорд в роли «центрального элемента», сползающие по хроматизму минорные квартсекстаккорды, красочные малотерцовые сопоставления мажорных трезвучий, примы которых образуют уменьшенное трезвучие (C-dur – Es-dur – Fis-dur — C-dur), тремоло струнных готовят чудеса царства подводного, которое не то приснилось – привидилось главному герою, не то сочинилось им, не то явилось взаправду («Сказка ложь, да в ней намек...»). Когда же «Садко» покидает морскую царевну, возвращаются музыкальные образы вступления, но на этот раз стремительное *crescendo* при переходе из трезвучия Es-dur в C-dur создаёт эффект вспыхнувшего света, что соответствует ремарке «Красное солнышко встает». Напомним, что в палитре корсаковских цвето-музыкальных представлений C-dur – белая краска.

Как это ни парадоксально, наиболее явные и многозначительные пространственные ассоциации, связанные с лексемой света, характерны для двух гоголевских опер Римского-Корсакова, отмеченных ярко выраженным комическим началом: «Майской ночи» и «Ночи перед рождеством». Заметим, что комическое в обоих сочинениях имеет широкий выход в область игрового, которое вбирает в себя в творчестве композитора эстетическое, фантазийное, поэтическое, пародийное, собственно буффонное, обрядовое, ритуальное, сакральное, лирическое (любовная игра). Многомерность игрового изначально программирует полифоническую дифференциацию смысла, при которой разные модусы игры сосуществуют в единовременьи. Тем самым, отмеченная комическая сюжетная интрига оказывается встроенной в сложный контекст многогранно раскрытой идеи обязательного восстановления мировой гармонии, отражённой в простейшей формуле ежедневно совершаемого ритуала смены ночи и дня.

Обратимся к «Ночи перед Рождеством» как более наглядному воплощению этой формулы и, соответственно, последовательному её закреплению в лексеме света. Символикой света отмечено оркестровое вступление к опере. Его музыку можно с полным правом назвать не только цвето-, но и светоносной, поскольку все ее движение устремлено к последним тактам, где серия мажорных трезвучий терцового сопряжения в колеблющемся сиянии тремоло струнных и стремительном *crescendo* чудесным образом разрешается

мощным аккордом исходного E-dur, вызывая эффект внезапно вспыхнувшего света. Примечательно, что именно этот фрагмент музыкального текста сопровождается ремаркой «месяц и звезды светят ярко».³ Аналогичная ремарка отмечает и окончание первой картины первого акта, где воспроизводится музыка вступления с таким же приемом внезапно вспыхнувшего сияния (ц. 37-38). Одновременно, не утрачивая сакрального, космического смысла, она получает и конкретизацию посредством метафоры звезд-очей, причем Вакула, восхищаясь чудной дивчиной, чьи очи, как звезды горят, уточняет характер присущего им сияния: «очи, словно звезды, ярким светом блещут; светят звезды, да не греют, сердце парубка не тешат средь морозной ночи». С помощью слова тем самым расшифровывается отстраненность ночного небосвода от тепла и любви, холодная, «чистая» красота и недоступность далеких светил и, вместе с тем, их сопричастность земному бытию, взаимоотраженность различных миров⁴. Важность открывающей оперу картины чудесного подчеркивается ее возвращением в других разделах музыкально-сценической композиции, превращаясь в своего рода тематически-смысловое остинато. Так, еще до окончания первой картины тематизм вступления напоминает в первых тактах второй сцены первого акта (в тональности H-dur, также связанной у Римского-Корсакова с синим блестящим цветом), во вступлении к четвертой картине во втором акте и шестой – в третьем с удержанием исходного E-dur.⁵ В музыкально-живописном образе рассвета, создаваемом Римским-Корсаковым в конце восьмой картины «Ночи перед Рождеством», используются те же приемы свето-звуковых ассоциаций, что и во вступлении. Однако путь, по которому проходят здесь гармонии, направлен к иным тонально-цветовым представлениям: от «розово-ясного» A-dur к «белому» C-dur. Это – высший сакральный момент оперы, составляющий суть первичного ритуала ежедневного созерцания возвращения-возрождения дневного светила после сна-ночи.

Итак, идея светоносности как выражение гармонии мира и её радостного приятия, закреплённая в лексеме света, получает неоднозначное воплощение в операх Римского-Корсакова. Но, независимо от направленности сюжета, драматических коллизий и музыкально-стилистического контекста она неизменно направляет действие к главному событию: торжеству солнца. Это позволяет мыслить лексему света лейтмотивом-символом высшего порядка, действующим в масштабе музыкального театра композитора.

³ Укажем на исторические прецеденты использования такого приема: «Самсона» Г.Ф.Генделя и «Сотворение мира» Й.Гайдна, где он совпадает с содержанием словесного текста, включающего лексему – символ света.

⁴ Данная метафора с усилением христианского содержания уже фигурировала в «Майской ночи», когда Ганна сравнивала звезды с окошечками, в которые глядят ангелы.

⁵ Тем самым небесно-синий E-dur становится одной из лейттональностей «Ночи перед Рождеством».

Список литературы

1. *Зенкин К. Слово в фортепианных сочинениях Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. научн. трудов /Сост. Г.И.Ганзбург. – Харьков: Изд. группа «Ра – Каравелла», 2002. – С. 43-47.*
2. *Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.*
3. *Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. – К.: Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1993. – 119 с.*
4. *Царева Е.М. Слово в музыкальном тексте произведений Роберта Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. научн. трудов. / Сост. Г.Ганзбург. – Харьков: «Ра – Каравелла», 1997. – С. 16-20.*
5. *Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. 2-е изд., стереотипное. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 280 с.*

**АХМАТОВСКАЯ ПОЭЗИЯ В МУЗЫКЕ В. БИБИКА
(ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ЗАВЕТНЕЙШЕЕ»)**

Розглядаються особливості композиторської та виконавської інтерпретації поезії А. Ахматової в творчості українського композитора В. Бібика.

Рассматриваются особенности композиторской и исполнительской интерпретации поэзии А. Ахматовой в творчестве украинского композитора В. Бирика.

There are considering the features of composer's and performer's interpretation of poetry of A. Ahmatova in creation of the Ukrainian composer V. Bibic.

В 2006 году юбилей Валентина Бирика, к сожалению, ушедшего из жизни, остался в Украине практически не замеченным. Попыткой отдалить должное выдающемуся украинскому композитору стала публикация монографических очерков А. Мизитовой и И. Ивановой «Фрагменты творчества В. Бирика» [4], где анализировались те из немногочисленных сочинений композитора, которые оказались в «зоне досягаемости» исследователей. В начале 1990-х композитор выехал за пределы Украины, забрав с собою практически весь нотный материал.

Несколько страниц в этом исследовании посвящены написанному на стихи А. А. Ахматовой вокальному циклу «Заветнейшее». Мне довелось первой представить на суд слушателей это произведение. В процессе подготовки к премьере общение с автором позволило многое уточнить в этом далеко не простом опусе. Поэтому возникло желание в некоторых моментах дополнить представление об этой замечательной музыке, а в чем-то и оспорить предложенную харьковскими музыковедами трактовку.

Цель данной статьи – выявить особенности прочтения ахматовской «странной лирики» в творчестве В.С. Бирика.

Написанный в 1986 году вокальный цикл «Заветнейшее» был обозначен в рукописи ор. 56 (а не ор. 60, как указано в монографии [См.: 4, с. 89])¹. В основе замысла – идея создания произведения, где бы исполнительница пела и сама себе аккомпанировала. В личной беседе композитор сообщил, что исходным для него было мимолетное зрительное впечатление – «женская фигура, стоящая у колонны в голубом платье».

Если Пятая фортепианная соната В. С. Бирика была, по словам композитора, «музыкой о счастье», то в «Заветнейшем», несмотря на многозначи-

¹ Опусы и даты сочинений В. Бирика в названной монографии приведены в соответствии с авторским каталогом, составленным незадолго до смерти композитора. – *Прим. ред.*

тельное название, эта тема осталась как бы за кадром. «Я не очень компетентна в том, что касается счастья, об этом надо еще кого-нибудь спросить», – признавалась Анна Андреевна [цит.: 2, с. 54].

Поиски сложных метафор, «зауми», неожиданное «сталкивание» слов и понятий – этим путем в основном осуществлялось в XX веке обновление поэзии. Но это меньше всего занимало А.А. Ахматову. В своей записной книжке она пишет: «Есть другой путь – точность, и еще важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. Это очень трудный путь, но, когда это удастся, люди говорят: „Это про меня, это как будто мною написано”» [2, с. 113]. Такой точности добивался в своем музыкальном прочтении В.С. Бибик. Той же точности он ждал от исполнителя.

Из всего поэтического наследия А.А. Ахматовой композитор отобрал всего лишь шесть кратких стихотворений разных лет. Рационально организованное мышление композитора исключало спонтанность в подборе поэтических текстов. Их объединение в цикл имело определенную смысловую направленность. И хронология написания поэтических текстов здесь была ни при чем. Ведь поэзия Ахматовой обнаруживает поразительное интонационное единство. Ранние стихи 1916-17, 1921 годов, зрелые предвоенные (1940) и поздние стихи (1961) звучат как бы в одном ключе, никак не указывая на «следы от прожитого» и изменения в возрасте автора.

Выбор вокального амплуа и характер интонирования определялись у композитора в принципе тем, как произносила стихи сама А.А. Ахматова. Хорошо известно, что она «читала негромко, без жестов, чуть-чуть напевно, стоя в простом черном платье и белой шали у края эстрады» [2, с. 20], читала «мерно, но с ощутимым биением крови под внешним покоем ритма. Ничто не подчеркивая, не выделяя ни стиха, ни строфы, ни отдельного слова, ни отдельной интонации, так, что каждое стихотворение выливалось как бы само собой, на едином дыхании, но каждое – на своем дыхании, в своей особой мелодике» [2, с. 13].

В.С. Бибик не стремился во всем следовать ритму стиха, а создал свой гибкий пластичный ритмический рисунок, свободный от метрической регулярности и симметричности. Инструментальное сопровождение было предельно минимизировано. Аскетическая партия рояля выполняет либо функцию контрапункта к вокальному высказыванию, либо становится его гармонической поддержкой. При этом исполнение, на первый взгляд, простой гармонической фактуры требовало знания рояля, умения играть на рояле, тонко пользуясь эффектом резонанса, попадая голосом в звуковую волну, тем самым, выявляя отдельные обертоновые зоны. По сути, строгая вертикаль, словно ствол дерева, задает метрическую пульсацию, а мелодическая горизонталь в

вокальной партии раскрывает внутреннюю жизнь человека, подчиняясь порыву, как «свободное движение листвы» (А.Рубинштейн). Именно в звучании голоса должно постепенно открываться глубина внутреннего мира человека, его *заветнейшее*.

Свой вокальный цикл В.С. Бирик создавал, следуя традиции русского романса XIX века, не цыганского, а именно русского, с присущей ему теплой искренностью, интимной ноткой, где о самом сокровенном говорилось открыто, просто, но не обыденно. Именно благодаря этой русской доверительной интонации, музыка этих «песен» так «легко „ложится на слух“, располагает к ее быстрому усвоению и присвоению» [4, с. 89]. В цикле есть то, что заложено в основу интонирования русского старинного романса. Это – значение и вес слова, «уважение» к каждому слогу, каждый интервал проживает свою жизнь, рождаясь и преобразуясь в новую интонацию, которая глубоко переживается.

Однако задачи стилизации или воссоздания некоего ушедшего мира, скажем, мира романтизма, не являются главными в художественном замысле композитора. Ахматовский вокальный цикл В.С. Бирика – это, безусловно, лирика конца XX века. Песни «Заветнейшего» невозможно спеть каждую в отдельности или поменять местами, или отобрать и исполнить из шести песен несколько, и не только потому, что композитор строго предписал их соединить *attacca*.

Если искать в прошлом музыкального искусства некие параллели к лирике В.С. Бирика, то, скорее, это аналог старинной, доклассической «мадригальной» традиции. Сознательно или интуитивно, двигаясь вглубь явления, В. Бирик обнаруживает архетипы бытия и стремится максимально очистить главное, основополагающее от случайных и второстепенных деталей. Поэтому создается текст такой концентрации, в котором практически отсутствуют связующие моменты. Однако эта концентрация в исполнении должна проявляться как мысль, высказанная на одном дыхании. Запечатлеть ее такой, какой она явилась поэту – стремительной и парадоксально афористичной.

Первая часть «Угощу под заветнейшим кленом» написана на текст одного из поздних ахматовских набросков 1961 года [1, с. 363]. Использованный здесь трехстопный анапест придает стихам моцартовскую устремленность (напомним, что А.А. Ахматова в этот период занималась изучением музыки В.А. Моцарта в связи с исследованием творчества А.С. Пушкина). Однако композитор преодолевает тенденцию к движению и останавливает каждую строку «выписанными ферматами» в конце, преобразуя трехдольность то в 4\4, то в 5\4.

Переменный размер в середине строки, по сути, становится выписанным ускорением, поскольку на такт отводится один отрезок времени, но его деление

внутри такта происходит по-разному: на две, на три, на пять долей и т.п. Внутренняя полиритмия в тексте цикла так или иначе упорядочивается, приходя к «здоровой пульсации». Благодаря этой пульсации перебрасываются арки между частями. Так, например, во втором номере *Animato* устанавливается строгая четырехдольная метрическая пульсация, которая в следующем номере *Largetto* (№3) преобразуется в $7/4$. В заключительном разделе *Piu mosso* этот сложный размер распадается на составные $3/4$ и $4/4$, преобразуясь в переменный с тем, чтобы в заключении вернуться к четырехдольному метру. В четвертом номере стабилизируется пульс $5/4$, в фортепианном заключении выдержанные аккорды нотируются как целые ноты, залигованные с четвертью. И поэтому ускорение в последующем трехдольном *Allegretto* (№5) легко укладывается в тот же ритмический рисунок через сжатие первого выдержанного тона (вместо целой – половинная нота).

Интонационным зерном первой песни становится интервал терции. В исследовании харьковских музыковедов, посвященном творчеству В.С. Библика, присущая музыкальному языку цикла «терцовость» трактуется как знак романтической эпохи. Романтизм, кроме того, обнаруживается в опоре на гармонию, голос как бы раскрывает внутреннюю жизнь гармонии. Но терцовую интонацию можно воспринять и более «отнологично». Если «завет» – это некий договор с кем-то о чем-то, согласие в каком-то важном вопросе, то именно через терцовость композитор реализует в музыкальном плане эту идею согласия.

Вообще весь цикл можно рассмотреть как «историю» жизни терции. В фортепианном сопровождении господствует терцовой структуры вертикаль, воплощающая внутренний порядок, не суетность, определенность. Септаккорды и многоярусные терцовые созвучия, дублируя мелодию, подобно «серым густым облакам», окутывают голос, который пробивается «в небо», как лучик света среди туманной мглы Петербурга.

Вторая часть вокального цикла «В промежутке между грозами» написана на текст стихотворения А.А. Ахматовой 1916 года. Стихотворный размер поэтического высказывания (дольник) сочетает в себе стопы анапеста и ямба, размеров, как бы восходящих от безударности к ударению. Здесь со всей очевидностью проступают отмеченные Б. Пастернаком «Ахматовская сжатость, плавность и свобода – качества, пушкинские до бесконечности» [2, с. 317]. Композитора увлекает и захватывает эта полная свобода в переходах. Он отчетливо подчеркивает перебои ритма. «Анакруза (безударная стопа), как бы невзначай падающая гирька стопы противоположного размера хорей или дактиля, которая незаконно стопорит привычный аллюр основного анапестоямбического ритма» [2, с. 239].

Второй номер вокального цикла вопреки словам («в промежутке») не является «промежуточным» интермеццо. Эта зримо воссозданная картина грозы отличается яркостью и лаконизмом. Современность нотного текста Бибика обнаруживается здесь, прежде всего, в минимуме нот. Аккордовые удары, которые берутся на постоянно открытой педали, вибрируют и вспыхивают, как молнии. Голос звучит звонко, четко попадая в мощную звуковую волну. Голосу не спрятаться за роскошный аккомпанемент рояля. Все звуки приобретают особый вес, они должны «говорить», заполняя все пространство.

В третьем номере композитор обращается к стихам «Заплаканная осень, как вдова» из пятой книги *Anno Domini MCMXXI* («В лето господне 1921»). В этом сочинении Ахматова применяет разновидность «белого стиха», пятистопный ямб без рифмы с преобладающим безударным окончанием. Этот размер связан с жанром трагедии. «Пятистопный ямб стал трагическим стихом... Это есть стих романтической трагедии», – писал Б. Томашевский, напоминая прежде всего, конечно, трагедии В. Шекспира, «Орлеанскую деву» Ф. Шиллера в переводе В.А. Жуковского, а затем «Бориса Годунова» (белый стих с цезурой после второй стопы) и «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. Известный литературовед М.Л. Гаспаров отмечал, что «это размер протяжный, размер, как говорится, широкого дыхания, словно сам собою изначально возвышенный, как будто заранее предназначенный для интонаций необыденных, патетических или медитативных. Пушкин утвердил его для элегии и впервые совместил в нем “высокую” стилистическую традицию с поэтической свежестью и остротой своих гениальных “прозаизмов”, взятых из повседневной разговорной речи» [3, С.152].

В вокализации элегического стиха В.С. Бибик остается верным найденному ранее принципу остановки на последнем слоге, что останавливает «плач», наполняя его напряженным ожиданием. В первом аккорде третьего номера «открывается бездна» – впервые в цикле включается басовый регистр. «Из глубины» контроктавы звучит «ля», отталкиваясь от которого голос интонирует цепочку терций, опевая ундецимаккорд, останавливаясь на ноне, тем самым подчеркивая внутренний конфликт, который не может разрешиться.

В положенном в основу четвертой песни стихотворении А.Ахматовой «Одни идут прямым путем» (1940) определяются три варианта жизненного пути – прямой, «по кругу» и «с откоса». В музыке цикла, на первый взгляд, через репризное возвращение в финале к музыкальному материалу первой песни реализуется второй путь «по кругу». Но действительно ли это «возврат в отчий дом», где можно увидеть «прежнюю подругу»? Долго сдерживаемая внутренняя сила максимально прорывается в заключительных ударах *sfff*, не позволяющих преодолеть предначертанность судьбы. В фортепианном

сопровождении расширяется диапазон звучания от контроктавы до третьей октавы, дублируя малосекундовую интонацию вокальной партии в верхнюю октаву, что добавляет щемящей боли. Предначертанный «путь с откоса» – не крах амбиций сильной личности, а трезвое осознание своей ненужности, выброшенности из жизни.

Предпоследняя песня «Женский голос, как ветер, несется» (№5) построена на ритмическом *ostinato* в сопровождении. Музыка создает ощущение ожидания и выступает как предыкт к репризе музыкального материала первой части в заключительном номере. На сплошной непрерывной педали (открытые струны) без баса после динамической кульминации в окончании четвертой части робко, исподволь, как бы задыхаясь, балансируя между жизнью и смертью, в партии сопровождения вновь зарождается начальная «интонация Завета» – терция «ля»- «фа-диез». В звуковых волнах ощущается движение «воздушного потока». Голос как бы окутывается флажолетами фортепианного звучания. Здесь наиболее рельефно проступает диалог голоса с роялем. Характерно, что в ритме вокального высказывания происходит кардинальный сдвиг: вместо ямбических мотивов появляется утрированно хореический со значительно укрупненным первым звуком – остановкой на «фа-диез» и причитающим проговариванием последующих слов строки. Примечательно, что композитор использует здесь буквальную периодичность, восемь раз (!) в двух куплетах буквально повторяя одну и ту же фразу. Голос словно освобождается для отчетливой «декламации». Именно слово выходит здесь на первый план, а музыка как бы застывает, «топчется» в канонической имитации на терциях.

В вокальной партии остается не «прочитанной» последняя строфа стихотворения Ахматовой:

*И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.*

Но «лестницы взлет» оказывается «проиллюстрированным» в партии рояля. Характерно, что поэтическому тексту этого стихотворения, названного «Слушая пение» (1961), предпослана следующая запись А.А. Ахматовой: «Вчера вечером слушала бразильскую бахиану (...) Я что-то сочиняла, но в темноте не могла записать и забыла. Кажется: ...». И далее – три строфы, в которых литературоведы находят «неожиданную переключку с Блоком» [2, с. 62].

В заключительном номере «И в тайную дружбу с высоким» (1917) возвращение к музыке первого номера с иными словами создает арку, придавая музыкальной форме устойчивость, замкнутость. Однако вокальная партия здесь

предполагает другую тембровую окраску – звук становится интенсивнее, темнее, жарче. Если в №1 основной является фонема «е», на этом звуке строится вся тема, то в финальном № 6 голос приобретает более темный, глухой характер звучания, опираясь на многообразно интонируемые фонемы «у»-«ю».

В отличие от стихотворного текста первой части, который содержит 8 строк, здесь – на одну меньше, всего – 7. Но начальная мелодия допеваётся, как вокализ, без изменений, что придает начальной теме черты колыбельной. После «непростой беседы» слушатель остается с тем, что словами не выразишь.

Вывод. На первый взгляд, структура цикла подчиняется идее «времен года» как жизненного пути человека – от фиесты в «сумраке темно-зеленом» и легкой грозы к «заплаканной осени» и катастрофе, обрывающей природный круговорот. Но в череде поэтических образов нет весны, и о зиме заходит речь слишком рано (№ 3): она видится как обещание «забвенья боли».

Настоящим ключом к смыслу сочинения становится название «Заветнейшее». Понятое буквально, как «очень давнее», слово отсылает к незапамятным временам первого Завета. Последовательность лаконичных ахматовских стихотворений композитор подчиняет в вокальном цикле логике развития библейского сюжета: «непростая беседа» под «заветнейшим кленом» в «сумраке темнозеленом» (№ 1), грозовой гнев (№2) и слезы «заплаканной осени» (№3). А дальше – выбор пути, но катастрофа неминуема (№ 4); а дальше – бесплотный «голос, как ветер несется» (№ 5) и, наконец, возвращение «в цветник предосенний» с упованием на «тайную дружбу с высоким» (№ 6).

Символический подтекст в композиторском прочтении поэзии А. А. Ахматовой дополняется глубоким психологизмом. *Заветнейшее* – это также и качество чего-то, что живет в душе каждого человека. Важна в этом слове его превосходная степень и средний род. Это – не просто *заветное*, которое может объять очень многое, а максимально сконцентрированное до одного, единственного сокровенного смысла *стремление, желание, чувство*, с которым постоянно живешь и к которому привык. В миг прозрения оно открывается как *заветнейшее знание* о правде бытия и неминуемо рождает внутреннюю боль.

Список литературы

1. Ахматова А.А. Сочинения в 2-х т. – Т.1. – Стихотворения и поэмы. – М.: Худ. лит., 1986. – 511 с.
2. Виленкин В.Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). – М.: Сов. писатель, 1987. – 320 с.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304 с.
4. Мизитова А., Иванова И. Фрагменты творчества Валентина Библика: Монографические очерки. – Харьков, 2006. – 126 с.

УКРАИНСКАЯ МУЗЫКА СЕГОДНЯ: ФРАГМЕНТЫ И КОММЕНТАРИИ

Стаття містить огляд творів українських композиторів різних шкіл та поколінь, представлених на сучасних електронних носіях.

Статья содержит обзор сочинений украинских композиторов разных школ и поколений, представленных на современных электронных носителях.

The paper contains a review of compositions by Ukrainian composers of various schools and generations that are available in electronic form.

В прежние времена музыкальная культура всего Советского Союза была четко структурирована. Функционирование каналов связи «композитор—исполнитель—публика» регулировалось и контролировалось государством. Плановый характер имела подготовка композиторских кадров, а также весь процесс вхождения в жизнь новых произведений. Союз композиторов был создан как инструмент идеологического контроля и выполнял роль начального звена, на уровне которого определялась ценностная иерархия написанных произведений. При проведении в жизнь своей политики партийные руководители рассчитывали на сотрудничество с профессиональной композиторской организацией, члены которой, по их мнению, воспитывались в духе идеологических установок партии.

С падением тоталитарного режима и развалом Советского Союза эта продуманная и жесткая система перестала действовать. Инерционно и сейчас сохраняются ее остатки. Однако в целом мы имеем ситуацию хаоса, характерную для переходных и кризисных периодов развития культуры. Но известно, что именно в такие периоды резких смен культурных парадигм как раз и проявляется способность культуры к саморегуляции. Создаются условия для преодоления устойчивых стереотипов художественного мышления, для открытия новых художественных миров. Набирают силы так называемые нелинейные процессы, чему мы как раз и являемся свидетелями.

В XX столетии органическое саморазвитие культуры было нарушено искусственным вмешательством двух тоталитарных режимов. И в Советском Союзе, и в нацистской Германии запрещались и изымались из культурного контекста не только отдельные произведения и имена, но и целые художественные направления, отмеченные поиском новых выразительных средств и художественных языков. Обрывы развития, навязанные эстетические каноны, попытки искоренения смелых новаций привели к тому, что в послевоенной Европе, а несколько позднее в восточно-европейских странах социалистического лагеря возникла так называемая «ситуация нулевой отметки». Двигаясь

вперед, приходилось одновременно пересматривать и держать в активном состоянии прошлый опыт, исправляя перекосы и искажения в его толковании.

Как и в русской, в украинской музыке шестидесятые годы прошлого века были именно таким периодом. Молодые композиторы, начинавшие свой путь, как бы сразу находились в двух эпохах: в своем времени, и в первых десятилетиях XX века, опыт которых был для них опытом формирования нового музыкального мышления. Современные историки культуры уже четко разделили такие явления, как модернизм и авангард начала XX века. Если первый принято связывать с пересмотром и активным обновлением традиции, то второй характеризуется решительным разрывом с традицией, постулируемым его апологетами в духе известного футуристического лозунга «Сбросим Пушкина с корабля современности».

В творчестве украинских композиторов-шестидесятников модернистские тенденции превалировали над откровенно авангардными. Для украинской музыки тех лет, основанной на преобладающем «народническом дискурсе», то есть на фольклорных образах и фольклорном интонационном материале, интерпретированном в романтическом духе, воплощением чуждых элементов, опасного отступления от правильного пути и разрыва с традициями становилось не только творчество композиторов нововенской школы, но и музыка Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. В двадцатые годы XX века большим влиянием в украинской искусстве пользовался немецкий экспрессионизм. В музыке законченным экспрессионистом был тогда назван композитор Борис Лятошинский. Впоследствии, когда развернулись идеологические кампании борьбы с формализмом, именно творчество Лятошинского стало главным объектом критических нападок. И как раз в композиторском классе Бориса Лятошинского в шестидесятые годы сформировалась новая композиторская генерация, которой предстояло занять ключевые позиции в процессах обновления украинской музыки.

В Украине активно действуют четыре центра, где формируются композиторские кадры. На их основе сложились четыре различные школы, каждая из которых имеет свои особенности. Основоположник киевской школы – выпускник Московской консерватории Рейнгольд Морицевич Глиэр, деятельность которого лежала у истоков профессионального музыкального образования Украины. Творчество двух его наиболее известных украинских учеников, Лятошинского и Ревуцкого, было в начале пути отмечено сильным влиянием Скрябина, а впоследствии Лятошинский, как уже говорилось, был назван самым ярким экспрессионистом. Ревуцкий под давлением идеологических гонений и чисток почти перестал писать музыку, а его известные ученики в глазах представителей бунтарей-шестидесятников выглядели отсталыми ретроградами и консерваторами.

У истоков харьковской композиторской школы стоял выпускник Петербургской консерватории Семен Семенович Богатырёв (1890–1960). Он учился у Язепа Витола, у которого заканчивали курс также Прокофьев и Мясковский. Известным теоретиком и композитором был еще один учитель Богатырева Василий Павлович Калафати, ученик Н.А. Римского-Корсакова, как и Я. Витол, тесно связанный с беляевским кружком. Среди учеников Калафати – имена И. Стравинского и Б. Асафьева. Наконец, еще один петербургский наставник С.С. Богатырёва Максимилиан Штейнберг – известный композитор и дирижер, ученик Н.А. Римского-Корсакова и последователь его системы преподавания.

Подобно Б. Лятошинскому в Киеве, в Харькове ученик С.С. Богатырёва композитор и педагог Дмитрий Львович Клебанов стал талантливым воспитателем нового поколения композиторов, настроенных на обновление стиливой палитры и музыкального языка украинской музыки. Из его класса вышли ведущие представители украинского композиторского творчества последней трети XX века Борис Бувеский, Виталий Губаренко, Валентин Бирик. Виталий Губаренко (1934–2000) стал известен за пределами Украины главным образом благодаря своим театральным работам. Он автор тринадцати опер и пяти балетов. Его оперы ставились во всех театрах Украины, а также в Москве, Ленинграде, Новосибирске, Перми. Вместе с тем его творчество отмечено открытием новых жанровых разновидностей и жанровых сплавов. Это цикл камерных симфоний для оркестра с солирующими инструментами (скрипка, две скрипки, виолончель, тромбон), это три симфонии-балета, две монооперы, опера-балет, опера-оратория, хореографические сцены.

Совсем иные генетические корни имеет львовская композиторская школа. Она непосредственно связана с двумя центрами европейской музыкальной культуры, Венской и Пражской консерваториями, где учились ее ведущие представители. В шестидесятые годы прошлого века в процессах модернизации украинской музыки наряду с киевлянином Леонидом Грабовским и харьковчанином Виталием Губаренко ярко о себе заявил львовянин Мирослав Скорик. Сегодня это не только ведущий композитор современной Украины, но и продолжатель эстафеты Лятошинского и своих львовских наставников в деле подготовки новых композиторских поколений.

Четвертая композиторская школа складывалась в Одессе и долгое время явно уступала трем выше названным. Однако сегодня здесь сформировался ведущий центр новой музыки в Украине, творческим ядром которого стал Международный фестиваль современного искусства «Два дня и две ночи». Инициатором создания и директором этого необычного весеннего фестиваля, который привлекает исполнителей авангардной музыки и авторов из разных стран, является одесский композитор Кармелла Цепколенко.

Фрагмент первый моих комментариев к произведениям украинских композиторов, представленным на современных электронных носителях, носит название: Украинский фортепианный авангард. Играет пианист Борис Деменко.

На двух недавно выпущенных дисках Борис Деменко записал произведения тринадцати авторов. Самому старшему из них уже перевалило за семьдесят, двух уже нет в живых, а самому младшему тоже исполнилось шестьдесят пять. Даты написания произведений начинаются с 1961 года. Все они были созданы на протяжении шестидесятых, в начале семидесятых годов прошлого века. Только одна пьеса Виталия Пацеры «Кому улыбаются розы» написана в 1998 году, то есть гоже десять лет назад. Можно усматривать в этом аудиоальбоме звуковой портрет целого композиторского поколения на раннем этапе его самоутверждения. Кроме того, это портрет представителей киевской композиторской школы, в большинстве выходцев из класса Бориса Лятошинского. Есть лишь одно исключение – выпускник Харьковской консерватории Борис Буевский.

В дальнейшей временной перспективе все авторы воспринимаются как разные индивидуальности. Но в произведениях, представленных на дисках, стилевые черты группового портрета безусловно ощутимы. Показателен выбор жанров. Под разными названиями здесь фигурируют циклы миниатюр. Их объединяет тенденция строить каждую небольшую пьеску на причудливости ритмики, на обостренной выразительности каждой отдельной детали, благодаря чему создается серия химерических образов-афоризмов. Этому соответствуют названия циклов: «Ритмы» у В. Загорцева, «Пять характерных пьес» у Л. Грабовского, «Автографы» у В. Годзяцкого, «Знаки» у В. Сильвестрова. Жанровые прототипы обозначены в названиях отдельных пьес: каприччио, романс, скерцино, экстатический танец, прелюдия, токкатина, мелодия, хорал, прерванная сонатина. С одной стороны, можно провести линии связи с творчеством классиков советской музыки – с фортепианными циклами «Причуды» Н. Мясковского, «Мимолетности» С. Прокофьева, «Афоризмы» Д. Шостаковича. Но в произведениях украинских авторов ощущается стремление к экстравагантности и элементам эпатажа. Во многих пьесах более явно выражены травестировка, сокращение размеров, острее проявлено игровое начало. Жанровые прообразы трактованы лишь как намеки на определенный тип движения и фактурного изложения.

Символически воспринимаются названия «Автографов» В. Годзяцкого: Нежный, Норовистый, Игра. Заявленные три образные сферы обнаруживаются во всех циклах. Лирика в них далека от романтической открытой экспрессии. Она всегда несколько охлажденная, отстраненно созерцательная, или связана с косвенными приемами создания лирического образа через особую звуковую

ауру, замедленное движение, разреженную фактуру, выделение колористических деталей. Норовистость – общая черта серии химерических образов. Кажется, что авторским альтер-эго выступает в таких пьесах персонаж, подобный Полишинелю, демонстрирующему экстравагантные кульбиты, скачки, превращения. Но свойственные произведениям раннего Прокофьева или поэзии футуристов взрывчатость, витальная энергия, стихийная радость жизни не получают в пьесах украинских композиторов настоящего разворота. Опыт навязанного сверху советского энтузиазма заставил искать косвенные и откровенно игровые способы демонстрации варианта прежнего скифства. В «Марше дураков» Виталий Годзяцкий пародийно ссылается на марш Прокофьева из «Любви к трем апельсинам». Чувствуется, что непосредственная радость бытия уже не может быть выражена прямо. Модернисты шестидесятых годов с подозрением относятся к советскому ура-мажорному пафосу, а лозунг «Эх, хорошо в стране советской жить» уже служит для них мишенью пародийного осмеяния.

Есть и еще одна общая сфера образов, которая встречается и в циклах миниатюр, и в двухчастных контрастных циклах, и в фортепианных сонатах. Это многочисленные токкаты и скерцо-токкаты, пьесы в быстром темпе этюдно-токкатной фактуры, воссоздающие инерцию непрерывного движения. Опять-таки показательна явно просматривающаяся актуализация опыта первой трети XX века в двух таких произведениях. Очень эффектная Токката Виталия Филипенко – композитора более умеренного стилизового направления, которого никогда не числили в модернистах, основана на ритмо-формулах гуцульских танцев и принадлежит к неофольклорному направлению бартоковского образца. В украинской музыке того периода это направление наиболее ярко и самобытно представлено в таких произведениях Мирослава Скорика, как музыка к знаменитому фильму Сергея Параджанова «Тени забытых предков», как «Гуцульская симфонietta» и «Карпатский концерт». Влияние другого классика XX века с очевидностью слышится в «Молве» Владимира Губы – виртуозной пьесе, которая воспринимается почти как парафраз «Петрушки» И. Стравинского. Балет К. Дебюсси «Ящик с игрушками», опера М. Равеля «Испанский час» приходят на память, когда слушаешь Токкату Бориса Бувеского. Она входит в двухчастный цикл «Токката и Мелодия». Композитор имитирует в ней непрерывное движение некоего заводного механизма. Но этот механический мир не выглядит по-гофмановски зловещим. Молодые украинские композиторы не склонны трактовать токкатно-скерцозные образы как наступление злого начала. Когда вихрь непрерывного движения достигает кульминации, авторской волей он переключается в новое русло, трансформируется в те самые норовистость и химеричность, которые служат функцией символического воплощения авторского «я». Возникает знаковое

предоущение того, чему в реальной жизни еще предстоит произойти: превращение порядка и жесткой поступательной устремленности в хаос. Но важно, что такой хаос не имеет разрушительного характера, так как сотворен вырывающимся на свободу авторским своеволием.

Обратим внимание на дату выпуска звукового портрета, созданного Борисом Деменко: 2006 год. Симптоматично и данное аудиоальбому название: украинский фортепианный авангард. Жанр «семейного портрета в интерьере» как бы претендует на расширительное толкование. Нам как бы предлагается знакомство с явлением безусловно актуальным, представление об исторической дистанции и камерном характере представленного звукового материала сознательно затушевывается. И в этом можно усмотреть не своеволие индивидуального выбора пианиста, но один из парадоксов сегодняшней ситуации. Можно сказать, что при всех существенных изменениях, которые произошли в украинской музыке и во всей украинской культуре, прошлое еще не отпущено и до конца не прожито и в слушательском восприятии, и в исполнительской практике, и в известной мере – в сознании самих композиторов.

Фрагмент второй. Новая музыка в Украине – диалог с традицией продолжается. Уже говорилось о международном фестивале «Два дня и две ночи», который во второй половине апреля ежегодно проходит в Одессе. В недрах этого фестиваля по инициативе его творческого руководителя, композитора Кармеллы Цепколенко возник самостоятельный проект, связанный с созданием мультимедийной базы данных, зафиксированных на компьютерном диске «Новая музыка Украины». В нем содержатся сведения о 24-х авторах, записи их произведений, данные об их исполнителях. Характерно, что шесть имен совпадают с теми, которые встречались и в альбоме Бориса Деменко. Совпадают даже некоторые их произведения. Вместе с тем здесь представлено творчество двух разных поколений. В старшей возрастной группе (старше пятидесяти – семьдесят и выше) встречаются имена признанных лидеров с давно сложившимся авторитетом, в том числе авторитетных педагогов, руководителей, исполнителей. Есть здесь и свои потери: трех авторов на сегодняшний день уже нет в живых. Второе поколение – те, кто родился в шестидесятые годы прошлого века, то есть в настоящее время либо уже пережил, либо как раз переживает кризис среднего возраста. В разных пропорциях представлены на диске и основные композиторские школы. Преобладает творчество киевлян и одесситов, есть один львовянин и два бывших харьковчанина.

По записанной музыке уже вряд ли может быть составлен групповой звуковой портрет этих двух поколений, так как по сравнению с шестидесятыми годами безусловно усиливается стремление к поиску своего звукового мира и

собственной манеры письма. Почти отсутствуют общие жанровые приоритеты. Понятие жанра как устойчивой модели и памяти культуры если не исчезает вовсе, то трансформируется или нивелируется. Ряд авторов предпочитают программность нового образца – поэтическую («Утренний крик птицы» для духового квинтета Виталия Годзяцкого, «И медленно кружась, я войду в небесный пруд» Аллы Загайкевич, «Из низин души» Юлии Гомельской, «Храм неба», «Среди слез и печалей», «Мистерия: Агнец, закланный от сотворения мира» Вадима Ларчикова, «Отдаления» Людмилы Юриной) или же провокативную («Эпитафия Маркизу де Саду» для двух виолончелей Сергея Зажитько).

Изобретаются названия, которые указывают на исполнительский состав и на технический прием или же на требующий расшифровки скрытый смысл («Антимир в ящике» для фортепиано и 2-х ударных, «Разрывы плоскостей» для фортепиано Виталия Годзяцкого, Dahuba Pa для скрипки соло Юлии Гомельской, «1+16+...» не концерт для скрипки и струнных Владимира Рунчака, «Соло-солиссимо» № 1 для скрипки соло, «Всё кроме – ещё всего» Кармеллы Цепколенко). Общей чертой оказывается свободное экспериментирование с различными исполнительскими составами. Иногда стимулом рождения произведений становится исполнительский коллектив, готовый играть новую музыку. На фестиваль постоянно приглашаются такие коллективы из-за рубежа. Они знакомят и со своими композиторами, и охотно играют украинских авторов. Некоторые композиторы «средней возрастной группы» давно вышли на международную орбиту и стали постоянными участниками фестивалей, концертов, дней новой музыки в разных европейских странах. Это Алла Загайкевич, Людмила Юрина, Виктория Полевая, сама Кармелла Цепколенко, Александр Щетинский. Международные контакты постоянно укрепляет Владимир Рунчак как дирижер и автор проекта музыкальных диалогов. В цикле его концертов украинская музыка, чаще всего его собственные произведения, звучит наряду с музыкой одного или двух современных авторов, представляющих музыкальную культуру своей страны.

Одна из общих тенденций связана с нарушением линейной логики драматургического развития. Подобная логика ближе всего примыкает к структурным закономерностям вербального языка и к общим законам сюжетосложения. В отличие от этого, использование нелинейных звуковых систем, рождающих ассоциации с беспредметной живописью художников группы «Синий всадник» и с творчеством Василия Кандинского, характерно для творчества Валентина Сильвестрова зрелого периода. На сегодняшний день это один из наиболее известных в Европе украинских композиторов. Во многих его произведениях как крупной формы, так и камерных, звуковая материя трактуется как подвижная и текучая фактура, постоянно меняющая объем и

очертания. Это как бы некая пульсирующая звуковая магма, фон, внутри которого вспыхивают протуберанцы, возникают разного рода образования: густые гулы в низком регистре, перекатывающиеся звуковые валы, тембровые пятна, толчки и всплески, уплотнение и разрядка, перемещение фактурных пластов. На поверхности этого изменчивого фона проступают отрывки мотивных образований: сигналы-зоны, фрагменты наигрышей, отдельные реплики. Мы как бы оказываемся свидетелями таинственных природных процессов, реализуемой метафоры рождения Венеры из пены морской. Венера – это как бы сама музыка, ее живая звуковая ткань, ее духовное свечение.

Ближе всего примыкают к откровениям инструментальных произведений Сильвестрова прошлых лет, развивая их по-своему, такие композиторы следующего поколения, как Святослав Лунев (1964) и Виктория Полевая (1962). Оба успешно работают как в сфере инструментальной, так и вокальной и хоровой музыки. Лунев обращался и к оперному жанру. Виктория Полевая – участница многих международных музыкальных фестивалей. Ее камерные пьесы включают в свои программы зарубежные ансамбли современной музыки. Ее композиция «Теплый ветер» прозвучала в исполнении Гидона Кремера, Андрея Пушкарева (вибрафон) и камерного оркестра «КРЕМЕРата Балтика» в концертных залах Парижа, Вены, Берлина, Дрездена, Мадрида, Валенсии, Шанхая, Сеула и других городов.

Виктория Полевая обращается к каноническим текстам и литургическим жанрам. Одна из последних записей – одиннадцатичастный цикл «Простопение», в который входят произведения для женского и для смешанного хора, основанные на наиболее известных молитвенных текстах. Автор попыталась здесь уловить чистую сферу духовной энергии, связанной с созерцанием Красоты как сакральной категории, с образом Христа как начальника тишины. Во всем словно бы разлит ровный Свет Невечерний. Этому способствует тонкая прорисовка звуковых линий, прозрачность тембра женского хора, состояние молитвенной сосредоточенности.

В мультимедийном диске «Новая музыка Украины» записано сочинение Виктории Полевой на сакральный текст «Слово Симеона» для органа и сопрано. В нем реализован принцип монохромности. Выдержанный на одном акустическом уровне начальный фактурный комплекс трактован как центр-ядро. Постепенно звуковая материя расширяется и разбухает. Процесс ее изменений замедленный и сосредоточенный, связанный с состоянием неспешной созерцательности и с ориентацией на центр как некую сокровенную основу, на то, что хранится внутри и в глубине. Вокальная мелодия берет начало в одном звуке, к которому прирастает следующий, затем еще один, образуя мелодические побеги и отдельные обороты.

Похожий принцип сферичности, набухания, внутреннего расширения и наполнения звуковой материи использован в первой пьесе Триады для органа, фортепиано и струнных С. Лунева. Во второй части этого триптиха возникает параллельное разворачивание двух планов. Один из них подобен выдержанной сфере первой пьесы, второй насыщен большей экспрессией, основан на «втаптывающем» ритме, нагнетании остинатных фигур и скандированных аккордов. Инициативу в этом случае берет на себя фортепиано. В заключительной части фактурные уплотнения и аккорды-кластеры вызывают аналогии с неким звуковым занавесом, который скрывает совсем иной мир образов-звучаний. Они связаны с тональным просветлением, с реминисценциями знакомых оборотов классической музыки. Тембры органа и фортепиано уподобляются в этих просветленных эпизодах персонажам, увлеченным детски-наивной «игрой в бисер». Но интересно, что все три части не заканчиваются логическим итогом, а обрываются на кульминации внезапной остановкой-торможением. Так же и я оборву, не делая выводов, свои комментарии и перейду к наиболее краткому и афористическому заключению.

Фрагмент третий. Музыка сегодняшняя и музыка будущего.

Для нового композиторского поколения, которое сейчас вступает в жизнь, Советский Союз уже становится мало знакомой историей. Духовные учителя и знатоки людских проблем, раздумывающие над сократовской формулой «познай себя», советуют на каждом жизненном повороте задаваться вопросом, кто мы есть на самом деле? Сейчас совершенно точно можно сказать, кем мы уже не являемся. Мы уже не являемся советскими людьми, не живем в эпоху хрущевской оттепели и брежневского застоя, между нашими странами появились новые границы, а старые, отделяющие всех нас от остального мира, наоборот, стали не настолько непреодолимыми. Мы все учимся отдавать должное нашему недавнему прошлому, ибо в нем содержится тот опыт, который формирует смысл человеческой жизни. Но это прошлое уже пора отпустить, чтобы двигаться вперед. Именно так поступает каждый талантливый художник. Заканчивая очередное сочинение, он сначала думает о том, что это было его самое главное и лучшее творение. Но очень скоро его начинает заботить вопрос, куда же идти и что делать дальше.

Неожиданный ответ на такой вопрос дают последние сочинения Валентина Сильвестрова. Вальсы, элегии, небольшие музыкальные пьесы, Тихая музыка, Прощальная серенада, хоровые духовные песни и хоровой цикл, получивший название «Литургические рефрены». Кажется, что теоретический тезис Роллана Барта о произведениях как мозаике из скрытых цитат, Сильвестров решил реализовать на практике. Вся музыка, которую он теперь сочиняет, соткана из забытых мотивов, отзвуков, воспоминаний. Вся она

напоминає грези о далекой родине, о музыкальном доме как царстве гармонии и красоты.

Многие прежние поклонники, а также многие молодые композиторы признаются, что этот Сильвестров нравится им куда меньше, чем тот, прежний, о котором столько спорили, которого компетентные органы и «правильные» старшие товарищи исключали из Союза композиторов, считая опасным бунтарем и разрушителем основ. Но мне почему-то кажется, что эта не всеми понята из-за своей абсолютной ясности и простоты музыка отвечает формуле, некогда провозглашенной Рихардом Вагнером. Может быть и правда такой должна стать музыка будущего?

В кровавом минувшем столетии казалось, что цивилизованный мир стремительно несется в пропасть катастрофы и безысходности. Чтобы увидеть все наше прошлое и настоящее другими глазами, в XXI столетии должно возникнуть новое восприятие Бога, Вселенной, Человека, самой Жизни. Человечество нуждается в универсальных мировоззренческих концепциях позитивного характера, построенных на доверии к жизни и к ее благодатной основе. И очень может быть, что в отличие от разрушения тональности и эмансипации диссонанса, которыми были отмечены революционные изменения в музыке прошлого века, мы уже становимся свидетелями противоположного процесса эмансипации консонанса. Во всяком случае стоит довериться тем истинам, которые закодированы в музыкальных посланиях, с которыми к нам обращается сегодняшний «композитор будущего» Валентин Сильвестров.

УДК 78.071.1(477) «19

Марина Бевз

ТВОРЧА ПОСТАТЬ В.БОРИСОВА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглядається професійна та громадська діяльність композитора В. Борисова у 1930-ті роки.

Рассматривается профессиональная и общественная деятельность композитора В. Борисова в 1930-е годы.

The professional and society activity of composer V. Borisov in 30th years of XX century is analized.

30-ті роки ХХ століття – особливий етап розвитку української культури. Останнім часом з'явилися ґрунтовні наукові дослідження, присвячені співіснуванню різних культурних парадигм і індивідуальних творчих настанов, визначенню ідеологічних, естетичних, жанрових пріоритетів у музичному мистецтві України 1920-х-1930-х років [10]; особливостям розвитку національної

музичної мови у перший третині XX століття [8]; питанням естетичної енергетики радянського мистецтва 1930-х років [9] та ін.

В цих дослідженнях яскраво розкривається складність культурних відносин на тлі загальної політизації суспільства, «подвійна реальність» буття та відношення до неї творчої інтелігенції, велич та трагізм 30-х років. Саме в ці часи у Харкові почалася професійна та музично-громадська діяльність відомого українського композитора Валентина Тихоновича Борисова (1901-1988). Харків – в епіцентрі розбудови нової культури. «Музика – масам!» – головне завдання, на вирішення якого повинні були спрямувати зусилля творчі працівники. Зрозуміло, що мова музики більш нейтральна ніж, скажімо, літератури, однак і в цій сфері відбувалися революційні зміни, падали пристрасі, у пилу полеміки стверджувалася нова ідеологія підпорядкування індивідуального колективному, загальному, ідеологія служіння новому «споживачу творчого продукту» – народній масі, що вже продемонструвала свої величезні руйнівні можливості і нагально потребувала «настроїлки позитивом», нівелювання агресії, виховання, гармонізації енергії. «Провідною тенденцією періоду, що розглядається, уявилося занурення творчої індивідуальності в море збуреної масової стихії» [9, с. 65]. Стадія накопичення В.Т. Борисовим духовного, професійного досвіду припала саме на ці безкомпромісні часи. З позиції XXI століття дуже важко зрозуміти 30-ті роки в їх власних категоріях, прийняти їх власні цінності, відгородившись від притаманних своєму часу уявлень про людину, суспільство, місце в ньому мистецтва. Однак тільки за умови «емоційного нейтралітету» можна більш-менш вірно досягнути сутність досліджуваного питання.

В.Т. Борисов належав до тієї частини художньої інтелігенції, що щіро захоплювалася ідеями свого часу. Уявляється актуальним дослідити, як у руслі створення нової радянської культури формувалася особистість митця, склався неповторний творчий почерк композитора, тому метою статті є висвітлення процесу становлення творчої індивідуальності В.Т. Борисова у соціокультурному контексті України 1930-х років.

У 1927 році В.Т. Борисов закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу композиції професора С.С. Богатирьова. Митець неодноразово вказував на величезний вплив творчої особистості вчителя на формування своїх життєвих і творчих принципів [3]. Блискучий професіонал, вимогливий викладач, глибоко принципова та порядна людина – таким згадував свого професора В.Т. Борисов. У класі С.С. Богатирьова студенти не тільки оволодівали секретами композиторської майстерності, знайомилися з великою кількістю нових сучасних творів, а й мали у особі Вчителя яскравий приклад гідного служіння обраній справі.

Вже під час навчання в інституті проявилась активна життєва позиція В. Борисова – він разом з Д. Клебановим, М. Тицем, І. Аркініним та ін. створює

«виробничий колектив студентів» та організує виступи цього колективу перед широкими верствами населення – робітниками, селянами, військовими, з метою популяризації класичного музичного мистецтва. Разом з тим, «вібрації часу», що їх, на нашу думку, добре відчував композитор, потребували нових, співзвучних цьому часу творів. «Или пишите ярко, свежо, современно, или бросьте сочинять совсем!» [2, с. 255] – цей девіз С.С. Богатирьова став творчим кредо В.Т. Борисова.

Межа 1920-1930-х років – час створення великої кількості масових пісень, хорових, ансамблевих творів. У статті «Як я працюю над червоноармійською піснею» молодий композитор зізнався: «<...> для мене масова пісня стає одним із важливих жанрів пролетарської музики» [3, с. 74]. Це не було перебільшенням – широке визнання В.Т. Борисов здобув саме у цьому жанрі: створена у 1929 році «Гвинтівочка» (вір. М. Асєєва) витримала безліч видань, «Пісня кубанських козаків» (вір. О.Сафронова) отримала II премію на Всеукраїнському конкурсі у 1931 р., написаний у 1934 році «Марш ХПЗ» (вір. О. Хазіна) став гімном цього заводу та ін. Композитору вдалося знайти влучні інтонації, втілити їх в струнку за формою композицію, що стало запорукою успіху масових пісень В.Т. Борисова.

Вимоги партійного керівництва держави до «пролетарського змісту» творчості спонукали до палких дискусій щодо напрямків діяльності, «масовізму» та «індивідуалізму» творчості, проявів буржуазної «непманської» ідеології, шляхів використання фольклорних джерел у професійній музиці. 1930-ті роки – час активної публіцистичної та музично-громадської діяльності В.Т. Борисова.

На сторінках газети «Комсомолец України», журналів «Пролетарский музыкант», «Музыка массам», «Радянська музика» він не тільки висвітлює концертне життя на той час столичного Харкова, діяльність музично-громадських організацій, а й досить чітко висловлює свою мистецьку позицію щодо «тісного зв'язку митця з масовим слухачем, необхідності колективної поглибленої праці разом з активною участю в суспільному житті, в боротьбі та розбудові робітничого класу» [7, с. 19].

Зрозуміло, що такі прояви творчості, як, наприклад, «Дитя поранило пальчик», «Он шепнул мне...», «Укройте меня, укройте» П. Козицького та ін. викликали обурення молодого композитора в ті часи, коли країна буквально кипіла, зрушення були колосальними: індустріалізація держави – це широкомасштабне будівництво, могутній прорив на новий, вищий рівень розвитку; колективізація – грандіозний, але досить болючий злам від індивідуального до колективного і господарювання, і світосприймання. В.Т. Борисов був не свідком глобальних перетворень у житті та свідомості суспільства, а активним їх учасником, що викликало необхідність чітко і ясно,

деколи категорично висловлювати свою позицію щодо необхідності пошуку композиторських настанов, співзвучних часу, а не дисонуючих з ним. Так, у статті «Музыкальное творчество Украины» композитор представляє та характеризує провідні тенденції в музичному мистецтві, окреслює розташування «музичних сил», їх, висловлюючись сучасною мовою, «формат», однак робить зауваження, що статтю слід розглядати «як першу спробу сучасної характеристики музичної творчості УРСР» [8, с. 36]. В.Т. Борисов поділяє весь творчий актив на дві основні групи: з одного боку, це композитори, творча праця яких почалася до революції і продовжується на час написання статті, з іншого – нові українські композитори (до яких він відносить і себе), чия професійна діяльність почалася після революції. Суттєвим для В.Т. Борисова є і регіональний розподіл – головна частина композиторів, на його думку, групується в Харкові та Києві, менша – в Одесі (західний регіон залишився поза увагою за відомих історичних причин). Перша група композиторів – об'єкт критики В.Т. Борисова. Аналізуючи публікації Державного Видавництва України за 1925-1930 роки, він робить висновки щодо ідеологічної складової творчості композиторів старшого покоління: «повна відсутність сучасної тематики, естетство та формалізм» [8, с. 37]. Як аргумент, наводить приклади словесної першооснови творів, проникнутих, на його думку, індивідуально-ліричними або еротичними (!) настроями – «Гимны святой Терезы», «Астры», «Когда услышу твой певучий голос», «Вы знаете, как липа шелестит» тощо. В галузі інструментальної музики вказує на дилетантський характер багатьох творів, а також притаманний їм «налет эстетствующего снобизма» (фортепіанні твори П. Козицького, М. Вериківського). Не залишає він без критики і творчість представників своєї генерації: так, він вважає що серед молодих композиторів, які отримали професійну музичну освіту вже після революції, зустрічаються прояви культиватії «упадочної символіки містично-похоронних настроїв» (соната та реквієм В. Барабашова сповнені, на думку В. Борисова, «надриву та екстатичного стогіну» [8, с. 37]).

Обурює В. Борисова бажання деяких композиторів створити сучасну музику шляхом механічного поєднання лозунгів ВКП(б) з музикою «типу учнівських задач з гармонії та контрапункту». Як приклад він наводить «Лозунги ВКП(б)» Л. Лісовського. За влучним визначенням В.Т. Борисова – це «пристосуванці». У переліку творів цих авторів є все – від фокстроту до симфонії. Революційна тематика взята до уваги, однак, при докладному розгляді, виявляється, що вона є лише приводом для демонстрації різних «модерністських хитрощів», які зовсім не відповідають ідеї та емоційному характеру змісту («Днепрострой» Ю. Мейтуса). Неприйнятним для В.Т. Борисова є безмірне захоплення окремих композиторів «західною культурою». Більшість вищеназваних авторів об'єдналися у Всеукраїнське

товариство Револуційних Музикантів (ВУТОРМ), яке, на його думку, проявило себе у галузі музичної творчості з реакційного боку. За визначенням В.Т. Борисова, усі ці композитори «лишають себе здорового ґрунту для творчості, замикаючись у внутрішньому світі і не бачать величезного простору для творчості у зовнішньому – яскравому, сповненому життя» [8, с. 37]. І лише група музикантів, до складу якої входить і В.Т. Борисов (АПМУ), за своїми творчими устремліннями найбільш відповідає завданням розбудови музичної творчості України.

Ми докладно зупинились саме на цій статті В. Борисова, тому що, по-перше, в ній досить широко висвітлюється увесь спектр тенденцій, настроїв, проблем у музичному мистецтві, що склались в 1930-ті роки; по-друге, характеризується напрямок творчих зусиль самого В.Т. Борисова – до масового слухача, до співучасті в усіх процесах, що відбуваються в суспільстві; по-третє, формулюється необхідність створення нового «інтонаційного словника», співзвучного часу.

Досить категоричний тон висловлювання В.Т. Борисова продиктований загальною риторикою – достатньо зануритися у періодичні видання 1930-х років, щоб зрозуміти, що полеміка насправді була жорстокою, а загальний категоричний тон гасел та лозунгів – «лейтнастрій» цього часу. Наприклад: «Мішанина містики з наркотиком фокстроту» – це про виставу Харківського оперного театру «Машиніст Гопкінс», «На музичному фронті» – про пленум ВУТОРМу; «Музики – до соцзмагання!», «Музика на боротьбу за вугіль, метал і транспорт!», «Знищимо циганщину, церковщину, малоросійщину» – гасла до Першої Всеукраїнської Музичної Олімпіади (1931 р.).

«Художній картині світу 30-х років притаманна тенденція розчинення особистої свідомості у масовій, тому в ній не могла не відчуватися нагальна потреба маси у колосальному та грандіозному» [9, с. 83]. Масштабним опусом В.Т. Борисова цього часу є вокально-симфонічний твір «На варті Дніпрельстанів». За основу композитор взяв вірш О. Панова «Ми стоїмо на варті Дніпрельстанів», розвинув його, доповнив, зробив фактично літмонтаж. Широке завдання, що його собі поставив композитор – як найширше й найглибше подати ідею оборони країни, але «подати її не сухо і схематично, а з великим почуттям і захопленням» [5, с. 12], потребувало особливої форми, що її створив В.Т. Борисов. Це, по визначенню митця, «музичне дійство для симфонічного оркестру, хору чи кілька хорів та колективу читців. Це – симфонія для трьох великих колективів, що сполучають у собі три найважливіші елементи – слово, пісню і музику. Це масове музичне дійство передбачає і участь самодіяльних хорових гуртків» [5, с. 12]. Шістнадцять номерів, що складають твір, змонтовані, як колаж – окремі кадри у поєднанні дають яскраву картину життя радянської держави, творчого підйому

соціалістичного будівництва, захоплення Червоною армією та флотом: «Пісня юнгштурмів», «Тримай міцніше зброю», «Кипить країна в творчому екстазі, буде те, чого не бачив світ» та ін. Система лейттем («громадянської війни», «Червоного флоту», «будівництва») сприяє подоланню певної строкатості тематичного матеріалу. В.Т. Борисов підкреслював, що «розраховуючи свій твір на три найважливіші й найвпливовіші елементи, а саме: музику, пісню і слово – я весь час вперто працював над тим, щоб максимально використати ці елементи, сполучити їх, динамізувати, знайти такі технічні засоби, щоб досягти ними щонайбільшого впливу, щонайбільшого вияву основної ідеї твору. Головну увагу я звертав на яскравість і лаконічність тем, на ритмо – динамічну сторону твору та на його щирість і безпосередність емоційного впливу» [5, с. 20]. Виконання цього твору на урочистому пленумі Харківської Міської Ради 6.11.1932 р. мало неабиякий резонанс у пресі того часу.

Багаторазово в оцінюванні соціокультурної ситуації 30-х років висловлювалася думка про «подвійну реальність», що склалася після революції як «“дивний симбіоз” ілюзій, утопій соціалізму, його крилатих ідей – і безпосереднього знищення іншодумців, переслідування, нетерпимості, агресії. Перед культурою, митцем, звичайною людиною простягався моральний простір, в якому не було права та можливості вибору. Неадекватна реальність та заборона вибору обумовлювали відношення людини з його внутрішнім та зовнішнім світом» [9, с. 155]. Однак видатний російський філософ М. Бердяєв сформулював альтернативу ХХ століття у галузі художньої творчості як можливість «або продовжувати створювати естетичні світи у старих формах, або активно втручатися в соціальну реальність та перебудовувати її за законами естетики» [2, с. 438]. Талант, бажання жити і творити, колосальна енергія та оптимізм світосприйняття, а головне, щіра віра в позитив зрушень, захоплення масштабами перебудов, що здійснювалися у нього на очах, – були головними чинниками і стимулами до творчості В.Т. Борисова у 1930-ті роки. У концертах виконуються не тільки вокальні та хорові твори композитора, а й кuartет № 1 та симфонічна поема «Кармелюк». Рецензенти – Б. Новосадський, Єльге та ін., відмічають «оволодіння камерним стилем», «значну техніку та гармонічну сочність, динаміку, бадьорий настрій», «вміле сплетіння в один вінок декількох тем української пісні» в кuartеті, «емоційну насиченість, яскраву драматургію, вміле використання старовинної народної пісні “За Сибіром сонце сходить”» у поемі «Кармелюк» [1, п. 133]. Нагадуємо, що і кuartет № 1, і «Кармелюк» – учнівські твори композитора, однак художньої якості їх були такими, що Українське радіо здійснило фондовий запис цих творів: кuartету № 1 у виконанні струнного кuartету під керівництвом А. Ліщинського, симфонічної поемі «Кармелюк» – оркестром під керівництвом Н. Рахліна. Цей факт є свідченням не тільки великої обдарованості митця, а перед усе гострого

дефіциту нової музики. Музична культура потребувала нових лідерів, саме такою постаттю у 1930-ті роки став В. Борисов.

Окремого розгляду потребує питання ставлення композитора до використання фольклорних джерел у професійній творчості, до народної пісні взагалі, бо фольклорна складова індивідуальної композиторської мови є, на нашу думку, одним з динамічних компонентів стилю В. Борисова, що яскраво проявився вже на стадії становлення творчої особистості митця.

У статті «Про обробку народної пісні» В.Т. Борисов досить чітко висловлює своє ставлення: «<...> в народній пісні найяскравіші народні образи, що розкривають соціальну обстановку епохи, боротьбу і страждання, радості і надії. Тому і робота над народною піснею має в собі елементи відтворення в своєму творчому уявленні первинного образу пісні, відтворення думок і почуттів – їх розвиток і повне розгортання, які дані в пісні самим народом. Крім того, робота над народною піснею дозволяє композиторові, так би мовити, знайти самого себе; базуючись на народних образах і інтонаційній структурі пісенного фольклору, виробити свою власну музичну мову, органічно зв'язану з музичною мовою народу» [6, с. 26]. Окресливши три основні прийоми у роботі над народною піснею – «гармонізація», «обробка», «розробка і використання» – В.Т. Борисов досить докладно зупиняється на характеристичі кожного з прийомів, аргументовано віддаючи перевагу саме обробці пісні як найбільш художньому, органічному та дбайливому по відношенню до першоджерела, однак підкреслюючи, що «прийом розробки народної пісні відкриває перед композитором широкі горизонти щодо глибокого проникнення у зміст і інтонаційний світ народного фольклору», бо користуючись цим прийомом, «композитор іде по шляху створення свого творчого “credo”» [6, с. 28].

Висновки. Отже, 1930-ті роки ХХ століття були значущими у житті та творчості В.Т. Борисова. Активна життєва позиція, позитивне світосприйняття, усвідомлення важливої ролі митця у гармонізації духовного життя суспільства, що їх декларував молодий композитор у 1930-ті роки, знайшли стале втілення у актуальній проблематиці творів різних жанрів, подієвості, динамізмі художнього світу, що його створив композитор, цілеспрямованості життя та творчості. Музика В.Т. Борисова – це сама енергія життя, висловлена мовою музичного мистецтва. Домінування вербального компоненту в свідомості композитора у 1930-ті роки обумовило пріоритет у творчому доробку В.Т. Борисова жанрів, пов'язаних зі словом (масові пісні, романси, ансамблеві, хорові, вокально - симфонічні твори), та програмності як невід'ємного атрибуту камерно – інструментальних, зокрема, фортепіанних творів. Реалізація творчих настанов у межах традиційної музичної мови була, на нашу думку, підставою для ствердження позитиву не тільки як якості музики, а й як

загальноестетичного принципу творчості В.Т. Борисова. «Етюди оптимізму» – назва останнього твору митця (1987). Етюди оптимізму – формула життя та творчості В.Т. Борисова.

Список литературы

1. *Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменєвої* – Харків, архівні фонди Музично-театральної бібліотеки ім.К. Станіславського.
2. *Бердяєв Н. Философия свободы. Смысл творчества* – М., 1989. – 438 с.
3. *Богатирев С.С. Исследования. Статьи. Воспоминания.* – М.: Советский композитор, 1972 – 299 с.
4. *Борисов В.Т. Як я працюю над червоноармійською піснею // Радянська музика, 1932 . – № 6. – С. 74-75.*
5. *Борисов В.Т. На варті Дніпрельстанів // Радянська музика. – 1933. – № 2-3. – С. 11-21.*
6. *Борисов В.Т. Про обробку народної пісні // Радянська музика. – 1937. – № 2-3. – С. 25-32.*
7. *Борисов В.Т. Заметки о музыкальной прессе УССР // Пролетарский музыкант. – 1930. – № 3. – С. 18-22.*
8. *Борисов В.Т. Музыкальное творчество Украины // Пролетарский музыкант. – 1929. – № 6. – С. 36-37.*
9. *Козаренко О. Феномен української національної мови.* – Львів, 2000. – 285 с.
10. *Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х: Сб. статей.* – М.: Государственный институт искусствознания, 2000. – 176 с.
11. *Ржевська М. На зламі часів.* – К.: Автограф, 2005. – 351 с.

УДК 781.6:78.071.1

Аділя Мизитова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПРИНЦИПА ВАРЬИРОВАНИЯ В «ДВИЖУЩИХСЯ ЗЕРКАЛАХ» А. ГРИНБЕРГА

У статті розглядається прояв варіативності в умовах серіальної техніки «Дзеркал, що рухаються» О. Грінберга.

В статье рассматривается проявление вариационности в условиях серийной техники «Движущихся зеркал» А. Гринберга.

The article considers variation manifestations under conditions of serial technique of «The Moving Mirrors» by A. Grinberg.

Радикальное изменение звукового материала в музыке XX века, развитие разнообразных техник письма и их смешение, множественность стилевых направлений определили процессы в области формообразования. Качественное соотношение типовых структур и появление индивидуализированных актуализировали интерес к формотворчеству, поскольку понимание его закономерностей нередко служит ключом к постижению художественной идеи

музыкального произведения. «Едва ли не главенствующим» в музыке XX в. Г. Григорьева называет вариационный принцип. Причины тому исследователь видит в новом понимании приемов монотематизма, основанных на серийности, возросшей роли оstinatно-полифонических средств, в опоре на разнонациональные фольклорные истоки [1, с. 38].

Цель предлагаемой статьи заключается в раскрытии своеобразия реализации идеи варьирования в «Движущихся зеркалах» А. Гринберга. Написанное в 1999 году для кларнета и фортепиано, это сочинение одновременно может служить одним из образцов воплощения художественно-эстетических позиций композитора и особенностей его творческого мышления. Первое заключено в постоянном поиске гармонии и соразмерности, обусловленных представлениями о музыкальной композиции как архитектурном здании; второе объясняется математическим складом ума автора, для которого музыка и математика суть наиболее «чистые» способы познания и отражения законов миропорядка. Уместно в связи с этим напомнить размышления И. Стравинского о музыкальной форме в одной из бесед с Р. Крафтом, где maestro высказывал мысль о ее близости математике, «к чему-то безусловно похожему на математическое мышление и математические отношения». И далее: «Я вовсе не утверждаю, что композиторы мыслят уравнениями или таблицами, или что такие вещи способны лучше символизировать музыку. Но способ композиторского мышления – способ, которым я мыслю, – мне кажется, не очень отличается от математического. <...> Музыкальная форма математична хотя бы потому, что она идеальна» [2, с. 228].

Название сочинения служит метафорическим кодом для понимания его содержательного и структурного планов. Внешний слой содержания, более всего подверженный вербализации, раскрывается в калейдоскопической смене различных по образному наполнению эпизодов, среди которых ведущие позиции занимает традиционная для малых форм бинарная пара: скерцо – лирика. В каждом конкретном случае обозначенные образные сферы специфицируются с помощью артикуляционных, ритмических, фактурных, динамических, регистровых приемов. Оттеняющим моментом выступает драматическая образность, вносящая в скерцовые эпизоды особого рода обостренность, токсичность, в лирику – пафос личностного высказывания. Другими словами, на этом уровне заявляет о себе принцип «вариаций на два образа» (либо «образные темы»), который свидетельствует в пользу органичной связи произведения А. Гринберга с романтической традицией, вплоть до использования жанрового варьирования при учете всех тех изменений, которые произошли в системе музыкального языка. Глубинный слой содержания связан с идеей отражения, по-своему претворяющей тезис «все во всем». В силу этого «темой» произведения становится принцип симметрии, определяющий выбор

композитором основополагающих композиционных приемов и техники письма. Более того, он мыслится Гринбергом в качестве «темы» свободно трактованной вариационной формы, в которой вариативными оказываются избираемые в каждом из разделов ритмические и звуковысотные структуры при сохранении симметричности масштабно-тематических и временных единиц. В результате композиция, состоящая из девяти разделов, оценивается автором как восемь вариаций с кодой, которая сама есть в два раза укороченный вариант первой вариации.

Всеобщий закон симметрии на протяжении развития музыкального искусства выявил свою универсальность и сохранил актуальность в условиях аperiodичной (в широком понимании слова) музыки XX века. Комментируя «метротектонизм» Г.Э. Конюса, выдвинувшего временные отношения в качестве главного объекта научного осмысления, В. Ценова отмечает, что свой «закон равновесия временных величин» как общий для музыкальной формы ученый выводит на основании господства архитектурных принципов отношения равенства и симметрии; в силу этого в симметрии временных отношений воплощается красота музыки [9, с. 18]. В контексте сказанного становится понятной взаимообусловленность понятий гармонии и соразмерности, кристаллическим выражением чего является симметрия, и привлекательность последней для Гринберга в реализации художественного замысла «Движущихся зеркал». Несмотря на это, композитор считает полную симметрию сродни уродству, что корреспондирует мысли Стравинского, согласно которой «быть совершенно симметричным значит быть совершенно мертвым» [2, с. 228]. Поэтому к области контролируемых параметров можно отнести, условно, и такие, которые способствуют ее расшатыванию, в частности артикуляцию, динамику, форму целого, реальное выражение временной протяженности. Последнее, как и звуковысотность, с учетом использования композитором сериальной техники, требует дополнительных пояснений.

Опираясь на логику серийной последовательности в организации ритма и звуковысотности, Гринберг стремится не столько к точному сохранению конкретных ритмических либо тоновых выражений избранного в качестве основы ряда, сколько верности заданному алгоритму временных соотношений или высотных позиций. Так, протяженность, равная половине, может принимать различный ритмический облик, вследствие чего величины –



оказываются тождественными: композитор использует приемы «распущения и стяжения» длительности (по терминологии О. Мессиана), ускорения,

замедления, вседелимости, то есть вариативности. Т. Цареградская приводит интересные замечания Мессиана, сделанные им на страницах индийского трактата о ритме: «Принцип стяжения (или свертывания) есть процедура, обратная распущению или диссоциации: долгая длительность заменяется на множество коротких при сохранении общей длительности...» [8, с. 185]. Добавим к этому, что Гринберг разнообразит эти приемы паузами, а не только лигатурами, которые создают свой выразительный ритмический рельеф. В качестве примера сравним ритмическое оформление одной и той же серии длительностей в четвертой вариации в партиях *Cl* и *Piano*:



В результате возникает ощущение свободно музицирующих голосов по принципу комплементарности. Аналогичным образом композитор выстраивает звуковысотность.

Среди важных моментов, помимо симметрии, позволяющих понять смысло- и структурообразующие факторы «Движущихся зеркал», необходимо назвать следующие. В области ритма – это использование, во-первых, двух типов серии: серии длительностей и серии количества моноритмических единиц в группе, которая в звуковысотном отношении может быть гомогенной или гетерогенной (как правило, такого рода ритмическая единица выступает в качестве наименьшей счетной величины); во-вторых, различных ритмических мензур, изменения и взаимодействия которых сообщают музыке динамику событийности, способствуют накоплению «информации», выливающейся в кульминационную «фугированную» восьмую вариацию, нивелирующую действие симметрии на макроуровне. Не случайно она самая масштабная в данной одночастно-циклической композиции (28 тактов), содержит наибольшее число среднестатистических четвертей (88), единственная составная, то есть построенная согласно логике смены ритмических мензур, причем, как уже заявленных ранее (квартоль  и триоль ) , так и новых (секстоль  и дуоль ); отметим, что каждая пара бинарных и тернарных структур при этом взаимопрогрессивны. На протяжении же цикла просматривается крещендирующая линия от  (1-3 вариации) через триольность (4, 5 вариации) к полиритмии

в контрапункте (6, 7 вариации) и последовательности-одновременности (8 вариация).

Заслуживает внимания и метрическая сторона пьесы, прежде всего потому, что ее роль не сводится здесь к традиционной периодичности ударных и безударных долей, хотя композитор и не трактует ее лишь как средство достижения согласованности всех голосов ансамбля. Другими словами, функция метра разнообразна: от установления равномерной пульсации до создания эффекта аметрической музыки и динамизации формы целого. Так, например, если начальные четыре вариации выдержаны в размере $3/4$, то в пятой, форма которой зеркальна, он сменяется $4/4$, приходящимися на зону оси симметрии, выделяя ее в качестве образно-тематической вершины: *ff*, крайние регистры фортепиано, плотность совместно музицирующих голосов. Следующие за этим шестая-седьмая вариации вносят контраст, подчеркивая накопление вносимых изменений сложными и переменными размерами; в восьмой, кульминационной, вновь восстанавливается первоначальный метр, кратковременно осложненный в репризном разделе $5/4$, и доминирует в коде, перебрасывая еще одну арку к первой вариации.

Некоторые общие принципы, помимо техники письма, выявляются в подходе к звуковысотности. Известного рода балансирование между контролируемым и интуитивным приводит к своеобразному проявлению серийности, при котором формы *P* и *R* в реальном тоновом выражении не тождественны; другими словами подвержены вариационным изменениям. Обусловлено это тем, что Гринберг стремится к максимальному использованию инструментального диапазона, добиваясь объемного звучания и темброво-регистровой многокрасочности в целом графически изломанных мелодических линий. Это не исключает применения разнообразной аккордовой палитры в соответствии с эмоциональным настроением той или иной вариации. Более того, аккордика нередко выводится аналогичным способом.

Итак, каждый звук кларнетового и фортепианного диапазонов внутри каждой из вариаций проводится равное число раз, то есть задействуется в результате вся хроматическая шкала. При этом диапазон кларнета: $d - a^3$, мыслится одним целым, разбиваясь на ряд равных сегментов; напротив, диапазон фортепиано изначально делится надвое согласно партиям левой и правой рук с последующим сегментарным членением. Так, например, в первой вариации весь диапазон кларнета был представлен в виде четырех восходящих хроматических рядов-змеек и разбит на 11 столбцов (соответственно количеству элементов ритмической серии). В каждом из столбцов оказалось по 4 звука в разных регистровых позициях. Из этой звуковысотно-числовой матрицы и были выбраны конкретные высоты, отвечающие образу причудливо сплетающихся линий. Партия фортепиано сочиняется аналогичным способом с

поправкой на соотношение двух диапазонов, равномерно распределяемых между двумя руками. Во второй вариации специфика ритмической серии групп обуславливает задействование количества звуков, не равное числу тонов инструментального диапазона. Так, напомним, хроматический звукоряд кларнета включает 44 звука, в то время как в серии групп их 66, учитывая два проведения – 132. В результате каждый тон используется трижды с повторностью $1/2$ диапазона внутри обоих проведений ритмической последовательности. Полный фортепианный диапазон охватывает 88 звуков, в то время как суммарно нот в ритмической серии групп 66. Вследствие этого композитор дополняет реальное количество «ударов» двух- и четырехзвучными образованиями, что позволяет в первой половине второй вариации (до оси симметрии, т. 31) дважды пройти хроматическим рядам-змейкам.

Матрица «столбцов» режиссирует выбор звуков в соответствии с серией ритма, при этом алгоритмы внутренней пульсации каждой из групп, измеряемой количеством составляющих ее звуков, в соотнесенности друг с другом и звуковысотной серией не совпадают. Это сообщает образу пластику свободно музицирующих голосов, то комплементарно ведущих диалог, то сливающихся в совместном ансамбле. При стремлении к нерегламентированности мелодических линий композитор выдерживает избранный прием зеркального отражения. Любопытно, что при детальном анализе обнаруживается глубинная взаимосвязь внешне различных числовых последовательностей и «тематическое» единство кларнетовой и фортепианной партий. Кроме того, общий вариационный принцип в партии *C1* заявляет себя, во-первых, в своеобразном «экспонировании» двух серийных рядов, во-вторых, в используемых модификациях-вариантах на две серийные «темы», в результате чего формы либо тождественны, либо взаиморакоходны и взаиморакоходно-инверсионны.

Вторым существенным моментом в композиции «Движущихся зеркал» является выводимость звуковысотной серии из ритмической структуры с учетом вариативных изменений как общего принципа развертывания музыкальной мысли в данном сочинении. Весомая роль интуитивного начала в творческом процессе своим противовесом имеет дополнительные конструктивные элементы. В частности, тип фактурного изложения фортепианной партии изначально задан, определяет во многом характер музыкальных арабесок и создает внутренние связи между вариациями. Так, в крайних (1 и 9) выдержано двухголосие, хотя предформа последней четырехголосная; во второй, четвертой и седьмой – одноголосие (в первой из них автор считает его базовым, поскольку встречаются созвучия); в третьей используется аккордовое изложение, в пятой – четырехголосное (базовое), наконец, в шестой налицо переменное число звуков в созвучиях, а в восьмой – переменное число голосов.

Таким образом, все известные типы фактуры – одно-, двух-, четырехголосие, аккорды, принципы переменности и комбинаторности также отражают идею вариационности на уровне целого.

Сериальная техника при внешней унифицированности приемов обладает многообразием форм претворения, давая простор творческой фантазии и индивидуальному подходу. Каждая из вариаций «Движущихся зеркал» А. Гринберга подтверждает данный тезис, раскрывая при более детальном их рассмотрении достаточно разветвленную систему перекрестных связей.

Первые три вариации можно представить в виде подцикла, поскольку в качестве некоей целостности они отвечают требованиям образований такого рода: во-первых, налицо яркий образный контраст, при котором разные грани лирики в первой и третьей вариациях оттеняются скерцозной токкатностью во второй, при этом последняя выстраивается, исходя из другой структурной идеи; во-вторых, прием единовременного контраста в третьей вариации, благодаря чему высокая сосредоточенность многозвучных аккордов сосуществует с личностным высказыванием, придает ей характер итогового обобщения; в-третьих, объединяющим началом выступают метр, выведение серии по принципу разбегания, времяизмерительная единица – , бинарная ритмика. Это объясняет двойственную функцию последующей вариации.

Четвертая вариация, с одной стороны, обобщает приемы первых трех: серии длин и групп, использование форм *P* и *R*, тесная взаимосвязанность ритма инструментальных партий, выведение звуковысотности из матрицы «столбцов», серийной последовательности согласно идее «разбегания»; с другой стороны, открывает новый подцикл, заявляя иную меру времени –  (одна триольная восьмая), и трактовку понятия «группа». Последняя здесь мыслится как некое кристаллическое образование, содержащее 4 «удара»-звука, независимо от конкретного мотивно-фразового строения. Так, Гринберг, следуя традиции, постепенно разворачивает музыкальную мысль, используя прием волны и продвижения к кульминационным точкам; поэтому четырехзвучные группы нередко образуют протяженные мелодические фразы. Автор, как и в начальных разделах, рассчитывает необходимое количество звукового материала. Исходным становится трехчетвертной метр, включающий три доли по три восьмых, итого 171. Однако последняя выполняет функцию фразировочной цезуры; таким образом, в ритмических группах участвуют 170 триольных восьмых. Благодаря мессияновскому приему лигатуры и времяизмерительному характеру ритма, обуславливающего включение в «музыкальное событие» и пауз, деление на такты и доли приобретает весьма условный вид, тем самым, доведя до известного абсолюта выражение интуитивности творческого процесса. Отсутствие же реального сходства между

четырёхзвучными группами предельно нивелирует грань между прямой формой ритмической серии и ее ракоходом, при том, что оси обращения звуковысотных рядов-змеек в партиях совпадают, как и в предшествующей, третьей, вариации. Подчеркнем, что такого рода детали в сериальной композиции свидетельствуют о накоплении ранее найденных приемов.

Пятая вариация, занимая центральное положение в цикле, имеет ярко выраженную симметричную форму, что подчеркнуто точным ракоходом ритмического рельефа и выделением осевого двутакта (80-81), максимальным «сгущением» ритмического движения и учащением метрического пульса (4/4). На макроуровне это порождает куполоподобную форму с динамической репризой (нарушение абсолютных пропорций намеренно и возникает в результате «сжатия» параметров кодовой, девятой, вариации; поэтому вторая половина цикла на 9 тактов короче, что компенсируется многособытийным характером музыкального процесса). Пятая вариация далее развивает идею бинарных и тернарных структур, соединяя их в рамках одного фрагмента. Совмещение по горизонтали и вертикали дает сложную полиритмию, раскрывая угрожающе-гротескный облик этой музыки. Показательно, что впервые вся вариация выдержана в максимально громкой динамике: от *f* до *ffff* с использованием акцентики, фортепианная партия насыщена интервальными и аккордовыми созвучиями, «разорванность» же мелодической линии в обеих партиях усиливает ощущение прорыва противоположного полюса образности, создающего ситуацию конфликта на фоне «паутинного», акварельного рисунка предшествующего эпизода. Все это позволяет выделить пятую вариацию в качестве драматической вершины на данном этапе музыкального развития.

Новизна ритмической организации здесь заключена в работе с «ритмическими карточками», которые в условиях различного деления четвертной длительности (на 3, 4, 2) образуются на основе ритмических модусов, взятых в основной форме и ее ракоходных и инверсионных вариантах. Так, тернарные фигуры, выраженные триольными восьмыми, представлены следующими модусами (моделями):

Квартольные шестнадцатые образованы аналогично и дают 16 моделей:

Эти основные модусы дополнены четырьмя дуольными:

При организации звуковысотности Гринберг руководствуется ранее апробированными приемами: принципом дополнительности, что отвечает условиям ритма; идеей «зеркальности», что, помимо ракохода второй половины, заявляет о себе во взаимоинверсионности партий правой и левой рук; использованием практически полных диапазонов инструментов.

Подтверждением высказанному ранее замечанию, согласно которому четвертая вариация «открывала» собой новый подцикл, служит шестая вариация. Она последовательно развивает, во-первых, идею серии длин с использованием триольных и квартольных фигур, однако теперь в условиях мензуральной техники; во-вторых, полиритмию, возникающую благодаря совмещению мензур по вертикали и горизонтали, когда структуры одной мензуры перемещаются из партии в партию (данный прием введен в этом сочинении впервые); в-третьих, принцип варьирования; в-четвертых, ракоходно-инверсионную форму и т.п.

Ощущение «игры» состояний усиливает седьмая вариация. Этому в немалой степени способствуют трели, форшлагги, тремоло, *quasi* пуантилистический тип письма, одноголосие в партии фортепиано, приводящее к диалогическим репликам двух тембров, словно ведущих разговор на разных «сценических площадках», ярко выраженная полиритмия, основанная на сопряжении серий разных мензур. Во избежание приемов, разработанных в предшествующей вариации, суть которых сводится к пространственно-временной регламентированности квартольных и триольных мензур в контрапунктирующих инструментальных голосах, здесь автор нарушает заявленный алгоритм смены мензур в партии кларнета. Так, если квартольная серия, содержащая 8 элементов, задействована в нечетных рядах и соотносится как *P* и *R*, то триольная из 6 элементов имеет «сбой»; второе ее проведение разбивается на два сегмента: ракоход первого «продлевает» ее первоначальный показ, ракоход же второго сегмента составляет неполный четвертый ряд. Другими словами, смена мензуры происходит в середине серии.

В организации ритма партии фортепиано используются аналогичные последования длительностей, только с точным проведением прямых и ракоходных форм. Естественно, что по вертикали мензуры в инструментальных партиях не совпадают. Среди общих закономерностей, использованных здесь и характеризующих цикл в целом, назовем полный ритмический ракоход во второй половине (с такта 105), ракоход инверсии в области звуковысотности; принцип «накопления» и своеобразную «арку» в связи с 40-тоновым пространством в обеих партиях (до оси симметрии): такое же количество в партии фортепиано фигурировало в третьей вариации, в двух партиях – в четвертой и пятой. Шестая вариация на этом фоне контрастировала звуковым объемом (*C1* – 38, *P-no* – 84) и «бликами» мензур, которые здесь интерпретируются по-новому.

Немаловажным для понимания особенностей звуковысотной и ритмической организации в седьмой вариации является трактовка композитором мелодико-фактурных средств. Так, форшлагги, трели, тремоло, имея образно-колористическое наполнение, «входят» в реальную звуковую ткань и

учитываются при создании мелодического рисунка, поэтому трель, например, мыслится как два звука, то есть с прилегающим хроматическим тоном. С точки зрения ритма они есть целостные образования, в силу чего форшлаг «входит» в «удар»-звук ритмоединицы, которую он предваряет, а тремоло предстает в виде неделимой структуры. Дальнейшим усложнением интонационно-ритмического профиля отмечена восьмая, кульминационная вариация, не только сублимирующая все ключевые структурообразующие идеи, но и максимально выражающая вариативность как общий композиционный принцип «Движущихся зеркал».

Автор мыслит форму данной вариации в виде рондообразной смены эпизодов, где идея рефренности заявляет о себе в периодичности мензур, которые по мере развития взаимопроникают и модифицируются. В пользу рондальности свидетельствует и построение эпизодов подобно друг другу. Если же посмотреть с иных позиций, то последовательное вступление инструментальных голосов в условиях линейной фактуры, единство времяизмерительной единицы, сходство интонационно-ритмических оборотов, достигаемое репетиционными повторами, имитационная техника позволяют трактовать восьмую вариацию в качестве «фуги». Уместно в связи с этим напомнить точку зрения Мессиана, который считал достаточным при написании современной фуги сохранить в ней самые существенные части: интермедию и стретту [7, с. 55]. Экстраполируя данную позицию на область более широких явлений, перечисленные приметы жанра в восьмой вариации дают к этому полное основание. Сжатие протяженности эпизодов при насыщенности музыкальной событийности и ритмическом увеличении в предкодовой зоне, смена мензур и постепенное усложнение их взаимодействий за счет контрапунктирования динамизируют форму, максимально выявляя устремленность к последней, девятой, вариации: показательно, что накопившаяся энергия фугированного, финального, раздела «Движущихся зеркал» разряжается в «хоральное, органное» созвучие на *f*, охватывающее крайние точки звукового пространства и открывающее коду цикла.

Следует отметить, что на фоне устойчивого алгоритма временной организации, в основе которой лежит серия количества звуков, меняющая в каждом из эпизодов состав элементов в соответствии с общим вариационным принципом, выделяется отношение композитора к звуковысотности. Сохраняя «абрис» ранее продемонстрированных приемов, он отказывается от логически точной их реализации. Об этом свидетельствуют отказ от строгой серийности, что само по себе создает яркий контраст первым вариациям, усечение диапазонов в связи с динамизацией музыкального процесса, доверие творческой интуиции. Неукоснительными остаются принцип проведения форм *P – RI* и тенденция к «перебору» тонов в рамках диапазона. Благодаря этому

восьмая вариация становится кульминационным выражением общей закономерности цикла: «К большей свободе!» Ее «финальный» характер подчеркивается также и комбинаторностью осей симметрии в действующих голосах. В целом анализ подтверждает мысль о том, что, пользуясь единой техникой письма, Гринберг демонстрирует широкое поле ее возможных вариативных претворений, следствием чего становится большая «зашифрованность» приемов при, казалось бы, простоте первичных конструкций.

Своеобразным венцом «Движущихся зеркал» можно назвать последнюю – девятую вариацию, которую композитор наделил функцией «коды». В соответствии с этим ее логику определяет серия длительностей из 11 элементов, выведенная веерным путем от центра к краям по принципу разбегания, что перебрасывает арку к первой вариации. Однако точных совпадений обнаружить невозможно, так как мы сталкиваемся с действием «принципа», а не конкретной формы выражения. Во-первых, композитор «консервирует» самую протяженную длительность, помещая ее в начале девятой вариации в виде аккорда, и не задействует при выведении пермутационных последований. Во-вторых, меняет «центр» базовой формы: 11 5 6 4 7 3 8 2 9 1 10, что влечет за собой «обновление» интерверсий. Анализ заключительного раздела затруднен, прежде всего, тем, что фактическая партитура, созданная в качестве предформы, не тождественна реальной записи. Поясним сказанное.

Каждый из трех голосов-диапазонов (*Cl*, *R.H.* и *L.H.* – *P-no*) автор мыслил в двухголосии, то есть в своеобразном «зеркальном» отражении; поэтому написанное шестиглосие в окончательном виде оформилось как трехголосие, поскольку каждая пара голосов редуцируется в один. Кодом к разгадке этого музыкального «кроссворда» служат *quasi* пуантилистический тип фактуры, содержащий намек на скрытое двухголосие, и устойчиво реализованный прием «перебора» всех звуков в рамках диапазона. В силу этого для реконструирования серии ритма необходимо от единого источника (самой крупной длительности) двигаться параллельными линиями, условно придерживаясь «разделительных» регистрово-тесситурных границ.

Художественный замысел «Движущихся зеркал» возник, по словам Гринберга, как своеобразная творческая дискуссия с одним из лидеров харьковской композиторской школы последних десятилетий XX века – Валентином Бибиком, чей талант оказывал огромное воздействие на становление многих молодых украинских композиторов. Уместно напомнить, что при обновленности музыкального языка мышлению Бибика был не свойственен рационализм современных техник письма. Скорее, он придерживался той «золотой середины», которая позволяла ему трансплантировать классикоромантические композиционно-драматургические приемы в новую звуковую

среду. Этот феномен конструирования музыкального «здания» без заданной извне формы-схемы стимулировал Гринберга на манифестацию структурированности как средства и гарантии от произвола, и, одновременно, на поиск альтернатив, «взламывающих» жесткую логику предопределенности, освобождая от пут механистической повторности музыкальную мысль. На этом пути вариационность как способ построения формы и прием модификации исходной ритмической и интонационной структуры оказалась универсальным принципом, отвечающим «букве» новаторства и «духу» традиции.

Список литературы

1. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование» / Г.В. Григорьева. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004 – 175 с.: ноты.
2. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971 – 415 с.
3. Мизитова А.А. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Збірник наук. праць / За ред. Даниленка В.Я. – Харків, 2005. – № 10. – С. 39-59.
4. Мизитова А.А. Магия чисел в произведениях А. Гринберга // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наук. праць. – Вип. 11. – Харків, 2003. – С. 276-286.
5. Мизитова А.А. Ритм как конструктивно-смысловая идея в сочинениях А. Гринберга // Метроритм-2: Колективна монографія / Під ред. І.М. Юдкіна. – К., 2005. – С. 76-82.
6. Мизитова А.А. Числовая символика в «Мантрах» А. Гринберга // Розвиток інноваційних процесів у павчально-виховних закладах. Частина перша. Мистецтвознавство: Збірник наук. праць – Харків, 2003. – С. 289-302.
7. Оливье Мессиан. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарии М. Чебуркиной. – М., 1994. – 128 с.
8. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М., 2002. – 376 с.
9. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. – М., 2000. – 200 с.

ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. МЕТНЕРА И А. ГЛАЗУНОВА: К ВОПРОСУ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ПЕРЕКЛИЧЕК

В статті розглядаються фортепіанні сонати М. Метнера та О. Глазунова з точки зору спільності авторських художньо-естетичних принципів; проводяться деякі біографічні паралелі.

В статье рассматриваются фортепианные сонаты Н. Метнера и А. Глазунова с точки зрения общности авторских художественно-эстетических принципов; проводятся некоторые биографические параллели.

In the article the sonatas for piano by N. Medtner and A. Glazunov are examined from point of community of author artistic-aesthetic principles; some biographic parallels are conducted.

Творчество Н. Метнера на многие годы было вытеснено из активного слоя русской музыкальной культуры; в силу этого его рассмотрение в широком художественном контексте позволяет раскрыть новые грани авторского облика, обуславливая актуальность заявленной темы. Н. Метнер и А. Глазунов являются современниками, представляющими различные ветви русской композиторской школы, соответственно, московскую и петербургскую, но если первый принадлежит плеяде композиторов начала XX века, то второй относится к поколению «восьмидесятников». К тому моменту, как Метнер начинал свой творческий путь, Глазунов находился в поре расцвета; вместе с тем, их творческие судьбы оказываются во многом схожими. Оба музыканта, обладая, по меткому определению Ю. Тюлина, «природной композиторской техникой» [15, с. 112], ярко заявляют о себе дебютными сочинениями.¹ При этом способность композиторов к самобытному синтезированию в своем творчестве различных достижений русской и зарубежной музыкальных культур указывает и на определенную близость их художественных принципов. С этих позиций особого внимания заслуживает сопоставление авторских композиционно-драматургических решений, связанных с жанром *фортепианной сонаты*. Напомним, что перу Глазунова принадлежат две сонаты для фортепиано – №1 *b-moll, op. 74* и №2 *e-moll, op. 75*, сочиненные в 1901 году в зрелый период творчества, в которых, как отмечает К. Южак, находит «полное выражение фортепианный стиль композитора» [19, с. 17]. В наследии же

¹ Первое исполнение Первой симфонии Глазунова в 1882 году вызывает ряд восторженных откликов, среди которых высказывания В. Стасова, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи. Восхищаясь способностью молодого автора «выражать то, что он хочет, и так, как хочет», Ц. Кюи называет Глазунова «оконченным музыкантом и сильным техником» [10, с. 307]. Не менее высокую оценку получают и первые печатные описания Метнера, появившиеся в начале 1900-х годов, в частности «Восемь картин настроений» для фортепиано. «Это не робкие попытки сочинять, а произведения зрелого самобытного таланта», – отмечает А. Борисов (А.Б. Гольденвейзер) [цит. по: 5, с. 13].

Метнера соната занимает главенствующее положение, о чем свидетельствуют 14 фортепианных сонат, первая из которых – *f-moll*, *op.5* – датирована 1903 годом.

Обращение Глазунова к не столь обширно представленному в русской музыке жанру² вызывает живой отклик со стороны современников. Появление и исполнение Первой сонаты сопровождается следующим отзывом В. Стасова (письмо от 25.05.1901 г.): «<...> выше и глубже во всю свою жизнь Глазунов ничего еще не сочинял <...> Сонатой я был вчера опять потрясен до глубочайших корней души. Она вся нервность, страстность, красота и глубина (1-е *allegro* и *andante*)» [8, с. 677].³ Не остается незамеченной и Вторая глазуновская соната; Н. Римский-Корсаков характеризует ее как «превосходное произведение и по содержанию и по виртуозной законченности формы и техники» [1, с. 228]. Сам же Глазунов в письме к своему учителю отмечает, что финал Второй сонаты, сочиненный в стиле XVIII века с фугой и хоралом на теме *Scherzo*, был встречен «неистовым восторгом» В. Стасова и Г. Лароша [1, с. 221]. Данное высказывание подтверждается оценками самого В. Стасова, который в письмах к С. Кругликову называет финал сонаты *e-moll* «просто гениальной вещью», «высшим, что Глазун⁴ сочинил на своем веку» (3.12.1902 г.), а также «громадным и чудным *chef d'oeuvre*» (7.02.1903 г.) [17, с.96-97].

На этом фоне отдельного внимания заслуживают высказывания Танеева⁵ [см. 1, с. 227-228, прим. 2]. Указывая на чрезвычайную заинтересованность Второй сонатой Глазунова, Танеев подчеркивает: «Не могу не порадоваться, что Вы столь энергично <...> содействуете *восстановлению фортепианной сонаты*, временно вытесненной мелкими фортепианными формами. Большие формы далеко еще не отжили свой век, и вероятно, и внуки наши не исчерпают всего того содержания, которое в эти формы может быть вложено» [курсив мой – Е.П.; 1, с. 228]. Данное замечание рельефно очерчивает ту ситуацию, которая сложилась в русской фортепианной музыке конца XIX века и повлекла за собой

² К моменту создания фортепианных сонат Глазунова были написаны, помимо более ранних произведений Рубинштейна и Чайковского, лишь три первые сонаты Скрябина (*op.6*, 1892; *op.19*, 1892-1897; *op.23*, 1897-1898).

³ В связи с имеющимися в научной литературе неточностями [см. 1, 4 и др.] обращаем внимание, что в данном письме речь идет именно о Первой сонате, что подтверждается сопоставлением как датировок написания сонат, так и темповых обозначений их частей.

⁴ Так В. Стасов дружески именует Александра Глазунова.

⁵ Знакомство А. Глазунова с С. Танесвым, как указывает М. Ганина, состоялось в 1885 году, а с конца 1880-х годов их отношения приобрели дружеский характер. Глазунов «внимательно приглядывался к своеобразному творческому методу Танесва, к его работе над полифонией, советовался с ним» [4, с. 92]. В одном из писем к Танесву (от 24.10.1896 г.) он делает следующее признание: «<...> я страшно дорожу той дружбой, которая устанавливается между нами, и верю в ее постоянство. Я помню, когда я Вас еще мало знал, Вы всегда заставляли меня задумываться [над] Вашими взглядами на искусство <...>» [1, с. 192].

некоторую затененность сонатного жанра. Вместе с тем, будучи осмысленной как необходимый момент пассивного накопления и аккумуляции соответствующего культурного опыта, она оборачивается благоприятной почвой для расцвета сонатного мышления Метнера, который оказывается в определенной степени «запрограммированным» на сонату своими учителями – А. Аренским⁶ и С. Танеевым. Показательно, что увидевшая свет двумя годами позднее сонат Глазунова Первая соната для фортепиано, *op.5*, Метнера яркой кометой ворвалась в музыкальный московский небосвод, вызвав искреннее восхищение Танеева, выраженное хрестоматийно известной фразой – «Метнер родился с сонатной формой». Был ли известен Метнеру на тот момент сонатный опыт петербургского композитора, остается загадкой, хотя косвенно, через Танеева, подобное знакомство могло иметь место, тем более что, по свидетельству Б. Асафьева, воздействие Первой сонаты Глазунова на русское фортепианное искусство было «модным» [цит.по: 4, с. 172].

Сонаты Глазунова представляют собой развернутые трехчастные циклы. В первых частях композитор придерживается традиционной сонатной формы: действительное начало сконцентрировано в минорно окрашенных темах главных партий, сфера лирической образности сосредоточена в побочных, для которых характерна мажорная фоника. При этом используемый тип фортепианного изложения – «движение широкими волнами» – привносит в темы побочных партий черты ноктюрновости. В качестве средней части Глазунов вводит в Первую сонату *Andante*, во Вторую – *Скерцо*, которое уравнивает *Moderato* первой части. Однако при единстве композиционно-драматургических принципов сонаты контрастируют в содержательном плане: если Первая соната, по мысли К. Южак, выступает образцом концертно-виртуозного произведения для солирующего инструмента, то Вторая по своей концепции тяготеет к квартетной музыке [19, с.18-19]. В творчестве же Метнера многообразие и неповторимость сонатных решений подчиняется определенным стилевым константам. В силу этого сравнение сонатного наследия данных мастеров позволяет увидеть сходные черты композиторских почерков, шире – авторских творческих установок.

Неожиданные интонационные параллели обнаруживаются при сопоставлении фортепианных сонат Глазунова и Метнера, написанных в тональности *e-moll* (соответственно, *op.75* и *op.25* №2). Созвучной Метнеру представляется

⁶ Напомним, что в «Руководстве по изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А.Аренский называет сонату «высшей из инструментальных форм» [3, с. 67].

идея развития музыкального целого из исходной интонации-зерна, широко реализуемая Глазуновым во Второй сонате,⁷ где основной интонационной ячейкой становится начальная нисходящая квинта. Она составляет сущность темы ГП, иницируя сложную многоголосную вязь, подчиняющуюся принципам имитационно-полифонического письма; лежит в основе темы ПП, открывает и замыкает ее первую фразу (тт. 37-40); красной нитью проходит через Финал, не только выступая «визитной карточкой» темы ГП и построенной на ней фуги в разработке, но и постоянно напоминая о себе в удержанном сопровождении темы ПП (производном от темы ГП); наконец, обнаруживается в коде Финала в хорале на теме Скерцо (восходящие и нисходящие квинтовые ходы с заполнением, соответственно, $fis^1 - cis^2$ и $h^1 - e^1$), что позволяет увидеть «завуалированное» присутствие данной интонации и во II-й части. Для Метнера важную роль в организации звуковой материи также играет квинтовый интервал и его обращение. Так, нисходящая квинта в партии левой руки открывает величаво-торжественное вступление *Introduzione*. При этом весь цикл пронизывает интонация дважды повторенной нисходящей кварты « $e - h$ », которая приобретает статус лейтинтонации и уподобляется зеркальному отражению глазуновской квинты. В сонате Метнера интервал кварты оказывается важным структурно-тематическим элементом, который используется композитором как в вертикально-гармоническом, так и в горизонтально-мелодическом срезах музыкальной материи. Например, тему ГП открывает интервал ч.4 в партии правой руки (« $h - e$ »), однако интонационно-смысловым центром ее исходного *initio* является нисходящая кварта « $a - e$ », выделенная из общего ритмического рельефа синкопой (тт. 40-41). Вместе с тем, на квинтовый интервал возложена функция «диапазонного ограничителя», условно, сковывающего интонационно-тематическое развитие, что придает основным звукообразам сонаты особый драматизм и настойчивую напористость. К таковым относятся: основная тема Интродукции (тт. 2-4 и далее), тема ГП I-й части (тт. 40-46) и тема ГП Финала (тт. 21-25 и далее).⁸

Обозначенная идея интонационного зерна осмысливается в сонатном творчестве Метнера как необходимость нахождения тематической родственности – «связуемости» и «однородности», согласно идейно-художественной

⁷ Данную идею ясно очертил В. Протопопов в статье, посвященной полифонии Глазунова: «При сохранении темы как целостного содержательного единства в композиции начинают играть важную роль отдельные интонации, обороты» [6, с. 219].

⁸ Создается впечатление, будто темы стремятся сбросить квинтовые «оковы» и расширить свой диапазон.

концепции композитора.⁹ При этом сквозными линиями развития наделяются не только отдельные интонации, но и более развернутые мотивы-обороты, в чем просматривается влияние танеевской школы, где особое внимание уделялось созданию «лаконичных тем-эмбрионов» [2, с. 79]. С этих позиций более близкой метнеровским принципам работы с тематическим материалом можно назвать Первую фортепианную сонату Глазунова, где в I-й части композитор обращается к идее интонационного прорастания. Тема ГП, появляясь только в 7-м такте, словно кристаллизуется из предшествующих витиеватых пассажей в партии правой руки. Показательно, что начальный ее мотив представляет собой интонационный слепок с исходных шестнадцатых, что особенно заметно при сравнении 2-го и 7-го тактов. В процессе развития темы СП (*Allegro agitato*, т.22) данный мотив-импульс обогащается восходящим секстовым ходом, который затем возникает в теме ПП (т.33), что дает возможность автору создать в рамках одной части ощущение единого интонационного пространства, сохраняя контрастность образных характеристик. Аналогичные приемы обнаруживает и Первая соната, *op.5*, Метнера, где начальный тиратообразный мотив содержит ключевые интонации – терцовую, квартовую и секундовую ($as' - c^2 - g' - as'$), которые, будучи тесно спаянными, объединяют все основные темы цикла. Таковыми становятся темы ГП, СП (построенной на интонациях ГП), ПП (ее второй элемент, начинающийся с восходящего квартового хода), основные темы *Intermezzo* и *Largo* (см. партию левой руки), тема ГП Финала.

Введение же Метнером в разработку IV части рассматриваемого опуса фугированного раздела на теме ГП позволяет увидеть дополнительные черты сходства и со Второй сонатой Глазунова, где в Финал введена fuga (т. 123, *Tempo I*, и далее). Заметим, что к потенциалу фуги в контексте разработки сонатной формы Метнер обращается неоднократно, она используется им в Сонате-балладе, *op.27* (тт. 130-236) и «Грозовой» сонате, *op.53* №2 (тт. 210-286); «эскизом» к фуге воспринимается и канонический речитатив, предваряющий собственно разработку в «Трагической» сонате, *op.39* №5 (тт. 151-169). При этом возникают преемственные нити как с немецкой музыкальной традицией, в частности с поздними фортепианными сонатами Бетховена, так и с русской композиторской школой, а именно с творчеством Глазунова,¹⁰ что особенно заметно в свете усиленной полифонизации сонатной экспозиции. Напомним, что Глазунов первым в русской музыке, по наблюдению В. Протопопова, ввел полифонические структуры в экспозиционные разделы

⁹ Подробнее о метнеровской системе – «философии музыки» – см. 18.

¹⁰ Укажем, что и Глазунов, и Метнер, испытывали чувство глубочайшего преклонения перед гением Бетховена.

сонатной формы [6, с. 223]. Обильно насыщая полифоническими методами и формами свою симфоническую музыку, в области фортепианной сонаты Глазунов отдает предпочтение технике имитационного письма. К ней автор обращается, например, в экспозиционном втором проведении темы ПП I-й части Первой сонаты, *op. 74* (тт. 47-52); в экспозиции тем ГП и ПП I-й части Второй сонаты, *op. 75* (соответственно, тт. 1-12 и тт. 44-49, партия правой руки). Подобно петербургскому композитору, Метнер активно использует прием имитации в экспозиционном фазисе сонатной формы. В числе ярких примеров назовем: второе проведение темы ГП I-й части Сонаты *op. 5* (тт. 8-12); репризные проведения тем ПП сонат *op. 11* №1 (тт. 64-71) и *op. 22* (тт. 125-128); введение четырехголосного канона на теме ГП с октавным вступлением голосов в финале Сонаты *op. 25* №2 (тт. 26-37);¹¹ тему ПП «Грозовой» сонаты, *op. 53* №2 (тт. 54-58). В условиях экспозиции Метнер обращается и к приему контрапунктирования, что дает возможность привнести в данный раздел формы элементы разработки, одновременно позволяя композитору сблизить ведущие темы, раскрыть их однородность и коммуникабельность. Показательно с этой точки зрения второе проведение темы ПП I-й части Сонаты *op. 5* (тт. 43-51), в которое влетаются интонации предшествующих тем ГП и СП. Нередко Метнер вводит в экспозицию темы и относительно новый контрапунктирующий подголосок, который затем играет важную драматургическую роль в рамках целого. Например, появление нисходящего поступенного подголоска в среднем голосе во втором проведении темы ГП в Сонате-элегии, *op. 11* №2, ассоциирующегося с риторической фигурой *catabasis* (тт. 15-16 и, соответственно, тт. 64-65 в репризе), усиливает скорбно-трагический характер основной темы и, становясь ее логическим продолжением, выходит на первый план в кульминации (тт. 71-75). В Сонате *op. 30* второе проведение темы ПП Метнер динамизирует при помощи контрапунктирующего подголоска в басу, который выводится из ее первого проведения (тт. 87-106).

Еще одним объединяющим моментом в фортепианных сонатах Глазунова и Метнера предстает схожесть используемой фортепианной фактуры. С одной стороны, она грешит излишней громоздкостью и тяжеловесностью, связанной с обильным внедрением аккордовых построений, которые в условиях полифонических принципов развития рожают ощущение максимально уплотненного, «безвоздушного» звукового пространства; с другой – отличается множеством

¹¹ Каноническая имитация такого рода позволяет вспомнить «Менуэт ведьм» из квартета Й. Гайдна, *op. 76* №2, *d-moll*, где используется аналогичный принцип. Подобное сходство выступает носителем и определенного образного, в данном случае мистического, содержания, что подтверждается как предпосланным Метнером поэтическим *motto* из стихотворения Ф. Тютчева, так и авторским обращением к данному приему в «Инфернальном скерцо», *op. 2* №3. Показательна и семантика избираемых минорных тональностей (соответственно, *e-moll* и *f-moll*).

виртуозных пассажей, нередко заслоняющих мелодическое плетение, наподобие восточной паранджи, скрывающей от посторонних глаз красоту женского лица. В этом отношении уместно вспомнить следующее замечание В. Каратыгина, адресованное метнеровскому творчеству: «Не всегда хочется слушать такую музыку, но прямо-таки тянет попристальнее в нее взглядеться. Я не очень люблю воспринимать в концерте образцы искусства Метнера <...>, но самому проигрывать ее, слушать больше глазами, чем ушами, – одно из лучших моих художественных наслаждений <...>» [7, с. 265]. Как представляется, искусство такого рода предполагает некую камерность, общение с воспринимающим (будь-то слушатель, зритель или исполнитель) *tête-à-tête*. Возвращаясь к особенностям фактурного изложения, заметим, что обращение композиторов к сходным приемам фортепианной техники корреспондирует творчеству таких западноевропейских мастеров, как Ф. Шопен¹² и Ф. Лист. Примечательно, что Глазунов был лично знаком с Листом и преклонение перед ним сохранил на всю жизнь.¹³ Отсюда, вероятно, и некоторая бравурность (порой перерастающая в помпезность) фортепианного изложения глазуновских сонат, его своеобразная импровизационность, а также усложненность гармонического языка.¹⁴ Обозначенные черты в полной мере присущи и музыке Метнера. Сам композитор, по-видимому, ощущал подобное родство, о чем свидетельствуют воспоминания Ю. Тюлина, относящиеся к 1917 году. Во время одной из встреч с Метнером будущий известный музыковед нечаянно, по его словам, высказал мысль о том, что сонатам композитора присуща «некоторая перегрузка в разработке тематического материала, как будто автор хочет “выжать” из него все возможное (что особенно характерно для Глазунова) <...>» [15, с. 112]. Реакция мастера была неожиданной: *полностью согласившись с услышанным*, он подчеркнул, что от данной тенденции в русской музыке ему удалось освободиться в Сонате-балладе, где «все приведено в полное равновесие» [курсив мой – Е.П.; 15, с. 112].¹⁵

Листовское влияние в творчестве Метнера также прослеживается в особенностях сонатного формообразования. Наиболее яркие ассоциации в этом плане вызывает у исследователей одночастная Соната *g-moll*, *op.22*, где

¹² Например, в финале сонаты *e-moll*, *op.25* №2 Метнера возникает устойчивая аллюзия с Четвертым этюдом Шопена (*op.10*).

¹³ См. письмо А. Глазунова к М. Беляеву от 22.05/3.06.1884 г. [1, с. 52-58].

¹⁴ В одном из писем Глазунов отмечает, что «Листу очень нравятся пикантные гармонизации» [1, с. 56].

¹⁵ Параллель «Метнер – Глазунов» проступает и в резко негативном отзыве немецкого музыкального критика Э. Урбана, опубликованном в *«Berliner Zeitung»* (от 11.04.1922 г.). Обрушиваясь на «Забывшие мотивы» Метнера, Урбан делает вывод, что «болтливость и неспособность концерттировать и сочинять у Метнера общая с его более крупным соотечественником Глазуновым. Это, очевидно, имеет свои корни в русской натуре, которая охотно бредит, фантазирует и говорит наобум» [цит. по: 14, с. 224, прим. 2].

введение композитором в разработку медленного Интерлюдя заставляет вспомнить сонату *h-moll* Листа [2; 5]. Близкой Метнеру оказывается и листовская идея поэмности, которая реализуется как в создании одночастных сонат (*op.22*, Соната-воспоминание, «Трагическая», «Грозная», частично «Сонатная триада», *op.11*), так и в авторском стремлении к объединению многочастной сонатной композиции в единое целое при помощи приема *attacca* (например, сонаты *op.5*, *op.25* №2, Соната-сказка, Соната-баллада, «Романтическая»). Таким образом, в области музыкальной формы Глазунов в сравнении с Метнером выглядит большим консерватором. Данное обстоятельство позволяет Н. Мясковскому резко противопоставить в одной из своих статей творчество Метнера (со знаком «плюс») творчеству Глазунова (соответственно, со знаком «минус»), рассматривая его с точки зрения соотношения содержания и формы – внутренней и внешней.¹⁶ По глубокому убеждению Мясковского произведения Глазунова обладают превосходным содержанием и виртуозной внешней формой, однако их внутренняя структура «не часто выдерживает критику, особенно в крупных сочинениях, <...> где схема чувствований, настроений не может ограничиться одними лишь контрастами, а обязывает к какой-то высшей планомерности, объединенности, синтезу» [15, с. 25]. В музыке же Метнера Мясковский видит органичное единство внешней и внутренней формы, подчеркивая, в частности, что метнеровские сонаты отличаются не только цельностью общего замысла, но и естественностью в сочетании всех составных частей; они обладают, по Мясковскому, «логикой чувства» [там же]. Вместе с тем, главенство архитектурного, конструктивного принципа в формообразовании представляется созвучным в авторских манерах высказывания. Однако если в музыке Глазунова данный принцип определяется частым использованием соединения сонатного и рондообразного методов развития [16, с. 136], то в метнеровских сочинениях он воплощается посредством внедрения всевозможных тематических арок, нередко порождающих эффект рефренности. К числу наиболее ярких примеров относится I часть Сонаты-баллады, *op.27*, где роль арки-рефрена возложена на тему ГП, обрамляющую основные разделы сонатной формы, что позволяет привести в целое элементы строфичности, и одночастная Соната-воспоминание, *op.38* №1, где подобную функцию выполняет также тема ГП.

Своеобразное отражение в творчестве Метнера находит и лирико-гимническая эпичность, присущая композиторскому стилю Глазунова. Она дает о себе знать в особой дифирамбической подаче музыкального материала, о чем

¹⁶ Под внешней формой Мясковский понимает «известную конструктивную схему произведения, под внутренней – также схему, но иного порядка – схему развития чувствований, настроений», в которой должна быть соблюдена та же логика, что и во внешней структуре [15, с. 24].

свидетельствуют как авторские заглавия (например, «Три дифирамба», *op.* 10; «Три гимна труду», *op.* 49), так и использование «колокольного» оформления основных тем преимущественно в репризных (утверждающих) разделах музыкальной формы и в кодах. В качестве примера достаточно назвать проведение основной темы *Es-dur* в репризе III части (тт. 52-69) и темы ПП *F-dur* в репризе финала (тт. 351-365) в Сонате, *op.* 5; коды сонат *op.* 22, *op.* 25 №1 (I ч.), *op.* 25 №2 (II ч.), *op.* 53 №1 (IV ч.).

Сходство, обнаруженное в музыкальных сочинениях Метнера и Глазунова, присуще и художественно-эстетическим взглядам композиторов. Оба автора признавались в непонимании современного, так называемого «модернистического» искусства. В письме к Н. Римскому-Корсакову от 1.07.1903 г. Глазунов пишет: «<...> на самые грустные размышления настроило меня быстрое распространение всякой музыки или, вернее, немусыки», и указывает на то, что музыканты «боятся высказать свои мысли» [1, с. 240]. Сходной позиции придерживается и Метнер, подчеркивая, что «необходимо отучиться произносить свое суждение, начиная со слов: “С одной стороны нельзя не признать... а с другой стороны, мне кажется, что до известной степени...” и т. д. <...> Критика обязана возвратиться к первичным словам: да или нет» [11, с. 106-107]. Важной для обоих композиторов также является идея тематического обретения путем, используя выражение Метнера, необходимого предварительного созерцания, под которым понимается процесс предслышания (охвата) звуковой композиции внутренним слухом [18, с. 213]. В черновых набросках Глазунова к статье, посвященной «творческой работе композитора», читаем: «Записывал я большею частью все начисто, так как все голоса моего произведения *до подробности мне ясно представлялись в голове* так называемым *внутренним слухом*» [курсив мой – Е.П.; 1, с. 458]. Показательно, что, по Глазунову, творчество включает два этапа, мыслимые *в тесном единстве*, именуемом *вдохновением*: первый – явление созидательной силы, которая дается свыше, второй – «черная математическая работа» [1, с. 459]. Данная установка созвучна метнеровскому утверждению о том, что «вдохновение там, где мысль прочувствуется, а чувство осмысливается» [11, с. 110]. Следовательно, процесс создания музыкального произведения понимался композиторами в одном ключе.

В предложенном контексте не менее интересными оказываются и «всплывающие» биографические параллели; не стремясь отразить их в полном объеме, укажем лишь на самые, на наш взгляд, примечательные. Своеобразной точкой пересечения жизненных линий Метнера и Глазунова оказывается Париж. В 1933 году Глазунов, пребывая во Франции в затянувшейся заграничной командировке, слушает игру пианистки Ады Вольфман-Осис, частной ученицы Метнера. Отмечая сделанные ею большие успехи и серьезное

отношение к искусству, Глазунов пишет в письме к Я. Вольфману (от 17.05.1933 г.): «Замечания такого музыканта, как Метнер, крайне вески и ценны, – этого Вы не получите от модных парижских профессоров, которые, чтобы не затруднять свое собственное внимание, только и делают, что похваливают...» [1, с. 422-423].¹⁷ В том же 1933 году Глазунов совершает вместе с Метнером (который жил в Париже достаточно уединенно, изредка встречаясь с Рахманиновым) «туристическую прогулку по недрам Монтморенен» [1, с. 422]. В это же время он знакомится с выдающимся французским органистом, профессором Парижской консерватории Марселем Дюпре, который уже долгие годы (с 1925-1926 гг.) является другом Метнера и большим поклонником его творчества [см. 9]. В письме к М. Штейнбергу (от 4.06.1934 г.) Глазунов называет Дюпре «чудом Парижа», «первоклассным музыкантом и исключительным виртуозом» [13, с. 79]. Композитор неоднократно встречается с органистом, наблюдает за его игрой и импровизацией и, в конце концов, задумывает написать пьесу для органа «в новой для себя форме»; при этом он советуется с Дюпре о применении специальных эффектов [13, с. 83]. Так в 1935 году появляется Фантазия для органа Глазунова, сочиненная для М. Дюпре, который должен был стать ее первым исполнителем [13, с. 99]. Примечательно, что сам Дюпре одно из своих сочинений посвящает Метнеру, а именно монументальный органный цикл «Крестный путь»,¹⁸ а также выступает редактором органных произведений Глазунова, готовя их к печати [12, с. 353]. Еще одним ярким штрихом, подчеркивающим особого рода доверительные отношения, сложившиеся между русскими композиторами, воспринимается факт показа Глазуновым своего Концерта для саксофона с оркестром, *Es-dur*, Метнеру, который высказал свое одобрение [13, с. 80-81]. Установление дружеских отношений между композиторами представляется косвенным подтверждением общности их творческих установок, которые находят отражение в авторском фортепианно-сонатном наследии.

Список литературы

1. А.К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания: Избранное / Сост., вступ. ст. и прим. М.А. Ганиной. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. – 552 с.

¹⁷ Заметим, что еще в 1909 году Глазунов, занимая должность директора Петербургской консерватории, стремился привлечь Метнера к педагогической деятельности [14, с. 121-122, прим. 4].

¹⁸ Как указывает Е. Кривицкая, «то, что имя Николая Метнера помещено в контекст страстной тематики, кажется очень символичным. Ведь его эстетические взгляды, критика путей современного искусства в книге “Муза и мода”, его обособленное положение (почти изгоя) в музыкальном мире тогдашнего Парижа, терпеливо несущего во имя убеждений свой крест, вполне могут вызвать ассоциации с испытаниями, посланными во имя идеи Христу» [9, с. 76]. О творческом доверии и уважении Дюпре к Метнеру также свидетельствуют частные уроки фортепианной игры, которые брала у мастера дочь органиста, Маргарита Дюпре [см. 9].

2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учеб. для фортепианных фак. муз. вузов: В 3-х ч. – М.: Музыка, 1982. – Ч.3. – 286 с. – Библиогр.: с. 281-285.
3. Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной музыки. – М.: Государственное музыкальное издательство, Научно-Теоретический отдел, 1921. – 116 с.
4. Ганина М.А. Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 392 с.
5. Долинская Е. Николай Метнер. Монографический очерк. – М.: Музыка, 1966. – 192 с. – Библиогр.: с. 187-190.
6. История полифонии. – Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX века.: Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1987. – 319 с., нот.
7. Каратыгин В.Г. Концерт Н.Метнера для фортепиано с оркестром *c-moll* // Каратыгин В.Г. Избранные статьи. – М.-Л., 1965. – С. 262-267.
8. Каренин В. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности: В двух частях. – Часть вторая. – Л.: Мысль, 1927. – С. 393-727.
9. Кривицкая Е.Д. История одной дружбы: Марсель Дюпре и Николай Метнер // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы науч. конф. – Вып. 3. – М., 2004. – С. 73-84.
10. Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.А. Гусин. – Л.: Музгиз, 1952. – 962 с., с портр. и нот. илл.
11. Метнер Н. Муза и мода. – Париж, YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.
12. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 2: Гонд – Корсов – М.: Советская энциклопедия, 1974. – 960 стб.
13. Музыкальное наследие: Глазунов: Исследования, материалы, публикации, письма: В 2-х томах. – Л.: Музгиз, 1960. – Том 2. – 570 с.
14. Н.К. Метнер Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1973. – 615 с.
15. Н.К.Метнер. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост.-ред., автор вступ. ст., комментариев, указателей З.А.Апетян; Госуд. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. – М.: Сов. композитор, 1981. – 352 с.
16. Орлова Е.М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1982. – 223 с.
17. Письма В.В. Стасова к С.Н. Кругликову (окончание) // Советская музыка. – 1949. – № 12. – С. 94-100.
18. Подпорошова Е.В. «Муза и мода» Н.Метнера как отражение авторской философии музыки // Педагогічні умови формування професійної спрямованості майбутніх фахівців. – Х.: Стиль Іздат, 2007. – С. 207-221.
19. Южак К. Фортепианные сонаты А.К. Глазунова. – М.: Музгиз, 1962. – 40 с.

ТРАДИЦИЯ HAUSMUSIK В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БОРТКЕВИЧА

В статті розглядаються фортепіанні твори для дітей С. Борткевича як відгалуження традиції *Hausmusik*.

В статье рассматриваются фортепианные сочинения для детей С. Борткевича как ответвление традиции *Hausmusik*.

The article is devoted to consideration of works for piano by S. Bortkiewicz, written for children, as a branch of tradition of *Hausmusik*.

Центральное место в творческом наследии С. Борткевича занимает фортепианная музыка во всем ее жанровом разнообразии. Несмотря на это, ее можно отнести к малоизученной области фортепианной литературы первой половины XX века. Возросшее внимание к ней со стороны современных исполнителей и музыковедов обуславливает **актуальность** предложенной темы. Особое внимание Борткевич уделяет произведениям, связанным с традицией *Hausmusik*. Осмысление ее своеобразия и назначения в немецкоязычной среде композитору давали, во-первых, длительное проживание в Германии и Австрии, во-вторых, разносторонняя педагогическая деятельность, которая развивалась не только в стенах официальных музыкальных заведений, но и, преимущественно, в приватной среде, в-третьих, собственная исполнительская практика как в концертных залах, так и гостиных. Для того чтобы понять некоторые особенности этой части фортепианных сочинений Борткевича, совершим небольшой экскурс в историю вопроса.

Уместно напомнить, что наряду с расцветом пышного виртуозного стиля в первой половине XIX века складывается иная тенденция, которую по обыкновению связывают с искусством бидермайера. По мысли Г. Демченко, развиваясь в русле романтического движения, оно составило определенную оппозицию его главенствующим постулатам, противопоставив исключительным ситуациям и характерам картины частной жизни в ее «обыденных проявлениях». Проследивая, в частности, соприкосновение творчества Мендельсона с данным стилевым направлением, музыковед среди его критериев называет простоту и общедоступность музыки, ее близость художественным вкусам широкой демократической аудитории, опору на бытовые формы музицирования, претворение особенностей «домашнего» стиля, задушевность высказывания [1, с. 45-46]. Между тем, ситуация совместного домашнего музицирования вне профессиональной ориентации зародилась еще в те времена, когда наличие собственного дома не являлось неоспоримым фактом [3, с. 388]. Со времен Средневековья для совместных увеселений могли

собираться лишь те, кто имел свой кров и общность интересов. Еще одним из обстоятельств укоренения практики домашнего музицирования стала возможность участия в нем женщин и детей вместе с любителями и профессиональными музыкантами¹. Позднее домашнее музицирование стало подразумевать не только «увеселительные забавы», но и как органичную его часть домашние богослужения, которые на протяжении XVI века использовались «некоторыми реформаторами для стилизации дома как идеально приближенного к Богу места» [3, с. 388]. В конце XVII столетия термин временно исчезает, в названиях утверждаются представления о музыкальном времяпрепровождении в различных местах, то есть не обязательно дома и не только ради домашних молебнов. Так постепенно складывалась искусная общественная музыка и появилась потребность в образованных академических кружках или частных музыкальных обществах. Ситуация вновь меняется в конце XVIII века, когда возникает почва для развития музицирования дилетантов и увеличивается разрыв между профессионалами и любителями. Выражения «домашняя музыка», «домашнее музицирование» начинают связываться как с простым звучанием музыкальной пьесы, так и со стремлением укрыться в стенах родного дома от общественных бурь и перемен. Поэтому понятие «домашняя музыка» стало синонимом бидермайеровски сентиментальной семейной идиллии именно в XIX веке, поскольку к этому времени утратило свои первоначальные функции как «многообразное домашнее музыкальное занятие» [4, с. 229]. Между тем, в специализированной немецкой прессе за 1815-1848 годы некоторые авторы, в частности Иоганн Готфрид Хинч, предлагают свое видение «модели домашней музыки и для домашней музыки». В ней ключевой фигурой домашнего музицирования является учитель, который выбирает в каждом конкретном случае репертуар и отводит должное место каждому члену семьи в зависимости от музыкальных способностей. Домашнее музицирование начинается инструментальной музыкой, центральное место занимает пение с непременным обсуждением содержания исполняемых образцов, затем следует более объемное сочинение – оратория, мотет или отрывки из серьезных опер. Завершает домашнее музыкальное мероприятие в семейном кругу в любом случае хорал. Как видно, с одной стороны, понятие «домашняя музыка» вызывает ассоциации с интимной обстановкой семейного круга, «идиллическим тоном жизни,

¹ Небезынтересно распределение ролей в домашних концертах, которые приводит в своей книге Н. Петрат, цитируя материалы музыкальной прессы первой половины XIX века: «"Первую скрипку в концерте дома играет женщина" <...>, партию контрабаса исполняет "глава дома, супруг" <...>. Вторую скрипку играет "камеристка (горничная)" <...>, альт – "приходится на долю поварихи" <...>, "кларнеты, флейты и гобои представляют детей в домашнем оркестре" <...>, остальные инструменты – домашние слуги» [8, с. 246].

согревой домашним теплом и дружеским участием, естественностью человеческого бытия в замкнутом уютном маленьком мире» [2, с. 17], с другой стороны, с ритуализацией семейного досуга, строгим распределением ролевых функций всех домочадцев, включая прислугу, с пониманием гармонии между членами семьи как слаженности инструментов в оркестре [8, с. 246]. При внешнем различии приведенных смыслов, связанных с оценкой феномена одного и того же исторического периода, они не противоречат друг другу, имея единые генетические корни.

Данные свойства фортепианной музыки Борткевича, отражающие различные социокультурные потребности, были подмечены одним из наиболее чутких и благосклонных музыкальных критиков В. Ниманном (*Walter Niemann*). Представляя на страницах июньского выпуска *Zeitschrift für Musik* за 1932 год выпущенные издательством *Henry Litolf's Verlag* в Брауншвейге *Детство* (Четырнадцать легких пьес по роману Льва Толстого) *op. 39*, *Семь прелюдий op. 40* и *Балладу op. 42*, он писал: «Эти три тетради дополняют друг друга и приносят радость: средняя по сложности домашняя музыка (*op. 39*), аристократический салонный стиль (*op. 40*), высокий виртуозный концертный стиль (*op. 42*). Каждому свое» [7, с. 523]. Поскольку определенная часть фортепианной миниатюры, ассоциирующейся непосредственно с искусством бидермайера и отражающей своеобразие домашнего музицирования в эпоху романтизма, получила распространение на концертной эстраде, в этой статье внимание будет уделено иной области *Hausmusik*, связанной с музыкой для детей. Органичное единство Борткевича с романтической культурой, наследование ее разнообразных проявлений обусловили немаловажное значение в его творческом наследии образов детства и сказочной тематики, получивших повсеместное распространение в искусстве XIX столетия.

Общение с учениками разного возраста стимулировало создание репертуара, сочетающего дидактические задачи с привлекательностью образного строя, пробуждающего фантазию, ощущение сопричастности происходящему, позволяющего, как в далекие добрые времена, использовать дополнительный художественный материал, прежде всего литературно-поэтический, составить концерт при участии всех домочадцев, создать доверительную атмосферу общения, установить прочные коммуникативные связи. При этом, беря «за образец» опыт предшествующего романтического века, а опосредованно и И.С. Баха, писавшего некоторые клавирные сочинения в учебных целях, Борткевич определяет для себя в качестве ключевой тему детства, то есть пишет о детях и для детей; последнее обстоятельство делает органичным расширение тематики за счет сказочных, театральномасочных образов и обращение к выразительным возможностям программности. Среди произведений «домашней музыки» первенствующее место занимают сюжетные

композиции – *Из моего детства* op. 14 (D.Rahter, London-Hamburg, 1911), *Маленький путешественник* op. 21 (D.Rahter, Leipzig, 1922), *Детство по роману Л.Толстого* op. 39 (Henry Litolf's Verlag in Braunschweig, 1930). Смешанный тип программности представлен сборником *Из андерсеновских сказок. Музыкальная книга с картинками* op. 30 (D.Rahter, London/Hamburg, 1925): в нем все пьесы объединены «присутствием» автора и отражают неисчерпаемость его фантазии; каждая же отдельная миниатюра наделена чертами сюжетности, что отражено в словесных комментариях композитора. Образцом обобщенной программности служат *Марионетки* op. 54 (N.Simrock, Leipzig, 1938), являющиеся циклом характеристических пьес. Танцевальная пластика, как неотъемлемый атрибут детства, нашла воплощение в пьесах *В 3/4 такте* op. 48 (H.Litolf, 1932).

Первым опытом в области *Haasmusik* стала сюита из шести легких пьес *Из моего детства* op. 14. О серьезном отношении композитора к этой сфере творчества свидетельствует предисловие в нотном издании, где автор пишет: «Обозначение *Легкие пьесы* следует понимать в чисто техническом смысле, потому что согласно высказываниям многих больших мастеров в искусстве нет “легких сочинений”. Самые простые формы требуют зрелого артистического мастерства для точного воплощения содержания». Далее следует расшифровка имеющихся в нотном тексте обозначений педализации и возможного использования левой педали при ремарках *pp*, *dolce*, *dolcissimo*, *morendo* и т.п. Все это является показателем высоко художественных требований к образцам «домашней музыки». Каждая из шести пьес цикла имеет название: *То, что пел няня* (№1), *Темная комната* (№2), *Танцкласс* (№3), *Первая любовь* (№4), *Первая печаль* (№5), *Если стану большим* (№6). Традиционный круг образов приобретает дополнительный автобиографический оттенок благодаря использованию украинской народной песни *Віють вітри* в первой пьесе, как воспоминания о родной Артемовке, где находилась усадьба его отца. Примечательно, что в овеянной доброй улыбкой финальной пьесе, выдержанной в скерцозно-маршевом характере, в виде грезы возникает крошечный в рамках целого эпизод *Sostenuto* (8 тактов) с программной подтекстовкой его содержания: «она станет моей женой», музыка которого является реминисценцией начального периода из *Первой любви* (№4). Важность этого приема заключена не только в усилении сюжетной линии цикла, его единства, на что, в первую очередь, обращает внимание Р. Фельдманн [5].² Такого рода «инкрустация» требует от

² Музыковед указывает также на заимствование мотива из середины *Танцкласса* (№3) в аналогичном разделе следующей пьесы – *Первой любви* (№4) (соответственно, т.т. 38-39 и т.т. 16-17), благодаря чему достигается цикличность в пределах маленьких форм. Автор считает, что сюита *Из моего детства* op. 14 занимает особое место в творчестве композитора, поскольку содержит переживания личного характера и служит музыкальной иллюстрацией к его *Воспоминаниям*. Кроме того,

исполнителя мгновенного переключения в иной эмоциональный мир, так как происходит полная перемена выразительных средств: *Sostenuto* вместо *Allegro deciso*, 6/8 вместо 4/4, мелодически развитые линии верхнего голоса и баса в аккордовой фактуре вместо унифицированного унисонно-аккордового движения; все это дополнено тихой динамикой с тонкой нюансировкой фраз, ремаркой *dolce amoroso*, выразительной ферматой в конце. В результате возникает яркий контраст между наигранно-театральным, показным и переживаемым, всамделишным. Сочетание в цикле задушевной песни, наивной фантастики, разнообразных танцевальных формул (торжественного шествия, вальса, польки), неподдельной грусти, марша-скерцо, романтического томления, в конечном счете, игрового и лирического, глубоко серьезное отношение Борткевича к миру детства выявляют в композиторе наследника шумановской традиции. Подтверждением служат требование искусного владения педалью, использование широчайшей палитры выразительных средств: кантиленного движения двойными нотами, искрящейся мелкой техники, попеременного удара рук и синхронизированного движения, полифонизации фактуры, приемов полиритмии, октавной техники, перемещения параллельными секстаками на *staccato* в быстром темпе, разнообразия штрихов и динамических оттенков. Каждая из пьес, за исключением *Первой печали* (№5), содержит внутренний контраст, что определяет выбор стилистики и степень сложности миниатюры. Весь же цикл построен по принципу переключения в иное образное, темповое, тональное пространство.

От *ор. 14* логично перебрасывается арка к *Детству ор. 39*, навеянному романом Л. Толстого. Вот как об этих легких пьесах писал В. Ниманн: «14 пьесок, и каждая удачна! Здесь на малом пространстве лучше всего видна достойная любви личность этого русского, “онемечившегося” за несколько десятилетий» [7, с. 523]. Цикл содержит серию портретов, бытовых зарисовок, лирических сцен и танцевальных пьес³. Основное «действие» сосредоточено в танцевально-игровой и лирической сферах. Борткевич демонстрирует мастерство деталей, мягкий юмор, интонационную изобретательность, свободное оперирование устоявшимися лексемами, которые в качестве портретной характеристики воспринимаются живописно-изобразительными штрихами, а не банальными клише. Цикл выстраивается по принципу сопряжения внутреннего

новшеством для Борткевича становится обращение к молодежи. «Он намеренно пишет “легко”, – подчеркивает Р. Фельдманн, – и переносит, таким образом, свое искусство из концертного зала на урок клавира и в музыку для дома» [5, с. 176-177].

³ Поскольку музыка Борткевича неизвестна, приведем названия всех пьес: *Карл Иванович. Учитель* (№1), *Матап* (№2), *Отец* (№3), *Гриша, странствующий монах* (№4), *Катенька и Любочка. Полька* (№5), *Наталья Савишна. Няня* (№7), *Охота* (№8), *Игра в Робинзона* (№9), *Возможно первая любовь* (№10), *Гости пришли* (№11), *Кадриль* (№12), *Мазурка* (№13), *Смерть матери* (№14).

и внешнего планов, что сказывается даже в портретных рисунках. В лирическом ключе решены пьесы *Матап* (№2) и *Наталья Савишина* (№7), однако, если портрет матери дан в классицистском интерьере, то няня обрисована с помощью песенного напева со стилизацией народно-ладовых оборотов. Иными красками обрисован отец, показанный в решительно-волевых тонах (№3, *Allegro deciso, F-dur*). Начальная тема помещена в басовый регистр, ее устремленные размашистые ходы, подчеркнутые акцентами, напоминают фанфару, энергию которой подхватывает стройное аккордовое движение. Колоритность, яркость музыкального языка миниатюр позволяет воссоздать проникнутые непосредственностью и теплотой образы толстовского романа. Многие особенности *op. 39* связывают его со старой традицией *Hausmusik*: этот цикл дает повод для совместного чтения, пьесы могут быть распределены между разными участниками в соответствии с их природной склонностью и степенью технической подготовки, он располагает к играм и танцам, наконец, финальная пьеса естественно подводит к молитве.

Группе миниатюр с сюжетным типом программности принадлежит *Маленький путешественник op. 21*. По сведениям, содержащимся в статье Р. Фельдманн, он состоит из двух тетрадей, включающих 18 пьес [5, с. 177].⁴ В экземпляре нот, с которыми удалось познакомиться – *D.Rahter, London-Hamburg, 1922*, он представлен в сокращенном варианте из 13 пьес. Каких-либо сведений, кому принадлежит эта идея, нет. Можно лишь предположить, что данная версия осуществлена самим композитором, поскольку сократив последние три сценки-зарисовки в первой тетради и две во второй (Рим; Возвращение на родину), он образовал неделимую сюитную композицию, лишив ее типично романтического финала.⁵ Поскольку *Маленькому путешественнику*, в отличие от многих других опусов, уделено внимание в работе Р. Фельдманн, приведем мнение музыковеда, обогащая анализ в дальнейшем собственными наблюдениями: «Пестрая смена областей, описанных композитором – по возможности – фольклором и другими средствами, воссоздает картину странствий русского мастера по всей Европе <...>. Отказ от виртуозности, объем от одной до двух страниц дают основанию композитору называть их

⁴ Тетрадь I: 1. Приготовление к путешествию. 2. В санях. 3. Прощание. 4. Отход поезда. 5. По степи. 6. В Польше. 7. Маленький цыган (Венгрия). 8. На Дунае. 9. Ужасная пропасть (Альпы). Тетрадь вторая II: 10. Венеция (Песня гондольера). 11. Рим. 12. Неаполь (Народная песня). 13. Франция (Народная песня). 14. Испания (Серенада). 15. Англия (Шотландский танец). 16. Старая Германия. 17. Норвегия. 18. Возвращение на родину.

⁵ В связи с происходящими событиями, вызванными Первой мировой войной и революцией 1917 года, композитор, очевидно, осознал истинную метафоричность его названия, что также придает этой «детской» музыке автобиографический оттенок. Учитывая, что, по замечанию Р. Фельдманн, русские мотивы не прослеживаются в тематизме, здесь царит атмосфера веселья, и композитор не конкретизирует страну, исходя из реальных фактов биографии Борткевича, стремящегося связать свою жизнь с Харьковом, можно предположить, что своей родиной он считал Украину.

миниатюрами, однако это не обесценивает пьесы <...>» [5, с. 177]. Автор указывает на ряд живописно-изобразительных элементов, создающих ассоциативно-картинный ряд. Например, в пьесе *На Дунае* звучит ласкающий слух обольстительный вальс, в *Риме* фанфароподобная аккордика чередуется с имитацией католического пения, миниатюра *Норвегия* заставляет вспомнить поэтические страницы музыки Грига [там же]. Добавим к этому мазурку *В Польше*, галантный менуэт во *Франции*, баркарольную фактуру в *Венеции*. Не менее впечатляет картина отхода поезда (№4). Действие сопровождается свистком кондуктора (длительная трель с взвизгиванием в конце в третьей октаве на *f*; ремарка *Schaffner*), гудком локомотива (двойной пунктир с выдержанной длительностью на одном звуке; ремарка *Lokomotive*). Данный материал составляет небольшое вступление; вся же пьеса представляет собой движение от *Andante* к *Presto*, что сопровождается постепенным ритмическим дроблением: от четвертных через полиритмию триольных фигур в размере 4/4 к ровному движению восьмых, переходящих в партии левой руки в тремоло. В контексте рассматриваемой проблематики важным представляется замечание Р. Фельдманн о том, что *Маленький путешественник op. 21* продолжает линию создания легких, подходящих для занятий музыкой сочинений, анонсированную *op. 14*. Подтверждением этому музыковед считает его размещение издательством в серии «Музыка для дома».

В 1925 году был опубликован сборник *Из андерсеновских сказок. Музыкальная книга с картинками*. Само название указывает на смешанный тип программности, поскольку слово «картинка» здесь подразумевает словесную конкретизацию отдельных моментов сказочного повествования. Например, в *Принцессе на горошине* (№1) в середине пьесы появляется ремарка: «Принцесса не может спать». В этот момент грациозную, легкую стилистику (*capriccioso*) в светлой тесситуре сменяют басовый регистр, «ухабистый» форшлаг из двух нот, упирающийся в акцентированную крупную длительность, с последующим «откатом»-вздохом на квинту вниз, беспокойная остинатная ритмоинтонация в правой руке, *subito*-динамика: *sfp* и *pp*. В пьесе *Непременно* (*Es ist ganz gewiß*), изображающей обитателей птичьего двора, композитор называет главных «действующих лиц» этой юмористической жанровой сценки: курицу (*die Henne*) с ее монотонным кудахтаньем, всеобщее беспокойство (*allgemeine Aufregung*), вызванное чьим-то вторжением (эпизод *scherzando*), и важного петуха (*der Hahn*) с его знаменитым «ку-ка-ре-ку» (*marcatissimo, quasi un gallo, fff*), резонирующего в просторе (*Echo*). Музыкальная картинка *Гадкий утенок* (№10) содержит следующий текст: «Одинокий, преследуемый курами и индюком. Наконец, в лебедях он узнает самого себя», который определяет характер и логику развития тематизма. Изображая неприкаянного утенка, автор опирается на целотоновый звукоряд, замыкая начальный главный мотив в

рамки тритона (*Andantino, pp, dolce, dolente*); куры, агрессивно «кудахча», налетают на беззащитного героя (*Più mosso, f, marcato*, аккорды с форшлагами); грозный индюк передан зловещим тремоло в басовом регистре со стремительным динамическим взлетом от *pp* до *sff* в пределах двух тактов; соответственно, лебеди (*Un poco maestoso*) предстают в величественных «переборах арф» и торжественной, изложенной аккордами мелодии. Сходные комментарии помогают вспомнить сказочный сюжет в *Стойком оловянном солдатики* (№3), *Сокровище* (№1), *Медной свинье* (№12). Наряду с этим есть пьесы, лишенные какой-либо подтекстовки, как, например, *Цветы маленькой Иды* (№5), овеванные вальсовой ритмикой (*Tempo di Valzer*), *Ребенок в могиле* (№8) – *Tempo di Marcia funebre*, где прием обобщения через жанр выполняет функцию расшифровки содержательного плана. Р. Фельдманн приводит слова К. Херрманна (*Kurt Herrmann*), который в 1927 году назвал этот опус «детскими пьесами, написанными со вкусом» [5, с. 178].

Серию легких пьес для начинающих музыкантов дополняют *Марионетки* *op. 54*, относящиеся к позднему периоду творчества. Ко времени их создания Борткевич был автором многих сочинений разных жанров, в частности, оперы, первой симфонии, всех инструментальных концертов, камерных и вокальных опусов. Тем не менее, *Hausmusik* не утрачивает для него своей привлекательности, свидетельствуя об устойчивости его творческих интересов. *Опус 54* состоит из 9 пьес, образуя небольшой игрушечный магазинчик. Среди его обитателей русская крестьянская девочка (№1), казак (№2), испанка (№3), Петрушка-Арлекин (№9), Плюшевый мишка (№8) и другие. Для каждого из них, учитывая миниатюрность форм и направленность цикла на маленьких любителей музыки, композитор находит типизированный круг интонаций, вызывающих непосредственные ассоциации (или формирующих их). Так, тиролька (№4) охарактеризована оборотами в стиле *Jodel*; испанка окрашена ритмом танго; Петрушка-Арлекин предстает в быстрой череде темпов, стилистики, артикуляционных приемов, с характерным целотоновым скольжением в пределах увеличенной квинты; русская крестьянская девочка – в песенной мелодии в духе хороводной песни; маркиза – в грациозном менуэте, а казак – в плясовом напеве русской народной песни *Вдоль да по речке*. Избранный круг выразительных средств позволяет Борткевичу не только создать колоритные образы, доступные детскому восприятию, но и составить представления об их национальном своеобразии, что также имеет свою познавательную и дидактическую ценность.

Расширяют панораму образцов «домашней музыки» (либо музыки для детей) шесть пьес *B 3/4 takte op. 48* (*Henry Litolf's Verlag, Braunschweig, 1932*). Само название говорит о танцевальной природе этих миниатюр, которые можно отнести к роду своеобразных вариаций на трехдольный метр. Если

рассматривать пьесы сквозь призму целостной композиции, то они выстраиваются по принципу темпового *crescendo*: *Moderato* – *Un poco sostenuto* – *Allegro giocoso* – *Allegro moderato* – *Allegro vivace* – *Allegro robusto*. Соответственно этому усложняется фактура, обогащаясь виртуозными арпеджиато (№4), мазурочной пунктирной ритмикой (№5), игрой двойными нотами, октавно-аккордовыми приемами (№№2,5,6). Все пьесы отличаются гармоничным сочетанием поэтичности настроений с прикладным характером музыки. В небольшой рецензии в *Zeitschrift für Musik* В. Ниманн писал: «Тетрадь В 3/4 такте – это, преимущественно, домашняя музыка в небольшой форме мазурки или лендлера, то есть совсем по-шопеновски или по-шубертовски, но всегда и везде по-борткевически в нежно-элегическом или наивно-пасторальном мире звуков и идей этих шести восхитительных танцевальных идиллий» [6, с. 608].

Таким образом, более близкое знакомство с сочинениями Борткевича, ориентированными на сферу домашнего музицирования, и критическими откликами на них позволяет понять справедливость предположения Р.Фельдманн о том, что в этой области композитор менее всего забыт [5, с. 177].

Обобщая наблюдения над сочинениями серии *Hausmusik*, следует отметить содержательное и стилистическое разнообразие опусов, пьесы которых рассчитаны на детей, любителей музыки и профессионально ориентированную молодежь разного возраста, имеют педагогическую ценность, поскольку направлены не только на развитие эмоционально-чувственной сферы ребенка, его воображения, но и постепенное овладение определенными пианистическими навыками и техническими приемами. Все это позволяет произведениям Борткевича занять достойное место в учебном репертуаре.

Список литературы

1. Демченко Г.Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г.Ю. Демченко // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г.И. Ганзбург. – Харьков, 1995. – С. 44-48.
2. Польская И.И. Фортепианный дуэт в жизни и творчестве Мендельсона / И.И. Польская // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г.И. Ганзбург. – Харьков, 1995. – С. 16-24.
3. Busch-Salmen G. Häusliches Musizieren einst und jetzt / G. Busch-Salmen // Österreichische Musik Zeitschrift. – 1993. – Heft 7-8. – S. 386-392.
4. Busch-Salmen G. Hausmusik / G. Busch-Salmen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik / begr. v. F. Blume. – 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. – Kassel [etc.], 1996. – Sachteil 4. – Sp. 227-234.
5. Feldmann R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz / R. Feldmann // Musik des Ostens. – 1971. – Bd. 6. – S. 170-184.
6. Niemann W. Serge Bortkewicz / Walter Niemann // Zeitschrift für Musik. – Juli 1932. – Heft 7. – S. 608.

7. Niemann W. *Serge Bortkewicz / Walter Niemann // Zeitschrift für Musik*. – Juni 1932. – Heft 6. – S. 522-523.
8. Petrat N. *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848) / N. Petrat*. – Hamburg : Wagner, 1986. – 306 s.

УДК 82-1:784.3«16»

Ольга Михайлова

АНОНИМНАЯ ПОЭЗИЯ XVII ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ПУЛЕНКА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «CHANSONS GAILLARDÉS»)

В статті розглядаються паралелі з пісенною традицією середньовіччя та раннього Ренесансу з позицій принципів формоутворення, ритмічної організації вірша, прийомів стилізації.

В статье прослеживаются параллели с песенной традицией средневековья и раннего Ренессанса с позиций принципов формообразования, ритмической организации стиха, приемов стилизации.

Under consideration are parallels with mediaeval and the early Renaissance song tradition in position of the shape-generating principles, poetic's rhythmical organization and stylization methods in the article.

Характер первых камерно-вокальных сочинений Пуленка обращает на себя внимание особым интересом композитора к текстам представителей XVII века – эпохи весьма противоречивой как с точки зрения жанрово-стилистических особенностей, так и с позиций спектра затрагиваемой тематики. С одной стороны, среди стихотворных образцов данного периода значительное место занимает барочная поэзия, связанная с дворянско-церковной национальной культурой, с другой – классицистская линия, опирающаяся на античное наследие, наконец, особняком стоит «простая», лишенная классической утонченности и барочного величия комедийно-сатирическая поэзия.

Однако при всей значительности классических и барочных тенденций во французской литературе XVII века нельзя не отметить важности так называемого «малого» поэтического искусства, которое, находясь в тесной связи с народным творчеством, давало красочное представление о быте простого горожанина и в целом отражало дух того времени, что, несомненно, требует более глубокого изучения.

Отметим ряд работ, где вопрос празднично-пиршественных народных традиций если и не ставится во главу угла, то рассматривается как важная веха развития профессиональной литературы и песенного искусства. Одним из наиболее фундаментальных исследований, освещающих дух и нравы

средневековой Франции, является известный труд М. Бахтина, посвященный творчеству Франсуа Рабле, где автор раскрывает образный мир писателя в контексте «атмосферы свободы, откровенности, фамильярности», которая была инспирирована духом так называемой «площадной культуры». Как указывает М. Бахтин, элементы площадной непристойности и свободы, хотя и не могут быть отнесены к официальной средневековой литературе, все же не были изолированы от творчества профессиональных поэтов и романистов и оказались настолько живучими, что перешли в литературу последующих эпох [1]. Поэтому тематика и тон избранных Пуленком стихотворений, принадлежащих XVII веку, не только не выпадает из общего культурно-исторического контекста того времени, но и, напротив, демонстрируют своеобразие и многокрасочность национальной поэтической традиции.

Фривольная атмосфера народного быта, нашедшая выражение в образцах как народной, так и профессиональной песенной поэзии, рассматривается в работах историков французской песни Ж. Тьерсо, Г. Эрисмана, музыковеда-исследователя культуры менестрелей М. Сапонова. Так, Ж. Тьерсо выделяет несколько песенных жанров – анекдотические, сатирические и вакхические песни, которые священнослужители того времени называли «гнусными» или «дьявольскими» [7, с. 40-41]. Анализ особенностей данного жанрового спектра автор считает весьма щекотливой задачей, вследствие невозможности зачастую удержаться в рамках пристойности при обзоре столь пикантных текстов и выражений. Ги Эрисман видит причину живого распространения песенного репертуара, воспевающего повседневную жизнь народа, во все увеличивающейся роли кабаре, где, несмотря на частое присутствие в стенах заведений таких именитых поэтов-профессионалов, как Расин, Буало, Шаппель, рождались вакхические песни – «во де вир», или «валь де вир», воспевавшие «радости бытия, веселье, военные подвиги...» [8, с. 49]. М. Сапонов выделяет особый жанр – *chanson rustique*, так называемые «простецкие песни» – популярные *chanson*, чаще рефренные и танцевальные, что «представляли собой существенную часть того популярно-менестрельного репертуара, который циркулировал между потешными корпорациями (“аббатствами разгула”, “конферериями дураков”))» [6, с. 216].

С этой точки зрения цикл Пуленка «*Chansons gaillardes*», созданный в 1926 году, представляет особый интерес, позволяя не только выявить специфические черты музыкального языка композитора в синтезе с поэзией прошлых столетий, но и рассмотреть стилистические особенности узко представленной в исследовательской литературе поэтической ветви, обращенной в противовес классической доктрине главенства разума над чувствами и приоритета правильной аристократической речи к социально-бытовым

мотивам с их опорой на мир чувств и вожделений простого обывателя, выраженных «простонародным» языком.

Автор подчеркнул пикантность сочинения, озаглавив его «Chansons gaillardes», где «gaillardes» в переводе с французского означает не только «веселые» – это значение используется в русскоязычной литературе, но и «легкие» или «фривольные», что наиболее точно соответствует характеру и семантике представленных в цикле текстов. В этой связи нельзя не отметить созвучность лексемы из заглавия сборника и словом, которым принято называть вагантов, странствующих клириков – так называемых голиаров, которые, как указывает Г. Эрисман, «воспевали на мотив «Dies irae» не божью славу, не житие святых, а земные удовольствия, вино и любовь» [8, с. 22], что лишний раз утверждает устремленность Пуленка к раскрытию одной из наиболее существенных музыкально-поэтических ветвей французской национальной культуры.

Сочинение включает восемь миниатюр: 1.«Ветреная любовница», 2.«Застольная песня», 3.«Мадригал», 4. «Призыв к паркам», 5.«Вакхические куплеты», 6.«Приношение», 7.«Прекрасная молодость» и 8.«Серенада». Даже при беглом знакомстве с заглавиями песен взору открывается богатый тематический спектр избранных Пуленком стихотворений. При анализе цикла поражает пестрая палитра темповых обозначений, произвольно чередующихся тональных сфер, отсутствие объединяющей сюжетной канвы, тематических, фактурных, гармонических арок. Из отдельных фрагментов Пуленк создает некий образ целого – образ духа того времени. В этом стремлении объединить ряд фрагментов в целостную картину уже на раннем этапе творчества видится особая, ярко характеристичная черта композиторского почерка – «мозаичный» способ мышления.

В решении проблемы перевода ренессансной поэзии на язык современной музыки композитор идет разными путями, что позволяет сгруппировать номера в два блока по принципу интерпретации избранных стихотворений. К одному из них можно причислить миниатюры, где преобладают такие традиционные средства национальной песенной культуры предшествующих столетий, как четкое следование за формой и синтаксисом поэтического текста, использование обобщающих ритмо-интонационных формул, доминирование диатонической гармонии, а также применение некоторых характерных приемов народно-бытовой *chanson*. К другому – песни, где нашли выражение композиционные, мелодико-интонационные, фактурные и ритмические приемы, характеризующие Пуленка как композитора XX века.

К первой группе миниатюр можно причислить начальную песню «Ветреная любовница», «Вакхические куплеты» (№5), «Прекрасная молодость» (№ 7) и заключительный номер цикла «Серенада». Среди средств, апеллирую-

щих к народно-бытовой песенной традиции, необходимо выделить, прежде всего, принципы формообразования, основным компонентом которых является характерная для народного творчества повторность в разных формах ее проявления, будь то рондообразная, как в первом номере, куплетная, как в пятом, трехчастная репризная, как в седьмом, или двухчастная форма в заключительной миниатюре цикла.

Параллели с песенной традицией средневековья и раннего Ренессанса прослеживаются и на других уровнях. Это, прежде всего, ритмическая организация стиха, характерной особенностью которой можно назвать прилежное следование за его структурой, ритмом и синтаксисом, результатом чего становится совпадение границ поэтических и музыкальных фраз, главных фразовых ударений с сильной долей такта и более крупной длительностью по отношению к безударным или относительно ударным слогам. Наконец, не менее типичной видится и мелодика песен. Ж.Тьерсо упоминает мелодии, «характеризующиеся бесконечным повторением одной и той же мелодической формулы, относящейся к одной или самое большее к двум строкам» [7, с. 347]. М.Сапонов говорит о существовании неких моделей типизированных мелодических оборотов, среди которых выделяются единичные скачки, звукоподражания, в том числе мотивы-выкрики, мотивы плача и т.п. По этому же принципу выстраивается вокальная линия в цикле композитора XX века. Так, в каждом из перечисленных номеров «Веселых песен» Пуленка находим ряд мелодий-формул, сохраняющихся на протяжении всего номера. В «Ветреной любовнице», например, мелодия которой строится на различных вариантах скачков от тонического звука «g», одним из наиболее «формульных» можно назвать чередование восходящего квинтового хода «g - d» и секстового «g - e». В «Вакхических куплетах» обращает на себя внимание не столько определенная формула-мотив, сколько единый принцип строения мелодического оборота от остро акцентированной вершины-источника в сторону понижения тесситуры, что отсылает к традиции использования неких мотивов-выкриков. «Серенада» отличается сочетанием ритмической и интонационной «формульности». Мелодика миниатюры пронизана неизменно пульсирующим ритмом в размере 6/8 и интонационной моделью, заключенной в широком восходящем скачке с последующим возвратом на ступень вниз.

Особо следует выделить найденный композитором прием стилизации, характерного для народно-песенного репертуара распева разнообразных слоговых конструкций (назовем их вокализмами). Подобные шуточные вставки, были неотъемлемой частью французского народно-песенного музицирования. Ж. Тьерсо приводит образцы *chanson*, демонстрирующих множество вариантов бессмысленных и вместе с тем очаровательных слоговых сочетаний, как, например, «tra, la, le-re, la, de, ri, ga» или «ti-ra, la, la, ti-ra, la, la» и т.д. В свою

очередь М. Сапонов упоминает песни, построенные «на переключке “хохо-чуших” вокальных фраз и блестящего ригурнеля» [6, с. 227]. Подобные вокализированные ригурнели находим и в «Ветреной любовнице», и в «Прекрасной молодости», и в «Вакхических куплетах», и в «Серенаде»¹.

В «Ветреной любовнице» примером может служить эпизод на распев слога «la-la». Мелодия, соответствующая данному эпизоду, предельно проста: двухзвучный, игриво акцентированный мотив вокальной линии опирается на неприхотливый аккомпанемент, построенный на сочетании двух гармоний, что также апеллирует к простоте танцевальных и комических образцов народно-песенного творчества.

В «Вакхических куплетах» интересной композиторской находкой с точки зрения жанровой стилизации предстает совмещение ригурнеля с характерным для народно-песенного репертуара вокализом на распев слога «la-la». Живое, веселое, виртуозное фортепианное вступление здесь не только служит настройкой на общий легкий, игривый тон сочинения, но и, возвращаясь в конце песни в виде заключения, отсылает к традиции средневековых музыкантов обрамлять песни инструментальным ригурнелем. В этом же ряду находится игра со словом «badin» – «шутник», своеобразным лейтмотивом, звучащим в конце каждого куплета, которое Пуленк выделяет из общего текста путем многократного повторения. Здесь равную роль играет как семантика слова, так и его фонические возможности: во-первых, таким образом композитор педалирует тот веселый, шуточный настрой, который создает данная лексема, во-вторых, транскрипция слова позволяет, разложив на слоги, распевать его как типичный для народной песни вокализ без учета смысловой нагрузки: «ба-да, ба-да, ба-да...». В качестве примера приведем несколько строк: «Когда я вижу бутылку без вина, я серьезен, когда она полна – я шутник, шутник, шутник (ба-да, ба-да, ба-да)» или «Ах! Прекрасная хозяйка, налейте мне вина, я шутник, шутник, шутник, шутник, шутник (ба-да, ба-да, ба-да, ба-да, ба-да)».

Между тем, позиция Пуленка как композитора своего времени проявилась на уровне выбора индивидуальных средств музыкальной выразительности в миниатюрах, отнесенных нами ко второму стилистическому блоку. Это «Застольная песня» (№2), «Мадригал» (№3), «Призыв к паркам»

¹ Здесь необходимо сделать оговорку, что отсутствие образца оригинального текста лишает исследователя возможности настаивать на том, что данная строфа написана поэтом, а не является средством стилизации для Пуленка. Таким образом, можно лишь предположить, что композитор, живо интересующийся корнями национальной культуры, зная об относящейся к народной песне традиции распевания разнообразных слоговых конструкций, использовал данный прием с целью еще больше приблизить свое сочинение к стилистике народно-песенного жанра.

(№4) и «Дар» (№6). Для них характерна фактурная насыщенность, зачастую даже чрезмерная сложность партии сопровождения, свойственная Пуленку «пряность» аккордовых сочетаний, в которых уже угадывается гармонический почерк композитора, и ритмо-интонационное богатство мелодики, рождающее причудливую графику вокальной линии, и, наконец, подход к музыкально-поэтическому синтезу, характерной чертой которого является уход от обобщений при высоком внимании к деталям стихотворений.

Такой набор средств инспирирован, прежде всего, обликом поэтического текста: в противовес миниатюрам на тексты с четко выраженной структурой данные образцы представляют собой песни на стихи сквозного развития. В условиях, когда выбор средств выразительности не продиктован необходимостью выявлять форму поэтического источника, внимание композитора переключается в одних случаях на игру с деталями поэтического текста, в других – на воплощение общего настроения стиха.

С этой точки зрения особый интерес представляет третья миниатюра цикла «Мадригал» (№3), демонстрирующая сосуществование живой игры стихотворными нюансами и обобщающей роли фактуры, особенно проявившейся в материале фортепианного вступления, где каждая из четырех составляющих его фраз перекликается по характеру, арсеналу использованных средств и даже мелодическому рисунку с соответствующими эпизодами музыкально-поэтического действия. В этой связи помимо настройки на волну искрометного, подчас грубоватого юмора фортепианное вступление представляет собой и нечто вроде краткого содержания происходящих в дальнейшем событий. Так, нисходящее, остро стаккатированное, прерывистое аккордовое движение первой фразы отсылает к начальным тактам запева, на слова «Вы прекрасны как ангел», волнообразная графика и плавное мелодическое течение объединяют вторую фразу вступления с соответствующим певучим, лирическим эпизодом непосредственно песенного раздела на текст «Нежны как маленький баран». При этом гиперболизированный контраст между начальными эпизодами призван подчеркнуть комичность соседствующих в стихотворении сравнений. Наконец, ярким пятном выделяется переключка неистовых, акцентированных финальных фрагментов, в которых воплощен резкий, грубоватый юмор заключительной поэтической строки «Но девушка без груди, что куропатка без оранжевого».

Индивидуализированный подход к выбору средств выразительности встречаем и в «Застольной песне» (№2), где при наличии фигурирующего в названии определения жанра композитор не ищет опоры на какие-либо жанровые признаки. Несмотря на то, что исследователи французского народно-песенного наследия вследствие отсутствия нотированных записей более подробно останавливаются на его литературной стороне, можно предположить,

что настрой музыкального сопровождения должен был соответствовать шутивому, остроумному содержанию текстов. В частности, Ги Эрисман описывает жанр как легкую, беззаботную песню, воспевающую «радости бытия, веселье, <...> военные подвиги, храбрость и рыцарскую доблесть [8, с. 49]. Ж. Тьерсо приводит множество напевов, сопровождающих пиршественные сборища, где народ прославляет Бахуса, призывает друг друга поднять бокалы, высмеивает непьющих и т.д [7, с. 196-204]. С этой точки зрения комплекс выразительных средств «Застольной песни» Пуленка – медленный темп, мрачный колорит, «ползущая» густая аккордовая фактура, вызывает ощущение парадоксального несоответствия поэтического замысла и его музыкального воплощения. С одной стороны, толчком к такой интерпретации текста мог послужить повествовательный характер первой поэтической строфы «Цари Египта и Сирии // хотели, чтобы их тела забальзамировали, // чтобы подольше сохранить мертвых», хотя в то же время центральные строки стихотворения «Какое безумие! // Выпьем же согласно нашему желанию, надо пить снова, пить еще. // Давайте же пропьем всю жизнь, забальзамируемся до смерти // Забальзамируемся; бальзам так нежен» задают импульс к лихому, гротескному настроению музыкального сопровождения. С другой стороны, при ближайшем рассмотрении миниатюра предстает своеобразной водевильной сценкой, где монолог нетрезвого гуляки подкреплен музыкальными средствами, передающими особенности его поведения. Так, например, медлительность выражена темпом *adagio*, пошатывания изображены скользкими из стороны в сторону аккордовыми рядами, угловатость движений отражается в зигзагообразной графике вокальной мелодии, наконец, комизм речи «персонажа» передается посредством декламационных фраз, где акцентировка каждого звука создает ощущение старательного, преувеличенно эмоционального выговаривания каждого слога, даже икота слышится в перечеркнутом форшлаге на последних слогах некоторых слов.

Таким образом, заглавие песни послужило для Пуленка толчком не столько к воплощению стилистических особенностей жанра, сколько к образно-сценической передаче настроения поэтического текста, что сблизило миниатюру с популярным в XVII веке водевилем, возникшим в результате умелого смешения вокально-инструментальных номеров с театральным действием².

² Для Пуленка, в списке произведений которого значительное место занимает музыка к сценическим постановкам, опыт музыкальной «инсценировки» поэтических нюансов стал своеобразной пробой пера в этой области. Много лет спустя Пуленк создаст одно из таких сочинений – монолог для сопрано «Дама из Монте-Карло», где в аккомпанементе, правда на этот раз оркестровом, будет ярко воплощена панорама чувств и настроений героини.

И все же одной из наиболее ярких характеристичных черт композиторского почерка, способствующих предельной индивидуализации нюансов поэтического текста, следует назвать зависимость мелодико-интонационной графики, ладо-гармонических преобразований и динамических оттенков от деталей стихотворения, отвергающую признаки какой бы то ни было формульности. В этом видится зарождение типичной пуленковской манеры придавать неповторимый рисунок каждому фактурно-мелодическому обороту, соответствующему новой поэтической фразе, в полной мере проявившейся в зрелом творчестве композитора³.

Ярким примером может служить контрастное сопоставление музыкальных фраз в миниатюре «Мадригал». Так, поэтической строке «Вы прекрасны как ангел», воплощенной в музыке сухой, стаккатированной, насыщенной острыми акцентами вокальной мелодией и сходным с ней фортепианным сопровождением, противопоставляется мягкая, пластичная, внезапно приглушенная и окутанная ореолом педали музыка, консонирующая с мягкой иронией поэтической фразы «Нежны как маленький баран», которой, в свою очередь, контрастирует близкая к скандированию мелодия на фоне не менее агрессивного сопровождения в сочетании со словами «Но девушка без груди – что куропатка без оранжевого».

В миниатюре «Дар» для музыкального оттенения разномодальных поэтических фраз композитор помимо придания им индивидуального ритмо-интонационного облика пользуется приемом тонального расцвечивания. Так, сокровенный молитвенный тон первой фразы «Богу любви одна девушка подарила однажды свечу, чтобы получить от него любовника» воплощен в музыке g-moll'ной краской, в то время как просветленно-иронический тон следующих слов «Бог улыбнулся ей и сказал: “Красавица, попользуйся пока тем, что ты мне преподнесла”» нашел отражение в мягком, светлом колорите Es-dur.

В «Застольной песне» ритмо-интонационная индивидуализация музыкально-поэтических фраз подкрепляется приемом их динамического «подсвечивания». Так, возмущенный тон поэтических строк «Цари Египта и Сирии хотели, чтобы их тела забальзамировали / <...> / Какое безумие!» находит выражение в изломанных мелодических линиях при динамическом нюансе *f*, подкрепленном авторской ремаркой «очень подчеркнуто». А следующие за этим строки «Так давайте пропьем всю жизнь / Забальзамируемся до смерти / Бальзам так нежен», реализованные

³ Предтечей такого подхода к интерпретации поэтического текста явился «Бестиарий», где, несмотря на миниатюрность номеров и ограниченность привлеченных средств, композитор, все же, прибегал к нюансировке отдельных эмоциональных модулов поэтического текста.

композитором в общем нюансе р, как будто гипнотизируют, погружают слушателя в атмосферу своеобразного заговора.

Резюмируя вышесказанное, отметим двойственность композиторских намерений. С одной стороны, соприкосновение с поэзией XVII века и, как следствие, апелляция к песенным жанрам соответствующего культурно-исторического периода обязывало Пуленка придерживаться ряда закономерностей: ясности формообразования, выраженной в четком следовании за формой и синтаксисом поэтического текста, темпо-ритмическому постоянству, определенной меры гармонической упорядоченности (преобладание функциональной гармонии). С другой стороны, сюжетный ряд, представленный в избранной поэзии, провоцировал композитора на поиск оригинальных способов высветления духа так называемой «площадной культуры» средневековья и раннего Ренессанса, пикантности и остроумия представленных стихотворений, томной чувственности одних текстов и бесшабашного веселья других. В одних случаях – привлечение образно-сценических ассоциаций, в других – опора на жанровость. Этот ряд дополняет живая игра возможностями фортепианной фактуры. Такое разнообразие использованных выразительных средств является ярким свидетельством активного интереса Пуленка к избранным текстам, подтверждением чему служат его слова: «Я дорожу этим сборником, в котором я старался доказать, что непристойность может уживаться с музыкой» [5, с.122].

Список литературы

1. Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
2. Давансон А. *Париж – центр песен* // Эрисман Г. *Французская песня*. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 54.
3. Лаврентьева И. *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. – М.: Музыка, 1978. – 79 с.
4. Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник*. – В 2-х томах. – Т.1. *По XVIII век*. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
5. Пуленк Ф. *Дневник моих песен* // Франсис Пуленк. *Я и мои друзья*. – М.: Музыка, 1977. – С. 119-158.
6. Сапонов М. *Менестрели: Очерки музыкальной культуры западного Средневековья*. – М.: Прест, 1996. – 360 с.
7. Тьерсо Ж. *История народной песни во Франции*. – М.: Советский композитор, 1975. – 463 с.
8. Эрисман Г. *Французская песня*. – М.: Советский композитор, 1973. – 152 с.

ПОЭТИКА ИГРЫ В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ Д.ШОСТАКОВИЧА

У статті пропонується оригінальний підхід до струнних квартетів Шостаковича, який розкриває амбівалентність композиторського мислення, що дозволяє розглядати їх як єдиний макроцикл.

В статье предлагается оригинальный подход к струнным квартетам Шостаковича, раскрывающий двойственность композиторского мышления, что позволяет рассматривать их как единый макроцикл.

The new original approach to Shostakovich's string quartets is offered in the article. This approach discloses the duality of the composer's thinking that makes it possible to consider these quartets as an integral macrocycle.

Актуальность рассуждений об игровой поэтике столь концептуального жанра, каким по общему признанию является струнный квартет, подтверждается несколькими моментами. Согласно сложившейся музыковедческой традиции, данный жанр связывается с углубленно-философским, драматически-конфликтным, эпико-интеллектуальным началами и рассматривается как малый сонатно-симфонический цикл. Выражением этой аксиологической позиции стало признание бетховенского квартетного творчества в качестве художественно-эстетического эталона. Таким оно мыслилось и композиторами романтического XIX века. В частности, Р. Шуман, посвящая свои квартеты *«Феликсу Мендельсону (с искренним уважением)»*», ориентировался в процессе их сочинения все же на опыт последнего венского классика. В этом видится не только высочайший пиетет перед гением Бетховена, но и проявление симфониецентризма, определившего пути развития крупных инструментальных жанров. Не будет преувеличением утверждать, что создание симфонии в XIX веке воспринималось музыкантами признанием творческой состоятельности автора и зрелости национальной композиторской школы. Общеизвестен длительный и настойчивый путь к симфонии, который прошли Шуберт, Шуман, Брамс. Даже Мендельсон, рано овладевший законами мастерства и в 15 лет создавший свой первый опус в этом жанре, долго «созревал» в поисках нового индивидуального решения. Его *Реформационную симфонию* отделяет от *Первой* шестилетний перерыв, а сам автор признал удачной лишь последующую, *Итальянскую*.

Аналогичная картина наблюдается в русской музыке XIX века. Одной из *idee fixe* Балакирева было создание национальной симфонии, на что он активно направлял юного Римского-Корсакова. В свою очередь, автор *Шехеразеды* и *Испанского каприччио*, став одним из маститых профессоров Петербургской консерватории, руководствовался теми же принципами при воспитании

молодого Стравинского. Симфония оказалась в центре творческих интересов французских композиторов периода национального обновления, чеха Дворжака, финна Сибелиуса, англичанина Воан-Уильямса, американца Айвза, не говоря уже о представителях музыкальных культур бывшего Советского Союза. Возведенная на пьедестал жанра-эталоны и осмысленная высшим проявлением «абсолютной» музыки, она стала мерилом художественно-эстетических достоинств камерно-инструментальных циклических форм. Утвердившийся подход затенил присущие природе струнного квартета свойства ансамблевости, немыслимые вне инструментальных диалогов, обмена репликами, демонстрации тембровых возможностей не в концертном, но выразительном плане, разного рода контрастных сопоставлений. В свою очередь, и симфония утратила исконные черты театральности, давшие основания Вагнеру вести ее родословную от танца.

Устойчивость стереотипов восприятия привела к однобокому пониманию творчества Шостаковича, особенностей его мышления, которое в стихии скерцозности открыло не только средство актуализации злободневных проблем современности, но и пространство игры, располагающее к свободному «переодеванию» жанров, комбинированию смыслов, смене масок, созданию образов из готовых лексико-стилистических блоков. Отсюда активный диалог симфонии и квартета в творчестве Шостаковича. Вопреки распространенному мнению о симфонизации шостаковических струнных квартетов, в действительности происходит нечто вроде «обратной связи», когда жанровая семантика ансамбля и его характерные атрибуты становятся достоянием симфонии, как это происходит в *Девятой* и особенно *Пятнадцатой* симфониях.

Предлагаемый подход позволяет высветлить новые точки соприкосновения музыкального мышления Шостаковича с наследием барокко. Сам факт такого рода преемственности общеизвестен. Достаточно назвать задеиствование характерных лексем, единовременного контраста, построение темы по принципу «ядро – развертывание», полифонических приемов письма, жанра пассакальи, малого цикла «прелюдия – fuga». При этом в тени остается столь важное свойство музыки Шостаковича, роднящее его с эпохой барокко, как *inventio*. В струнных квартетах композитора оно проявляется многогранно, позволяя раскрыть двойственность композиционно-драматургической логики. Одна из ее граней постоянно находится в активе музыковедческой мысли, поскольку отражает взаимосвязанность двух крупных областей шостаковического творчества – симфонического и камерно-инструментального. Правоммерность такого рода сопоставлений не требует дополнительной аргументации. Однако оценка струнного квартета в отраженном свете симфонии не позволяет найти убедительной мотивации своеобразию, к примеру, *Восьмого* либо *Пятнадцатого*. Взгляд на жанр в трактовке Шостаковича с позиции поэтики

игры раскрывает последовательное прорастание специфических композиторских идей, возникновение малых и больших циклов, образуемых отдельными сочинениями.

Своего рода «прологом» ко всем квартетам стал первый опыт композитора в этом жанре (ор. 49, 1938). Тональность – *C-dur*, в шлейфе рождающихся ассоциаций приобретает «именной» характер как «начало пути». Демонстративная камерность квартета, классицистский настрой, простота сонатины I части, песенно-танцевальная стилистика заявляют о несимфоничности толкования инструментального ансамбля и отходе от бетховенской традиции. Уместно напомнить, что столь безоблачная музыка появилась в окружении знаменитой триады второй половины 30-х годов: *Четвертой* (1936), *Пятой* (1937) и *Шестой* (1939) симфоний.

Классицистская линия продолжена в последующих квартетах вплоть до *Седьмого*. Обращает на себя внимание неизменно удерживаемые мажорные тональности в первых частях циклов; выстроенные в ряд, они образуют терцовую последовательность – *C – A – F – D – B – G*, охватывая начальные тональности кварто-квинтового круга. Обозначившуюся закономерность нельзя отнести к разряду случайностей. Как показывает анализ тональных планов шести первых квартетов, Шостакович обнимает практически полный 12-ступенный хроматический звукоряд. Исключение составляет *fis*, центр шкалы, занимающий тритоновое положение по отношению к исходному *C-dur*. Вместе с тем, он впервые появляется в контексте гармонического развития финала *Шестого квартета* и определяет тональность *Седьмого*, устанавливая «напряженное равновесие» начального фазиса развертывания макросистемы. Предвосхищая события, укажем, что *Восьмой квартет* с его ярко выраженной обобщающей функцией начинает новое восхождение по спирали с *c-moll*.

Амбивалентность шостаковического мышления проявляется в постепенном отходе от классических ориентиров, которые, утрачивая непосредственную связь с художественно-мировоззренческой аурой эпохи, обнаруживают свойства образно-смыслового «перевертыша». Одним из первых симптомов семантической инверсии служит скерцо III части *Первого квартета*: остиная формула вальса, сумеречное звучание *con sordino*, затаенная динамика, *cis-moll*, *Allegro molto* отсылают к романтической фантастике, к миру призрачных видений. Во *Втором квартете* (ор. 68, 1944) театрализованное действо *Увертюры* I части осложняется драматизацией музыкальных событий, а общая направленность тонального плана: *A-dur* (I ч.) – *a-moll* (IV ч.), воспринимается зеркальным отражением классических закономерностей. В *Третьем квартете* (ор. 73, 1946), где *F-dur* создает мажорную «раму», происходит накопление «минорности», при котором тональные устои II – IV частей образуют секстаккорд *cis-moll*, а финал – *f-moll* – лишь в последних

тактах восстанавливает в правах исходную тонику. Кульминационным выражением перерастания безмятежности в драму предстает *Четвертый квартет* (ор. 83, 1949); его музыкальный сюжет разворачивается от наивной пасторали I ч. через элегию II ч., «пугающее» скерцо III ч. к плачу-реквиему финала с «заупокойным хором» и монологом *Cello* в коде. Таким образом, выстраивается четырехчастный макроцикл с поступательным развертыванием драматических коллизий.

Одновременно, в первых четырех квартетах апробируется идея перетекания частей одной в другую. Характерным для Шостаковича становится постепенное обогащение приема *attacca* использованием протянутых звуков. Впервые принцип слитности применен в контексте *Третьего квартета*, где IV и V части идут *attacca*. В следующем опусе две последние части соединяются уже общим звуком. Концентрации данный прием достигает в *Пятом квартете*, где все три части объединены посредством *attacca* и продленных звуков, становясь прообразом контрастно-составной формы *Восьмого квартета*. Особая форма прорастания композиционно-драматургических идей обнаруживается в *Пятом*, *Шестом* и *Седьмом* квартетах, в каждом из которых происходит укрупнение либо одной из образных сфер, либо определенного стилистического комплекса, либо формообразующих средств. Например, в *Пятом квартете* в условиях трехчастной композиции Шостакович противопоставляет лирику и скерцо, в *Шестом* – комбинирует найденное ранее в *Седьмом* происходит сгущение минорного колорита.

Реминисцентный характер названных опусов обнажает действие закона отрицания отрицания, традиционно связываемого с диалектикой симфонического мышления, свойственного шостаковическому письму. Обратим внимание на то, что «возврат», заложенный в механизме движения по спирали, неизбежно предполагает либо буквальный повтор уже известного, что для большого художника лишено плодотворного начала, либо инвенторство, понимаемое как комбинирование знакомых приемов, нахождение новых вариантов их сопряжения.

В масштабах первого макроцикла, образуемого *Первым – Седьмым* квартетами, складываются устойчивые типы образности, удерживаемые в любом контексте благодаря определенному комплексу стилистических средств. В силу их известности они не требуют специальной расшифровки и, повторяясь, рожают нередко ощущение отсутствия новизны. С точки зрения же игровой поэтики обнаруживается вариативная система связей между, казалось бы, знакомыми явлениями, вследствие чего складывается индивидуальный музыкальный сюжет. Например, одной из сквозных образно-смысловых линий является вальсовость, которая используется Шостаковичем и в качестве жанра, и в виде характерных атрибутивных свойств. В драматургии

Первого квартета вальсовым движением отмечена III ч., которая сопряжена с функцией скерцо. Несмотря на тревожное непрекращающееся *ostinato* в роли «удержанного противосложения», *con sordino*, быстрый темп, тональность *cis-moll*, создающий призрачный колорит, музыка не лишена лирико-поэтического начала. Импровизационная прихотливость мелодии подчеркнута мордентом, сменой штриха, метрического акцента, расцвечена мотивами кружения, что сообщает ей черты капризной грациозности. В трио *Fis-dur* трехдольное движение имитирует деревенский лендлер, первозданная наивность которого подчеркивается простодушной песенной мелодией, «бурдонным» сопровождением, акцентностью сильных долей такта. В классицистской «раме» *Первого квартета* многолико проявленная вальсовость воспринимается данью романтическому XIX веку. Подобного рода аналогии с проекцией на романсовую лирику возникают во II части, *Речитатив и Романс, Второго квартета*. Напротив, inferнальное обличье вальса раскрывается в его III части: тема, порученная виолончели в низком регистре, отмечена движением по звукам уменьшенного трезвучия и хроматическими скольжениями. Сопоставленные в медитативной и скерцозной частях цикла, они реализуют идею оборотничества. Иной модус вальсовости раскрывается в *Moderato con moto* II ч. *Третьего квартета*, где она вступает во взаимодействие с токкатностью. Если в предыдущих примерах остиная формульность сопровождения сохраняет связь с атрибутивными свойствами жанра, то в данном случае на первый план выходит механистичность движения, особенно осязаемая в свете ладотональной изломанности мелодической линии. Таким образом, прослеживается целенаправленное движение вальсовости от традиционно-жанровой семантики в сторону злой скерцозности.

В последующих квартетах первого макроцикла композитор, словно бы рассеивает заявленные образно-жанровые идеи, которые появляются в виде отголосков, дополняя уже известные варианты. Так, вальсовая тема I ч. *Четвертого квартета* отсылает к *Романсу Второго*, а меланхолическая лирика *Andantino* II ч. к романтическим прообразам III ч. *Первого*. В финале *Пятого квартета* пасторальная первая тема *Moderato* оттеняется танцевальной трехдольной пластикой второй темы *Allegretto (semplice)*, напоминая лендлер трио III ч. *Первого квартета*.

Метаморфозы, пережитые вальсовостью в первых четырех квартетах, давали Шостаковичу возможность абстрагироваться от жанрового начала при сохранении трехдольного метра и пластики интонационно-ритмического рисунка (фигура кружения, смена типа движения, повторяемость мотивных формул, примат мелодического начала, фактура «рельеф – фон»). Такого рода универсализация стилистического комплекса открывала путь к его использованию в контексте различных семантических сфер. Например, во II и

IV ч. *Шестого квартета* он создает контраст между близкой менуэту танцевальностью и лирико-монологическим высказыванием, в котором многочисленные гемиолы вносят в мелодию естественность человеческой речи, затушевывая метрическую оstinatность. Во II ч. финала *Седьмого квартета* (*Allegretto*) идея перебивки метра получает наглядное выражение в постоянной смене двух- и трехдольности. В многообразии трактовки вальсовости проявляется свойство *inventio*, не только позволяющего понять особенности музыкального мышления композитора, но и приоткрывающего завесу над его творческим процессом. Принцип исчерпания определенной музыкальной идеи, прослеженный на отдельно взятой жанровой сфере, получает иную интерпретацию в свете семантического оборотничества, в основе которого лежит карнавальность, открытая в музыкальном искусстве Шуманом. В наиболее концентрированном виде карнавальность представлена в финале *Пятого квартета*. Пунктирный трехзвучный мотив темы ГП I части (лейтинтонация квартета) подвергается всевозможным модификациям: ритмическое выравнивание подчеркивает его лирическую природу; обнажение ритмоформулы, помноженное на *staccato*, выявляет в нем злое начало; симбиоз лирики и скерцо выливается в вальсовое движение, напротив, в кульминационной зоне, маркированной акцентами, он разрастается до драматического провозглашения, а в истаивающей коде, данный в увеличении, провисает вечным вопросом.

Иной аспект карнавальности раскрывается в многочисленных ассоциациях, порождаемых образным миром квартетов. В амбивалентной неуловимости настроений, призрачных видениях, inferнальных мотивах, навязчивых *ostinato*, зыбких *con sordino* вырисовывается загадочный, пугающий облик северной столицы «Медного всадника», «Пиковой дамы», «Белых ночей», «Преступления и наказания», «Невского проспекта», «Петербурга». Параллели такого рода имеют не только внешнее, но и глубинное измерение. Напомним, что Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Белому, Чайковскому присущи игровой способ художественного мышления, техника «переодевания». Напротив, в строгой классичности форм, мажорности состояний, простоте песенно-танцевальных прообразов видится красота дворцовых ансамблей и парков, геометрическая прочерченность городских магистралей, просторность площадей.

Карнавальность соприкасается с театральными проявлениями стиля композитора. Уже в первых двух квартетах используется прием обманутого ожидания. В *Квартете C-dur, op. 49*, песенная тема II ч. настраивает на вариационную форму, которая, однако, оказывается осложненной принципом фуги. Между тем, цель такого рода комбинации заключается не в углублении содержательного плана, а в разнообразии показа одного образа. При этом вариационность способствует изменению исходной музыкальной идеи, полифоническая же техника обнажает искусство инвенторства. В результате

возникает тип музыкальной шкатулки, где ключевым является не механическая повторность, но своего рода поделки средствами музыки. В I части *op. 68* жанровое наименование *Увертюра* программирует театрализацию образного содержания и драматургического процесса. Действительно, тематизм ГП в невинном *A-dur* напоминает о моцартовской *Церлине*. Музыка проходит в движении менуэта с бурдонными квинтами в аккомпанементе и по-гайдовски «хромающими» акцентами, фонике первой скрипки, что в совокупности с нюансом *f* в условиях разреженной фактуры вызывает непосредственные аналогии с ранневенской классической традицией. По закону танцевального жанра тема подвергается повторному изложению с вариантными изменениями, которые, прежде всего, заявляют о себе в активизации других участников квартетного ансамбля наподобие выходов танцоров в хореографической сюите. Однако, используя откровенно театральный прием, Шостакович постепенно осложняет интонационный процесс, переводя лицедейство в модус драмы. Отсюда – отход от чистой диатоники, подключение бемольной сферы, подчеркнутых нисходящих ходов, игра двойными нотами, акцентирование слабых долей в диалогически изложенных восклицательных оборотах, перебивка трехдольности гемиолами и достаточно обширная в скромных рамках ГП кульминационная зона. Поэтому тема ПП, *cis-moll*, не столько контрастирует ГП, сколько становится новым этапом драматического высказывания: *ff*, пунктирный ритм, смещение акцентов, с одной стороны, подчеркивающих малосекундовую интонацию, с другой – лишаящих тему лирической наполненности, остинатность виолончельного восходящего хода в пределах малой терции, в целом сложный ладотональный абрис. Отсутствие подлинно лирического начала в экспозиции неожиданно компенсируется в первом разделе разработки, которая демонстрирует тему ГП в несвойственном ее функции расневно-лирическом амплуа (ритмическое увеличение, вальсовость, укрупнение фразировочных лиг). В последующих разделах разработки на первый план выдвигаются драматические коллизии.

Осмысливая первые семь квартетов как единый цикл, нетрудно выделить два подцикла. Первый из них охватывает квартеты I – IV и характеризуется активным прорастанием художественных идей, сопровождающимся их образно-семантической метаморфозой с кристаллизацией драматургической пары скерцо – лирика. Другой – V – VII, объединяется по принципу контраста. Взятые же в целокупности начальные семь квартетов представляют сюитную последовательность с активной ролью приема вариации на образ. Известного рода исчерпанность возможностей заявленного комплекса средств объясняет природу *Восьмого квартета*, основанного на готовых звукоформулах. Одновременно, это сочинение оказывается прологом ко второй серии квартетов, где отражаются, приобретая видимо новые формы, все ключевые закономерности:

сюитность, контрастно-составной принцип, сопряжение скерцозности и медитативности, вариация на образ, использование сложившегося лексического ряда.

Идея максимального охвата тональностей мажорно-минорной системы, связывающая первые семь квартетов в макроцикл, в последующих образцах жанра получает новое воплощение. Каждая пара соотносится друг с другом по принципу параллелизма, общая же логика направлена в русло кварто-квинтовых закономерностей с бемольным наклоном. На этом фоне выделяется *Четырнадцатый квартет* (ор. 142, *Fis-dur*, 1973), освещающий мажорным тоном сумрачный *b-moll Тринадцатого* и траурный *es-moll Пятнадцатого*. Игровой настрой квартета задан фактом его посвящения виолончелисту Сергею Ширинскому. В этом плане он продолжает традицию мемориальных, творческих и дружеских музыкальных приношений, начатых во *Втором квартете*. Ключом к замыслу *Четырнадцатого квартета* служит цитата из «Катерины Измайловой» – «Сережа, хороший мой», звучащая в оригинале в *Fis-dur*. В квартете она поручается виолончели: инструменту, на котором играл адресат, с сохранением ладотонального профиля.

Широко трактованная вариантность присуща и композиционно-драматургическим планам второй серии квартетов. В отличие от первого макроцикла, где связи обнаруживаются и на уровне структурной организации, здесь каждое из сочинений имеет неповторимое строение. Внешне схожие пятичастные циклы *Восьмого* (ор. 110, *c-moll*, 1960) и *Девятого* (ор. 117, *Es-dur*, 1964) существенно отличаются логикой становления и развития музыкальной мысли. Если в первом из них сквозной интонационно-тематический процесс осуществлялся благодаря монограмме *DSCH* и цитатам, то в другом композитор моделирует интонационный фонд из различных комбинаций секундово-терцовых и квартово-октавных оборотов, придавая им яркость звучания за счет неспецифических средств музыкальной выразительности: темповых, артикуляционных, ритмических, синтаксических, регистровых, фактурных и т.п. Особым свойством такого рода материала оказывается способность в равной мере быть рельефом и фоном, что усиливает тенденцию спаянности частей цикла, их генетического родства. В таком контексте активную роль приобретает прием контрастного переключения в различные образные сферы, что обуславливает известного рода переключки с драматургией *Девятой симфонии*. Другими словами, в то время, как в *Восьмом квартете* фуги крайних частей предопределяли модус скерцозности, в *Девятом* налицо вариативное претворение единого интонационного комплекса в традиционных семантических амплуа частей концептуальных жанров. Действительно, в этом квартете содержится типичный для Шостаковича прием обобщения через жанр, экстраполированный на область наиболее присущих композитору стилисти-

ческих средств: сопоставление речитатива и хора, заставляющее вспомнить *Adagio Седьмой симфонии*; импровизационные сольные высказывания, отсылающие к *Largo Девятой*; ритмическая остиантность, имеющая прообразом токкату *Восьмой симфонии* либо стихию танцевальности *Трио памяти Соллертинского*; комплекс скерцозности, предвосхищающий *Пятнадцатую симфонию* и мн. др.

Такое качество *Девятого квартета* заставляет задуматься о принципиальной новизне этой музыки. Предшествующий ему опус в силу аналогичных свойств нередко именуют *Kunststück* из-за организации музыкально-смыслового поля с помощью цитатного, то есть готового, материала, который либо становится основой для развертывания авторской мысли, либо средством ее оттенения. В аспекте игровой поэтики жанра квартета выставленная по краям цикла авторская монограмма воспринимается именным росчерком в разыгрываемой с помощью цитат пьесе инструментального театра. Напротив, в *ор. 117* мы имеем дело с сохранением устоявшейся композиционно-драматургической конструкции при интонационной абстрагированности интонационного материала. Под таким углом зрения оба сочинения предстают двумя ликами одной художественной идеи, подтверждая игровые свойства мышления композитора. В *Девятом квартете* они проявляются в системе «обманов», когда романтический настрой начального *Moderato con moto* постепенно остранныегся, модулируя в область скерцозного, речитативно-хорального вплоть до финальной вакханалии. Одновременно, подобно тому, как вальсовость в первом макроцикле квартетов последовательно утрачивала свою жанровую первозданность, в паре рассмотренных квартетов осуществляется отход от кристаллических тематических образований в сторону универсальных музыкальных фигур.

Эта же закономерность наблюдается и на уровне всех квартетов как сверхцикла. В отличие от *Второго квартета*, фиксирующего актуальность для Шостаковича этого творческого периода обобщения через жанр, вследствие чего наименование частей отвечали их содержанию, в *Пятнадцатом* (*ор. 144, es-moll, 1974*) происходит рассогласование данных функций. Приведенное наблюдение может служить ключом к пониманию стилиевой эволюции композитора. На первом этапе, в *Афоризмах, Носе, Золотом веке*, молодой Шостакович идет по пути деформации жанра, при которой его атрибутивные качества поданы в искаженном виде, вследствие чего происходит снижение жанрового содержания, его карнавализация. На новом этапе автор словно бы возвращает жанру его природу, благодаря чему многие сочинения наделяются конкретикой программной музыки. Поздний период предстает кривозеркальным отражением первого, когда содержательное наполнение наименования жанра реализуется вне использования его стилистического комплекса.

Абсолютное выражение последняя тенденция нашла в *Пятнадцатом квартете*. Обратившись к названиям его шести медленных частей, выдержанных в темпе *Adagio* (V ч. – *Adagio molto*), нетрудно установить, что две из них – *Элегия* и *Ноктюрн*, имеют сольно-лирическое происхождение, *Серенада* и *Траурный марш* – двойственны по семантике, апеллируя как к сугубо жанровой сфере, так и к обобщению психологических состояний, *Интермеццо* допускает любой тип содержания, *Эпилог* призван стянуть все ведущие линии цикла. Пафос игровой логики здесь заявляет о себе в непредсказуемости творческого решения каждого из обозначенных жанровых прообразов, устанавливая импровизационность и инвенторство в качестве глубинного регулятора всего драматургического процесса. Разгадка художественной идеи кроется в *Элегии*, ностальгическая аура которой настраивает на взгляд в прошлое, уже пережитое и осмысленное. Такое впечатление от музыки квартета возникает благодаря знакомым интонациям и приемам, где помимо шостаковических идиом всплывают баховские и вагнеровские *quasi*-цитаты, в частности, *Чаконьы d-moll* и «тристановских» оборотов. Подобного рода цитирование принципиально отличается от аналогичного явления в *Пятнадцатой симфонии*, где заимствованный материал введен в роли «чужого слова», как носитель готового смысла, побуждающего к ответному диалогу. Здесь же, в контексте монологического высказывания, *quasi*-цитаты возникают словно бы из памяти, когда длительное размышление невольно навевает воспоминание о сходных вещах, впечатляющих фактах.

Драматургическая роль *Элегии* в цикле раскрывается не только в семантике ее имени, но и в инициировании, последовательном претворении исходной моноидеи. Суть ее – в многократной повторности тона *es*, который в квартете становится своеобразной осью музыкально-звукового пространства, и в его силовом поле оказываются все интонационные образования, а также образный строй сочинения с учетом минорной окраски. Сориентированность на отдельный звук как источник тематических идей предопределяет скерцозно-капричиозный облик исходного образа в *Серенаде*. Потенциально содержащаяся в жанре семантическая двуликость реализуется в противопоставлении устрашающих, жестких звучаний крайних разделов и почти сентиментальной лирики срединного, где Шостакович неожиданно меняет жанровый профиль, обращаясь к пластике вальса. Квинтэссенцией монологичности выступает *Интермеццо*; содержащиеся в нем аллюзии, включая интонации предшествующей *Серенады*, наиболее ярко репрезентируют принцип свободно возникающих ассоциаций, разламывающих какие-либо преграды между музыкальными эпохами, стилями и национальными традициями. Отсюда – опора на прелюдийно-каденционный тип изложения, изначально допускающий внедрение интонационно более выпуклых фрагментов. Иной ракурс ретроспек-

ции показан в *Ноктюрне*. Воспроизведение типичных примет жанра вплоть до широко распетой мелодии в бархатном тембре альты превращает эту часть в своего рода жанровую цитату. Ее появление также возникает ассоциативным путем, поскольку в реальном композиционном процессе она становится продолжением *quasi*-тристановских оборотов. Показательно, что и вагнеровский мотив, и весь *Ноктюрн* до коды (ц. 55+3 т.) исполняются *con sordino*.

Первые четыре части квартета мыслятся Шостаковичем единым блоком, что в условиях тотального использования приема *attaca* подчеркнуто их связанностью протянутыми звуками. С этой точки зрения и *Траурный марш*, и *Эпилог* «вычленены» из общего контекста, преодолевая прием перетекания «номеров» паузами. Жанровая оголенность *Траурного марша* переводит серию ностальгических высказываний в область трагической риторики, не утрачивая свойств монологичности. В этом плане он становится сферой реально переживаемых событий, что окрашивает объективный по своей природе жанр в лирические тона. Исходя из сказанного, становится очевидным, что *Пятнадцатый квартет* завершается двумя финалами: смысловым (*Траурный марш*), перебрасывающим арку к *Элегии*, и композиционно-драматургическим (*Эпилог*), по сути исполняющим роль развернутой коды.

Таким образом, игровое начало в последнем квартетном опусе Шостаковича проявляется в обращении к принципу показа, специфической трактовке избранных «малых» жанров, в оперировании аллюзиями и авторскими лексемами, в экстраполяции идеи обертонности на область ладотональных явлений, что предопределяет «произрастание» музыкальных идей из единого истока и их «сворачивание» в исходную звуковую точку.

Возвращаясь к вопросам циклообразования во второй серии квартетов, необходимо заметить, что наличие параллельных тональностей образует ряд «малых циклов». Так, рассмотренные *Восьмой* и *Девятый* квартеты соотносятся в оппозиции «конкретное – абстрактное», которая симметрично отражается в *Четырнадцатом* и *Пятнадцатом* (еще раз укажем на то, что в последнем из них жанровость сохраняется лишь в наименованиях). Иной тип парности демонстрируют *Десятый* и *Одиннадцатый* квартеты. Их объединяют приемы симфонизации жанра, типичные для Шостаковича: противопоставление лирики и скерцо, оборотничество, сквозные интонационно-тематические идеи. Однако данные средства служат скорее знаком «игры» в симфонию, чем воссозданием собственно симфонической концепции. Возможность такой трактовки обусловлена ярко выраженной жанровостью частей обоих циклов с ее закреплением в сюитной композиции *Одиннадцатого квартета*.

В *Десятом квартете* (ор. 118, *As-dur*, 1964) игровое начало реализовано, как минимум, в трех проекциях. Его образно-семантическое наполнение, связанное с широко понимаемой скерцозной стилистикой, охватывает I, II и IV

части, получая то наивно-игривый, то токкатно-зловещий, то танцевальный характер. Многообразие возникающих оттенков выявляет известного рода универсализм скерцозной сферы, мотивируя ее выдвижение на авансцену образных приоритетов Мастера. В пользу высказанного замечания свидетельствует пластичность скерцозности при взаимодействии с иной образностью: лирикой и драмой, что подкрашивает ее новыми тонами. Вторым проявлением игровой логики становятся используемые Шостаковичем способы формообразования, опирающиеся на вариантно-вариационный принцип развития и метод производности тематизма. Следствием оказывается рефренность структур, проявляющаяся от опоры на типизированную форму рондо-сонаты и прием тематической арки (IV ч.) до свободного чередования музыкальных формул, первоначально заявленных образно-интонационных идей (II ч.). Третий аспект игрового начала связан с обращением композитора к индивидуальному лексическому словарю, устоявшимся драматургическим моделям, многократно апробированным в других сочинениях разных жанров, порождая эффект парафраза. Так, в центре располагается традиционная для Шостаковича жанровая оппозиция скерцо-токката – пассакалья; последняя, в свою очередь, перетекает приемом *attacca* и общим звуком в скерцозно-танцевальную стихию финала. Первая часть, написанная в темпе *Andante*, при сохранении сонатной формы скорее выполняет функцию вступления в силу неразвитости разработочного раздела и отсутствия пафоса коллизий; отсюда перенесение центра тяжести на скерцо-токкату II части. Ее весомость в цикле подчеркнута введением оркестровых приемов письма, что проявляется в активном использовании двойных нот, пассажного движения в нескольких голосах, акцентики, разнообразии ритмического рисунка и штрихов, всеохватности струнно-смычкового регистра и пр. С другой стороны, возникает парность медленных и быстрых частей с удержанием их образного строя: *Andante* – *Allegretto furioso*, *Adagio* – *Allegretto*. Подобного рода дубли по-своему отражают идею вариативности.

Концентрацией игрового начала отмечен *Одиннадцатый квартет (op. 122, f-moll, 1966)*, посвященный памяти Василия Петровича Ширинского (вторая скрипка квартета им. Бетховена). На фоне других сочинений данного жанра этот квартет воспринимается наиболее «петербургским». Единство эмоционально-психологического фона служит цельности многочастной композиции, аргументируя разнородность жанровых признаков. Семичастный цикл, включающий *Вступление*, *Скерцо*, *Речитатив*, *Этюд*, *Юмореску*, *Элегию* и *Заключение*, складывается в виде сюиты, особенностью которой является прием *attacca* между частями и протянутые звуки в некоторых из них. Несмотря на существенный образно-жанровый контраст внутри цикла, Шостакович стремится к преодолению разрозненности номеров. Так, помимо

названных средств композитор использует *ostinato*, становящееся стержневой идеей цикла. В «объявленной» форме оно предстает в *Этюде, perpetuum mobile* которого одновременно отвечает и природе жанра, и характерному для Шостаковича образу моторно-токатного движения. Вместе с тем, и *Скерцо*, и *Речитатив*, и *Юмореска*, и даже *Элегия* пронизаны остинатными ритмоинтонационными формулами. Их инициирует *Вступление* и обобщает *Заключение*, которое, по сути, построено на материале *Скерцо* с привлечением педалей из *Элегии*, интонаций *Вступления*. Особую форму *ostinato* приобретает в *Скерцо*, где под этим знаком выстраивается фугато на две темы, в котором вторая является удержанным противосложением; ее сколки (глиссандо) составляют интонационный фонд свободного развития первоначального материала. Остинатность преобразует и прием производности тематизма, отличающий шостаковическое письмо, в принцип вариантной повторности исходных интонационных образований. Например, тема *Скерцо* вырастает из ритмической фигуры ♩, впервые возникающей во *Вступлении* (ц. 1, *Cello*); эта же ритмическая идея реализуется в увеличении во второй теме фугато, воспринимающейся аллюзией на так называемую «секвенцию Графини». В *Речитативе* она озвучивается квартовым восходящим ходом с интервальной дублировкой; в *Этуде*, взятая в увеличении, образует гармоническую опору-рельеф моторного движения; в *Юмореске* воспроизводится в увеличении тема виолончели (ц.1) из *Вступления* (2-я тема); в *Элегии* лейтритм подчиняется траурной маршевости благодаря пунктирному рисунку. Наконец, в *Заключении* она приобретает вид репетиционного повтора, прерываемого паузами, рождая ассоциации с угасающим биением пульса.

Шостакович трактует *ostinato* как универсальное средство, обладающее богатым спектром эмоциональных воплощений. В силу этого в завуалированной форме в *Одиннадцатом квартете* реализуется прием оборотничества. Так, малотерцовая интонация, завершающая лирическую мелодическую фразу I скрипки (*Вступление*, ц.2), превращается в удержанный «кукушечный» мотив в *Юмореске*; патетическое провозглашение *Речитатива* оборачивается *perpetuum mobile* *Этюда*. Такого рода специфическая остинатность, помноженная на вариативность как общий принцип тематического преобразования, генетически восходит к карнавальности и в ее эстетическом качестве, и в виде художественно-стилистического приема. Это объясняет лаконизм пьес, их относительную самодостаточность, монообразность, отсутствие развернутых инструментальных форм и симфонических методов развития.

Единство целого достигается также с помощью традиционной для симфоний и камерно-инструментальных сочинений автора семантической пары: лирика-скерцо. Все нечетные части (кроме *Заключения*, обобщающего обе линии) лирические, что отражено в жанровых прообразах, все четные –

скерцозные. При этом отсутствует антагонизм образных сфер и их поляризация. Эффект выравненности драматургического рельефа есть результат отсутствия в лирике проникновенно-личностного начала, поскольку вся она овеяна ореолом призрачности, ирреальности, предельной объективированности.

При внешней новизне трактовки квартетного жанра, что, прежде всего, ощутимо в отказе от традиционных формы-структуры и методов работы с тематизмом, здесь сохранены типовые лексико-стилистические формулы, столь многократно используемые Шостаковичем не только в предшествующих, но и в последующих сочинениях, прием оборотничества, ключевая семантическая оппозиция. С другой стороны, появление сюитной композиции в жанре струнного квартета подготовлено опытом Второго квартета, несмотря на симфонизм его драматургии, и предвосхищает последний опус в этом жанре. Немаловажным представляется и тот факт, что сюитность утверждается в камерно-вокальной музыке и *Четырнадцатой симфонии* Шостаковича, становясь одной из стилевых примет позднего периода его творчества.

Другая пара квартетов – *Двенадцатый* и *Тринадцатый*, предстают под знаком новых композиционных идей. В двухчастном *Двенадцатом* наблюдается масштабный дисбаланс, при котором вторая часть преобладает над первой. Отдаленным прообразом такого рода творческого решения служит драматургия *Десятого квартета*, где основные события приурочены ко II-III частям. Однако, если в более раннем опусе Шостакович соблюдает семантическую «чистоту» каждого из звеньев цикла, обыгрывая привычные для его сочинений образные амплуа, то здесь авторская логика отмечена чертами мозаичности. В не меньшей мере сказанное касается и *Тринадцатого квартета*, одночастность которого в действительности обнаруживает различные драматургические и стилистические контрасты вплоть до фантасмагорического преломления джазовой тематики. Другим свойством, объединяющим эти квартеты, является техника ряда, заявленная в изложении исходных музыкальных идей, подчеркнутых одноголосным изложением.

Двенадцатый квартет (op. 133, *Des-dur*, 1968) в еще большей мере, чем его предшественник, демонстрирует своеобразные формы взаимодействия симфонического и игрового начала в условиях отсутствия сонатного *allegro* и традиционной структуры четырехчастного цикла. Составляющие художественный мир Шостаковича типичные образные сферы: сопоставление личностного высказывания и стихии общего движения, широкой амплитуды артикуляционных приемов и ограниченного состава инструментального ансамбля, многоэпизодности и периодичности чередования *Moderato* и *Allegretto*, получают в *Двенадцатом квартете* обобщенное толкование. В противовес предыдущим камерно-инструментальным сочинениям Шостакович здесь обходится без привлечения жанрово-бытового начала, как правило,

выступающего у него одним из действенных приемов воплощения злой скерцозности. Такого рода ограничение, возможно, обусловлено ее отсутствием среди смысловых слагаемых этого квартета. Так, лирика в нем представлена экспрессией 12-тоновой виолончельной темы начального *Moderato*, мягкой вальсообразной пластикой *Allegretto*, пафосом речитатива и высоким хоралом раздела *Adagio* II части. Скерцозность заявляет о себе в моторике *perpetuum mobile*, характеристических трелях, скольжениях тиратоподобных группетто, острых остинатных ритмоформулах, аккордовых *pizzicato Allegretto* II части. Несмотря на выразительную смену приемов, последовательное и контрапунктическое их сопоставление, драматургический процесс не связан с идеей метаморфозы, оборотничества, в силу чего оставляет впечатление бесконечного обыгрывания одной и той же ситуации. Подобная творческая установка обуславливает органичное включение в этот водоворот интонационных мотивов I части вне обострения образных противопоставлений либо создания конфликтной коллизии. Вместе с тем, сосуществование в контексте цикла оппозиционных семантических сфер, техники ряда и тональности, большая роль остинатности, выступающей одним из цементирующих факторов, давали к этому полное основание в условиях устоявшихся стилевых констант композитора, тем более, что интонационная ткань сочинения словно бы соткана из самых приметных авторских оборотов: ритмоформула ♩ ♩, репетиционное движение, риторика декламационных ходов, упомянутая выше остинатность, малосекундовые и малотерцовые мотивы и пр. Сказанное позволяет проводить параллели между *Двенадцатым* и *Восьмым* квартетами. Однако, если последний отличается прямыми автозаимствованиями, то *ор. 133* оперирует авторскими лексемами. Возникающая при этом максимальная обобщенность высказывания, отсутствие ярко выраженного рефлексировующего начала, целенаправленного драматургического процесса переводят музыкальное действие в план показа, подчиняя его логике игры.

Если в предшествующих квартетных опусах наблюдается единовременный контраст симфонического и игрового с постепенным «потеснением в правах» привычного для данного жанра сонатного мышления, то в *Тринадцатом квартете* (*ор. 138, b-moll, 1970*) от последнего остается «следовый отпечаток». Он проявляется не столько в образной антитезе и целенаправленном развитии исходного тематизма, сколько в характерных для музыки Шостаковича семантических единицах, драматургическом сдвиге в срединном эпизоде, отсылающих к аналогичным приемам симфонических сонатных *Moderato* и *Adagio*. Их связь с определенной драматургической фабулой компенсирует отсутствие традиционных методов преобразования музыкального материала. При кажимой неизменности «персонажей» инструментального театра Шостаковича он обогащается новыми «дублерами»,

которые помогают открыть новую грань того или иного интонационного типажа, поместив его в необычную звуковую среду. Об этом свидетельствуют смена на коротком расстоянии артикуляционных приемов, регистровых позиций, прием реверберации, длинные трели, *col legno*, тембровая дифференциация музыкальной ткани наподобие оперного ансамбля, флажолеты и т.п. Игровая аура квартета концентрируется в неожиданной для жанра и творчества Шостаковича джазовой стилистике центрального раздела (ц. 21-22). При этом композитор лишает ее какого-либо чувственного налета, эротической пластики, погружая в бестелесный мир теней (не случайно начальный фазис отмечен чертами *basso ostinato*, а прием *col legno* в коде привносит черты ирреальности, потусторонности во внешне лирическую музыку).

Не совсем обычный образный строй квартета приобретает почти программный характер в свете созданной годом раньше *Четырнадцатой симфонии*. Очевидные приметы этого сходства раскрываются в обращении к теме смерти, отдельных стилистических оборотах, наличии двухфазного вступления (лирика – скерцо), зеркально отраженного в конце, в приеме драматургического срыва в последнем такте на *sffff*, в обостренной ритмике центрального раздела. Сказанное допускает трактовку *Тринадцатого квартета* как своеобразного камерного парафраза вокально-симфонического полотна.

Общий взгляд на струнные квартеты Шостаковича позволяет осознать специфику взаимодействия игрового и симфонического, при котором лексико-стилистические константы, выработанные композитором в жанре симфонии, получают новое функциональное наполнение. Ввиду закреплённости за ними определенных значений, они не требуют развернутой драматургической «аргументации», то есть последовательного линейного развития. Легко поддающиеся прочтению характерные для творчества Шостаковича идиомы приобретают свойства знака, открывая путь к их свободному сопоставлению, варьированию, комбинированию. Отсюда, с одной стороны, ощущение балансирования на грани реально переживаемого и отстраненно представляемого, с другой стороны, впечатление отсутствия новизны во многих квартетных опусах. Игровая логика сказывается и на уровне композиции цикла, демонстрируя множество вариантов решения. Если подобного рода поиск в области симфонии обусловлен кризисными явлениями в системе жанра и авторской концепции, то струнный квартет как вид камерно-инструментального ансамбля изначально предполагал *inventio*, что в свете барочных влияний на музыку XX века и творчество Шостаковича оказывается вполне закономерным. Одновременно склонность к игре присуща многим его сочинениям в разных жанрах, особенно раннего периода, когда закладывались основы его композиторского стиля и отличительные особенности мышления. В этом плане великий симфонист прошлого столетия сближается с

композиторами иной творческой ориентации: Прокофьевым и Стравинским, Орфом и Вайлем, Мийо и Онеггером.

Список литературы

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – С.-Петербург: «Дмитрий Буланин», 2004. – 474 с., нотн. прил.
2. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича: Исследование. – М.: Сов. Композиторы, 1961. – 256 с.
3. Гинзбург Л.С. Восьмой квартет Шостаковича // Гинзбург Л.С. Исследования, статьи, очерки. – М., 1971. – С. 193-208.
4. Давидян Р. Седьмой квартет Шостаковича *fis-moll*, *op. 108* // Давидян Р. Квартетное искусство. – М., 1994. – С. 293-295.
5. Канчели М.А. Тематическое развитие, форма и композиция цикла в струнных квартетах Д.Шостаковича и С.Цинцадзе: Автореф. дисс... д-ра искусствоведения / АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рильского. – К., 1982. – 51 с.
6. Кузьмина Н. О квартетном творчестве Шостаковича // Анализ, концепции, критика. – Л., 1977. – С. 5-19.
7. Мартынов И.И. Новые камерные сочинения Шостаковича (фортепианное трио и второй струнный квартет) // Мартынов И.И. О музыке и ее творцах. – М., 1980. – С. 27-36.
8. Мартынов И.И. Поэтические страницы (Девятый и Десятый квартеты Д.Шостаковича) // Мартынов И.И. О музыке и ее творцах. – М., 1980. – С. 36-44.
9. Раабен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д.Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1977. – Вып. 15. – С. 44-54.
10. Тевосян А. Седьмой квартет Д.Шостаковича. К вопросу о связи структурного лада и тематизма // Вопросы музыкального анализа. – Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 28. – М., 1976. – С. 167-190.
11. Федосова Э.П. Пятнадцатый квартет и альтовая соната Д.Шостаковича // Вопросы музыкального формообразования. – Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 46. – М., 1980. – С. 71-89.

УДК 782.1:070.489 (470)

Мария Кираковская

РУССКАЯ ПРЕССА О ПРЕМЬЕРЕ ОПЕРЫ З. ПАЛИАШВИЛИ «АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ». ПАЛИАШВИЛИ И ЧЕРЕПНИНЫ

Статтю присвячено творчим контактам Захарія Паліашвілі з Миколою та Олександром Черепніними.

Статья посвящена творческим контактам Захария Палиашвили с Николаем и Александром Черепнинными.

The article deals with creative contacts of Zakhariy Paliashvili, Nicolay and Alexandr Cherepnin.

Предлагаемой статье предстоит ввести читателя в круг творческих отношений Захария Петровича Палиашвили с семьей петербургских музыкантов Черепниных – Николая Николаевича и его восемнадцатилетнего сына Александра, для которых Тбилиси стал прибежищем на весь период Независимой республики Грузия. Вынужденная эмиграция обрекла их имена на забвение, и, казалось, навсегда оторвала отца и сына от России и их второго отечества – Грузии. Однако новая встреча все-таки состоялась. В 1967 году маститый, признанный на всех континентах композитор Александр Николаевич Черепнин, посетив Советский Союз, дал авторский концерт и в Тбилиси. Концерт был обставлен чрезвычайно скромно и прошел почти незаметно; негласная политика отторжения от общественной памяти культурных ценностей эпохи «меньшевиков» все еще имела силу. Александра Черепнина вернула русской культуре музыковед Людмила Зиновьевна Корабельникова, впечатляюще воссоздав в своей книге «Александр Черепнин: долгое странствие» творческий портрет этого выдающегося представителя Серебряного века. Во второй главе «документальной биографии» – «На холмах Грузии» – вступающий в свое третье десятилетие Александр Черепнин представлен на фоне музыкального Тифлиса, где его неумное дарование незамедлительно развернулось во всем блеске своих граней, где многоопытный, удивительно пронизательный журналист Владимир Степанович Ананов безошибочно распознал масштабы его будущего и печатным словом возвестил об этом («... какие безбрежные перспективы открыты этому титаническому размаху, вулканическому темпераменту, сатанинскому характеру! Это еще львенок, но все в нем львиное»). Сюрпризом для историков музыкальной культуры явилось открытие Л. Корабельниковой Александра Черепнина как деятельного критика тифлисских периодических изданий. Не довольствуясь материалами, переданными семьей Черепниных в Базельский архив, Л. Корабельникова поручила автору этих строк продолжить поиски в газетах и журналах эпохи Независимой республики Грузия. Исходя из современного состояния библиотек и музейных фондов, предложенная задача оказалась отнюдь не простой. Однако открывшаяся тематика настолько захватила, что казалось невозможным поставить на чем-то точку. Так была начата растянувшаяся на длительный период моя работа над музыкально-критическим наследием А. Черепнина. О деятельности Николая Николаевича Черепнина – композитора, оперного и симфонического дирижера, концертирующего пианиста, одного из первых директоров Тбилисской консерватории, профессора по классу композиции, Александра Черепнина, в то время студента, триумфально шествующего стезями композиции, пианизма и музыкальной критики – говорилось в моей статье «О тбилисской "моцартиане"», опубликованной в журнале «Русский клуб» (2006, № 10). На этот раз речь

пойдет о том, как представил в прессе Александр Черепнин выход в свет оперного первенца Захария Палиашвили – «Абесалом и Этери», и о том, какое участие приняли Черепнины в этом культурно-историческом событии.

В тифлисской публицистике Александра Черепнина, которая охватывает три года, оперная критика занимает небольшое место. Но даже самые короткие заметки содержат ценную информацию – как, например, о бенефисе Евгения Вронского в опере «Таис», где автор делится взволновавшим его выступлением в заглавной роли знаменитой грузинской певицы Ольги Шульгиной-Бахуташвили. Позднее известный оперный режиссер Михаил Квалиашвили вспоминал, что в описываемый период пение этой артистки не доставляло былой радости. Однако, заметка Саши Черепнина, опубликованная за месяц до премьеры «Абесалома и Этери», где О. Шульгиной-Бахуташвили предстояло дать путевку в жизнь сценическому образу Этери, свидетельствует о неувядаемости артистического обаяния и нерастраченности голосовых возможностей певицы.

Премьера «Абесалома и Этери» (21 февраля 1919 года) – это, быть может, непревзойденное по своему значению событие в истории грузинской музыкальной культуры, – вызвала двоекратный отклик А. Черепнина. Но прежде – о связях между Захарием Петровичем Палиашвили и семьей Черепниных, сведения о которых в опубликованных биографических материалах грузинского композитора отсутствуют.

22 сентября 1918 года худсовет Тифлисского Государственного оперного театра принял решение о постановке рекомендуемой комиссаром и главным режиссером Александром Ражденовичем Цуцунава оперы «Абесалом и Этери». Присутствовавший при этом Яков Львов, член худсовета и известный публицист по вопросам литературы и искусства, сообщает через газету «Кавказское слово», что танцевальные и ансамблевые номера были представлены в исполнении Н.Н. Черепнина на фортепиано (пребывание Черепниных в Тифлисе к этому времени насчитывало около двух месяцев).

Издание музыки «Абесалома» началось с арии Этери из 1-го акта («Мачеха»); она вышла в 1919 году в переложении для голоса с фортепиано с текстом на двух языках; автор русского варианта – Александр Черепнин.

Известно, что Палиашвили, продирижировав первыми спектаклями, решил передать оперу Самуилу Александровичу Столерману, дарование которого высоко ценил. Однако намерению автора решительно воспротивилась известная взбалмошностью, непредсказуемая в своих поступках жена дирижера, что привело к трагическим последствиям. Разорванная ею партитура спровоцировала совершенное в состоянии аффекта убийство, и Столерман предстал перед правовыми органами, кстати, единодушно оправдавшими его. Дирижирование «Абесаломом и Этери» было поручено Н.Н. Черепнину. Его

дебют, состоявшийся 24 марта 1920 года, совпал с бенефисом молодой певицы С.Г. Манденовой, и в рецензии на спектакль отмечалось, что выбранная ею для бенефиса партия *Этери* была исполнена с проникновенностью и большим артистизмом. Несколько отступив от главной темы, укажем, что эта артистка, игравшая во время первого представления оперы Наану, мать Мурмана, по сей день не значится в списке исполнительниц главной роли, что, очевидно, будет исправлено в будущих библиографических изданиях. «В спектакле впервые дирижировал не сам автор, – комментировал в газете Сергей Чемоданов, в то время профессор Тбилисской консерватории. – За эту работу взялся г. Черепнин. Она была проведена весьма успешно». Выступления Н.Н. Черепнина за дирижерским пультом не всегда вызывали одобрение взыскательной тифлисской прессы (в числе критиков маэстро был и его сын), и, если учесть тогдашнее состояние хора и оркестра, дирижированию «Абесаломом» предшествовал напряженный труд.

Выступление в «Абесаломе» упрочило дружественные отношения автора оперы с Н.Н. Черепниным. В указанном исследовании Людмила Корабельникова цитирует обнаруженное ею в брюссельском архиве письмо З.П. Палиашвили к Н.Н. Черепнину, который к тому времени проживал уже в Париже: «Дорогой Николай Николаевич! Вы мою “Абесалом и Этери” знаете очень хорошо, Вы даже дирижировали ею. Она, кажется, нравилась Вам настолько, что, когда Вы отсюда уезжали, просили меня снабдить Вас если не клавиром, то хоть некоторыми отрывками». Письмо содержит просьбу о содействии исполнению этой музыки в Европе.

Первым на постановку «Абесаломы и Этери» откликнулся Илья Элевтерович Зурабишвили. Признанный писатель, блестящий журналист, патриот в самом высоком значении этого слова, он сразу сделался пламенным почитателем оперы, не пропуская ни одного спектакля. Не имея специального образования, в трех статьях на страницах грузинской газеты «Сакартвело» (20, 21 и 25 февраля) он дает в широком культурологическом контексте обстоятельный разбор оперы, обнаруживая при этом незаурядные познания в области русского и европейского музыкального театра. Одновременно в «Закавказском слове» (21, 24 февраля) появились две статьи А. Черепнина, которые почему-то оказались за пределами внимания биографов Палиашвили. Между тем, они ценны не только интересными наблюдениями автора, пребывание которого в Тифлисе насчитывало столь малый срок. Эти публикации представляют единственный объективный источник информации для русскоязычного населения. Им предстояло увести читателя от злобной клеветы анонимного автора разгромной рецензии с пророчеством о том, что «опера сама себя доконает», которая была напечатана в русской газете «Грузия».

«Историк музыки, – пишет И. Зурабишвили, – начало 1919 года отметит золотыми буквами. Именно в этом году грузинская музыка явила свой подлинный лик, для этого нужно было только одно – чтобы зазвонил колокол свободы». «Хочется верить, – вторит ему А. Черепнин, – что дата 21 февраля – день первого представления оперы – останется запечатленной в летописях грузинского искусства. Грузинская музыка живет, существует и развивается. И опера “Абесалом и Этери” является ценным вкладом в молодую грузинскую музыку, ей суждено, быть может, вместе со “Сказанием о Шота Руставели” (опера Д.И. Аракишвили, поставленная несколько раньше. – *МК*), стать исходной точкой для целого ряда будущих грузинских композиторов».

Рецензенты пересказывают содержание оперы. Для А. Черепнина, не владеющего грузинским языком, незнакомаго с грузинским эпосом, было непросто вникнуть в сюжет. Непонятно, например, какой эпизод священного писания имеет он в виду, заявляя, что в основе либретто библейская легенда, действие которой происходит в Грузии. Повод для такого истолкования могло дать участие в сюжете Белиара, демонического существа из Ветхого завета, духа небытия, лжи и разрушения. Ошибочно истолкована и причина гибели Абесалома. Не горе и отчаяние от сознания, что исцеленная Мурманом Этери не принадлежит ему, доконали царевича. Исходя из версии Черепнина, он умирает, отравленный Мурманом.

Сюжетная фабула в передаче И. Зурабишвили намеренно схематична, что проистекает из отношения автора статьи к либретто. Он считает, что главная линия сюжета – любовь Абесалома и Этери – в интерпретации либреттиста Петре Мирианашвили как будто отодвинута на задний план, и опера Палиашвили больше повествует о стойкости и героизме эпических персонажей, чем о сердечных муках влюбленных.

А. Черепнин, не имея возможности вдаваться в подробности словесного текста, заостряет внимание на том, что стоит над ним. Он также высказывается о неудовлетворительности либретто, в «некоторой расплывчатости» которого он видит существенный «дефект оперы».

Отзываясь о композиции, оба рецензента указывают на досадные длинноты, «требующие большой выносливости исполнителей и затрудняющие восприятие оперы» (А. Черепнин). При этом И. Зурабишвили решительно настаивает на купюрах, которым в первую очередь должен быть подвергнут третий акт. По замыслу либреттиста, именно здесь вступает в силу Белиар-эшмаки (черт Белиар), которому Мурман, в обмен на приворотное зелье, продает свою душу вместе с душой матери. «Палиашвили вознамеривался эпизодический персонаж превратить в одного из главных героев и почти в течение всего III действия занят осуществлением своего намерения», – пишет Зурабишвили. И Зурабишвили, и Черепнин считают, что этот образ выпадает из

общего семантического строя, нарушая его целостность. «Веселый насмешник, безобидный шутник, игривый вертопрах. Подобный черт не станет посягать на большие дела – волновать, а потом умирять стихию, бороться со светом, вступать в спор с богом», – таков, по описанию Зурабишвили, Белиар-эшмаки, двойник черта из «Черевичек», вступающий в действие с хвастливой арией «Тьму превращаю в свет». В рецензии Черепнина говорится о несоответствии образа этого «черта в кавычках» с общим серьезным характером музыки, что отрицательным образом сказалось и на работе режиссера. «Во всяком случае, – пишет он, – мне кажется, что черту вовсе незачем, для показания своего чертовского происхождения, украшать себя рогами и время от времени подпрыгивать да подскакивать».

Рассуждения вокруг Белиара, этого несостоявшегося духа тьмы, имеют особую значимость. Прислушиваясь к голосу критиков, Палиашвили подверг свою оперу основательным сокращениям, в результате чего, наряду с отдельными номерами, был изъят весь третий акт. Между тем, оперная партитура в ее первоначальном варианте безвозвратно утеряна, и сведения о том, какой она была, можно почерпнуть лишь из первых рецензий – именно таким путем стало известно, что первоначально в числе персонажей был Белиар-эшмаки. Наличие этого образа позволяет заключить об устойчивости интереса композитора к мотиву вмешательства в любовные отношения оперных героев потусторонних сил. Соперники главных героев его опер – Мурман, Кназо со своей арией «Злой дух» («Даиси»), поддающийся, подобно Петру из «Вражьей силы» Серова, на провокацию злобствующего пропойцы, по своей природе двойники. При всей глубине и возвышенности их чувства, фанатизм при его отстаивании граничит с бесовской одержимостью. Образ Белиара-эшмаки – продукт отторжения и материализации «черной стороны», инфернальных свойств натуры Мурмана.

Очередной моделью в выделенном направлении оказался персонаж из пьесы Сандро Шаншиашвили «Латавра», на сюжет которой написана последняя опера Палиашвили со знаменательным именем – Инкубус (как известно, в средневековой мифологии инкубы – демоны, помогающие женской любви). «Слабая это была пьеса, – вспоминает Тамара Цулукидзе, первая исполнительница заглавной роли, – надуманная, напыщенная. Все персонажи сугубо условные: Латавра – царица какого-то призрачного царства, олицетворение Добра и Света. Контрастом ей – Инкубус – не то человек, не то Вельзевул, – какое-то оперное исчадие ада». По словам этой актрисы, талантливый Ушанги Чхеидзе, которому предстояло сыграть Инкубуса, приходил в отчаяние от беспомощности выстроить сценическую концепцию этого непонятного, отвлеченного злодея. Однако, горький опыт Д.И. Аракишвили, автора «Сказания о Шота Руставели», одним из либреттистов которого был С. Шаншиашвили, не

послужил для Палиашвили предостережением, и последняя его опера оказалась сценически нежизнеспособной. Что касается образа Инкубуса, фантазия композитора и здесь не возвысилась над его литературным прообразом; подобно Белиару-эшмаки, он представлен в жанровом преломлении, и связанная с его характеристикой музыка начисто лишена инфернальных примет. Последние утвердились в музыке Палиашвили лишь в сочетании с контрастирующими свойствами двойнической природы таких персонажей, как Мурман или Киазо. Суммируя вышесказанное, становится очевидным, что удаленный по рекомендации критиков из партитуры Белиар-эшмаки находился у истоков направления, оказавшегося, как подтвердилось в дальнейшем, чуждым творческой натуре композитора.

В числе номеров оперы, которые при исполнении опускаются, ария Этери из У акта, включенная, однако, во все издания. Восхищаясь душевной эмоциональностью мелодии, утонченно инструментованным аккомпанементом, рецензенты относят эту музыку к прекраснейшим страницам партитуры. Не пора ли принять к сведению, почти с вековым опозданием, впечатления первых критиков и, пересмотрев традицию, вернуть оперной героине лучшее украшение ее партии?

И Зурабишвили и Черепнин уделяют большое внимание обращению композитора с фольклорным материалом. Оценка Черепниным творческого процесса Палиашвили обнаруживает устойчивость его эстетических критериев. Художественная убедительность, считает он, достигается путём вживания творца в звуковой материал, органического сращивания с его образностью; созерцательная же позиция, участие автора как бы «со стороны» соответственно влияет на эмпатию воспринимающего субъекта. «Музыкальная сторона, – пишет А. Черепнин, покоится на обработке народного материала, причем палиевская¹ обработка отличается особым искренним лиризмом, она даже не обработка в собственном смысле – так много в ней искренности, неподдельного чувства и творчества. У Палиева подход к народному материалу чисто интуитивный, он сам как бы вышел из народа, он переживает, и его переживания выражаются в народном духе. Когда плачет палиевская Этери, вы чувствуете, что она действительно плачет, а не рассказывает о том, что она плакала; когда царевич Абесалом объясняется Этери в любви, вы чувствуете, что он действительно ее любит, а не рассказывает о том, что он ее любит – в этой искренности и правдивости образов и кроется главная прелесть палиевской оперы».

Рецензия свидетельствует об оригинальной сценографии Александра Зальцмана: декорации к спектаклю были вставлены в специальные рамки.

¹ Такова русская транскрипция фамилии Палиашвили. – *Прим. ред.*

Поощряя инициативу художника, Черепнин в свои неполные 20 лет дерзко предлагает пересмотреть живописную сторону, сомневаясь, верно ли найден цвет рамок, «не слишком ли он пестр и отвлекает внимание, и не лучше было бы его заменить другим, более сдержанным и однородным, хотя бы даже и светлых тонов». Ответ давал сам спектакль. В описании художественного оформления оперы с прекрасным царским дворцом, живописными окрестностями хрустального замка Мурмана, И. Зурабишвили задерживается на детали, которой всегда внимательный А. Черепнин не придал значения. В IV-м акте господствующий в перспективе осеннего пейзажа желтый цвет распространяется на задний ряд рамок, превращая их из пестрых, «цветастых» (Зурабишвили) в однотонные, что давало возможность юному критику проверить целесообразность своей рекомендации.

Постановку «Абесалома и Этери» в значительной мере осложняло обилие массовых сцен, и, соответственно, хоровых номеров, ощутимо преобладающих над сольными. Эту задачу мастерски решил А.Р. Цуцунава, показав «много умения и изобретательности» (Черепнин). Оперный хор, эта неизменная мишень критиков, на этот раз обнаружила высокий результат работы и над музыкальным и над словесным текстом (по свидетельству Зурабишвили, не только среди участников хорового состава, но и среди солистов мало кто знал грузинский язык), в чем была большая заслуга хормейстера Коршона, приглашенного из Одессы.

Помня о том, что стало с авторским оригиналом партитуры «Абесалома», воздадим должное её первым рецензентам, сохранивших для грядущих поколений память об изначальной версии оперного первенца Палиашвили, которую, подобно партитуре «Бориса Годунова», прозвучавшей, наконец, в авторской редакции, все еще предстоит реабилитировать.

Розділ III.
СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 004.4'277.2

Сергей Воронцов

**ОСНОВЫ ЦИФРОВОГО ЗВУКА И
ПЕРСОНАЛЬНЫЙ КОМПЬЮТЕР**

Розглянуто основні дії, що здійснюються за допомогою ПК зі звуком у цифровому форматі: запис/програвання, зберігання на різноманітних носіях інформації, перетворення цифрових форматів, приймання/передавання в комп'ютерних мережах та редагування цифрового звука.

Рассмотрены основные действия, которые выполняются с помощью ПК со звуком в цифровом формате: запись/воспроизведение, хранение на различных носителях информации, преобразование цифровых форматов, прием/передача в компьютерных сетях и редактирование цифрового звука.

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, audio file data conversion, transmission in computer networks and editing sounds in digital format.

Условно можно выделить пять основных действий, которые обычно производятся с помощью компьютера над объектом, который мы называем цифровым звуком:

1. Запись/воспроизведение
2. Хранение
3. Преобразование форматов
4. Передача по сети
5. Редактирование

Рассмотрим теперь каждое из этих действий более подробно, но сначала нужно понять, что представляет собой цифровой звук.

Введение

Звук, который мы слышим – его часто называют аналоговым звуком, – изменяясь во времени может менять частоту, интенсивность, тембр, окраску и т. п. Следовательно, звук, воспроизводимый через динамики или наушники, представляет собой колебания диффузора динамика, вызываемые меняющимся во времени электрическим сигналом. На математическом языке любую произвольную функцию времени $F(t)$ можно представить в виде так называемого тригонометрического ряда Фурье, а именно, в виде бесконечной суммы простых гармоник синуса и косинуса с некоторыми коэффициентами, и

поэтому такой способ представления функции часто называют разложением на гармоники.

В действительности сумма не является бесконечной, а достаточно взять лишь гармоники с частотами от 20 Гц до 20 КГц, то есть лежащие в спектре частот, которые способно слышать человеческое ухо.

Итак, мы видим, что аналоговый звук есть сумма гармоник, и нужно только понять, как вычислить коэффициенты тригонометрического ряда, которые вполне можно называть цифровым звуком. Ответ содержится в самой функции $F(t)$, так как именно она используется для их вычисления. На практике на первый взгляд задача кажется неразрешимой, но на помощь человеку пришли компьютеры и микропроцессоры, причем произошло это не сразу после появления компьютеров, которые в те годы называли ЭВМ (электронно-вычислительные машины), а лишь в 80-е годы минувшего столетия, когда электронные микрочипы уже оказались достаточно скоростными и стали производить миллионы и более операций в секунду.

Развитие квантовой физики в начале двадцатого века позволило по-новому взглянуть на многие вещи, 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 – и 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. Для того, чтобы прослушать цифровой звук, его необходимо сначала преобразовать в аналоговый электрический сигнал с помощью звуковой карты вашего компьютера.

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 продаже появились первые компакт-диски. Это стало возможным благодаря применению микрочипов, способных осуществлять 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 восстановления исходного сигнала в процессе воспроизведения звука.

Электронные блоки, в которых осуществляются аналого-цифровые и цифро-аналоговые преобразования, сокращенно называются АЦП и ЦАП, причем последний зачастую именуется также конвертором. Его роль особенно

важна в аудиофильских системах для высококачественного воспроизведения звука с цифровых носителей.

Таким образом, цифровой звук – это способ записи аналогового звука в виде двоичного кода.

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 разложения, нужно построить приближенную модель непрерывной функции $F(t)$, представив ее в виде набора дискретных значений в определенных точках.

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, говоря простым языком, брать значения функции в точках и записывать их с конечной точностью).

Таким образом, оцифровка сигнала включает в себя два процесса – процесс дискретизации (осуществление выборки), который сводится к получению значений величин преобразуемого сигнала в определенные промежутки времени, и процесс квантования, то есть процесс замены реальных значений сигнала приближенными с определенной точностью.

Очевидно, что чем чаще мы будем делать замеры амплитуды (чем выше частота дискретизации) и чем меньше 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 отсчетами. 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.

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 были выбраны не 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, различимая человеческим ухом, составляет 20 КГц. А вот при выборе разрядности значение 16 бит, соответствующее 65536 (то есть 2¹⁶) уровням квантования амплитуды при определении ее величины 44100 раз в секунду, было взято и вовсе 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 2¹⁶ является очень подходящим числом для компьютера, потому что число 16 само является степенью двойки, а 2¹⁵ или 2¹⁷ 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, способного хранить миллионы бит.

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, сколько же всего бит информации необходимо для записи одной секунды живого звука.

Подсчет очень простой и, учитывая важность этой цифры в дальнейшем, мы просим читателя выучить его наизусть:

$$16 \cdot 44100 \cdot 2 = 1\,411\,200 \text{ бит.}$$

Последний множитель учитывает то обстоятельство, что при записи стерео звука 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 представляет собой набор значений амплитуды сигнала, взятых через определенные промежутки времени.

Блок оцифрованной аудио-информации можно записать в файл «как есть», то есть последовательностью чисел (значений амплитуды). Основным методом создания цифровой информации – это PCM (Pulse Code Modulation – импульсно-кодовая модуляция), – способ 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.

А вот запись 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 неkomпрессированного (несжатого) звука формата CDA или WAV, который сохраняет исходное, то есть максимальное, качество оцифрованного звука.

Сразу же после оцифровки данные можно сжать или упростить так, чтобы они занимали меньший объем памяти, нежели будучи записанными «как есть». Тут 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 звука 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 (формат APE, разработанный фирмой Monkeys Audio, форматы FLAC и Wv) позволяют сократить занимаемый данными объем на 40-70%, но при этом обеспечить впоследствии стопроцентное восстановление оригинальных данных из полученных после сжатия. Подобные кодеры – это своего рода архиваторы данных (как ZIP, RAR и другие), только предназначенные для сжатия именно аудио. В настоящее время уже имеются компьютерные программы, позволяющие производить сравнение файлов формата WAV буквально “бит в бит”, и с помощью подобной программы можно убедиться в том, что WAV файл, подвергшийся процедуре кодирования с последующим раскодированием, в точности равен исходному файлу.

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. Наиболее известными являются MPEG-1 Layer I,II,III (последний имеет и другое название – MP3), MPEG-2 AAC (advanced audio coding), Ogg Vorbis, Windows Media Audio (WMA), TwinVQ (VQF), MPEGPlus, TAC и прочие. В среднем, коэффициент сжатия, обеспечиваемый такими кодерами, находится в пределах 10-14 (раз). Надо особо подчеркнуть, что в основе всех lossy-кодеров лежит использование так называемой психоакустической модели, которая как раз и занимается «упрощением» оригинального сигнала. Говоря точнее, механизм подобных кодеров выполняет анализ кодируемого сигнала, в процессе которого определяются участки сигнала, в определенных частотных областях которых имеются неслышимые человеческому уху нюансы (замаскированные или неслышимые частоты), после чего происходит их удаление из оригинального сигнала. Таким образом, степень сжатия оригинального сигнала зависит от степени его «упрощения»; сильное сжатие достигается путем «агрессивного упрощения» (когда кодер «считает» ненужными множественные нюансы), такое сжатие, естественно, приводит к сильной деградации качества, поскольку удалению могут подлежать не только незаметные, но и значимые детали звучания.

Как мы сказали, современных lossy-кодеров существует достаточно много. Наиболее распространенный формат – MPEG-1 Layer III (всемирно 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. Сегодня этому кодеку имеется множество альтернатив, так что выбор остается за пользователем.

Следует особо отметить, что при использовании формата MP3 имеется также довольно большой выбор степени компрессии, что дает возможность пользователю самостоятельно определять соотношение качества получающегося 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 все более 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 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.

Вернемся, однако, к lossy-кодерам. Преимущества формата MP3 – его широкая распространенность и достаточно высокое качество кодирования, которое объективно улучшается благодаря разработкам различных кодеров MP3 энтузиастами (например, кодер Lame). Серьезный конкурент формату MP3 – кодек Microsoft Windows Media Audio (Файлы .WMA и .ASF). По различным тестам этот кодек показывает себя от «как MP3» до «заметно хуже MP3» на средних битрейтах и, чаще, «лучше MP3» на низких битрейтах. Ogg Vorbis (файлы .OGG) – совершенно свободный от лицензирования кодек, создаваемый независимыми разработчиками. Чаще всего он ведет себя лучше, чем MP3, недостатком является лишь малая распространенность, что может стать критическим аргументом при выборе кодека для длительного хранения аудио. Имеется целый ряд других кодеров, причем их количество исчисляется десятками, но в силу малой распространенности они едва ли заслуживают внимания.

Говоря о способах хранения звука в цифровом виде, нельзя не упомянуть и о других носителях данных. Всем привычный аудио компакт-диск получил широкое распространение именно в последние годы (это связано с сильным удешевлением носителя и приводов). А до этого носителями цифровых данных являлись кассеты с магнитной лентой, но не обычные, а предназначенные для так называемых DAT-магнитофонов. Ничего примечательного – магнитофоны как магнитофоны, однако цена на них всегда была сравнительно высокой, и такое удовольствие было доступно не всем. Они использовались, в основном, в студиях звукозаписи. Преимущество таких магнитофонов было в том, что, несмотря на использование привычных носителей (магнитная лента), данные на них хранились в цифровом виде и практически никаких потерь при чтении/записи на них не было, что очень важно при студийной обработке и хранении звука. В настоящее время кроме привычных всем компакт-дисков появилось большое количество и других носителей данных, в частности это флэш модули, емкость которых исчисляется уже гигабайтами. Носители совершенствуются и с каждым годом становятся более доступными и компактными. Сегодня продается огромное количество различных моделей портативных цифровых MP3 плееров, способных хранить часы и десятки часов музыки вполне приличного качества. И, можно предположить, что это еще далеко не предел развития техники подобного рода.

Преобразование цифровых форматов

Естественно предположить, что, имея данные в каком-либо из цифровых форматов хранения звука, мы можем преобразовать их в данные другого формата. Разумеется, эта задача выполнима только с помощью специальных программ преобразования аудио форматов. В настоящее время подобных программ имеется довольно много, но мы упомянем лишь одну из них под названием **Easy CD-DA Extractor** (<http://www.poikosoft.com>). Это удачный пример программного обеспечения типа “все в одном флаконе” для работы с аудио файлами. Список форматов, с которыми работает эта программа весьма внушительный: MP1, MP2, MP3, WMA 8, WMA 9, WMA 9.1, Ogg Vorbis, MP4 (MPEG-4/AAC), M4A (MPEG-4/AAC), AAC (MPEG-2/AAC), FLAC, Musepack, VQF (TwinVQ), WAV, AIFF, Shorten, APE (Monkey’s Audio), Wv (Wavpack). Несомненным достоинством является поддержка всех трех форматов кодирования без потерь APE, FLAC и Wv.

Следует учитывать, что преобразование данных из одного формата в другой (за исключением преобразований $WAV \rightleftharpoons APE$, $WAV \rightleftharpoons FLAC$ или $WAV \rightleftharpoons Wv$, которые осуществляются без потерь) может только ухудшить качество звука или по крайней мере оставить его без изменения, но никак не

улучшить. Особенно это касается преобразований между различными lossy-кодерами.

Обычно преобразование форматов применяется с целью сократить объем данных. Так, наиболее распространенным случаем является преобразование из форматов CDA или WAV в формат MP3. Напомним, что такое преобразование является необратимым, поскольку оно сопряжено с потерей информации и, следовательно, из файла MP3 невозможно восстановить исходный WAV файл оригинального качества. Тем не менее, в некоторых случаях такое преобразование возможно, к примеру, если, имея только файлы формата MP3, нужно записать ауди компакт-диск для воспроизведения его на обычном CD плеере. Следует лишь учитывать, что при обратном преобразовании происходит экстраполяция недостающих данных и поэтому, если взять MP3 файл с высоким битрейтом, например 192 Кбит/сек или лучше всего 320 Кбит/сек, то результирующий WAV файл будет приемлемого качества. Если же попытаться сделать WAV файл из MP3 файла с битрейтом 128 Кбит/сек и ниже, то результат едва ли будет удовлетворительным, так как станет уже заметна деградация в области высоких частот.

К достоинствам программы **Easy CD-DA Extractor** можно отнести еще и то, что она умеет получать из сети Интернет информацию/метаданные об аудио компакт-диске, который находится в дисковом приводе вашего компьютера (хотя это умеют и другие программы). Эти метаданные включают в себя наименование исполнителя, год выпуска и название альбома, а также названия всех песен (треков). Особенно приятно, что эти метаданные программа может использовать для присваивания имен при преобразовании в MP3, например, автоматически присваивая получающимся MP3 файлам имена в соответствии с названиями треков на исходном аудио CD.

Передача аудио данных через сеть Интернет

Повсеместное распространение и развитие упомянутых lossy-кодеров аудио (MP3, AAC и других) открыло широчайшие возможности для распространения и обмена звуковыми файлами через сеть. Магистральные каналы связи уже давно позволяют пересылать большие массивы данных за сравнительно небольшое время, однако сравнительно медленной остается передача данных между конечным пользователем и провайдером (поставщиком услуг связи). Телефонные линии, по которым пользователи в большинстве своем связываются с Интернетом, не позволяют осуществлять быструю передачу данных. Скорость передачи данных при подключении по диалапу (dial-up) с помощью модема обычно находится в пределах 33.2 Кбит/сек, максимум 56 Кбит/сек для цифровых АТС. Следовательно, такие объемы данных, которые занимает несжатая аудио- и видеоинформация, передавать по привычным

каналам связи придется очень долго. В такой ситуации появление lossy-кодеров, обеспечивающих десяти-пятнадцатикратное сжатие, превратило передачу и обмен аудио данными в повседневное занятие каждого пользователя Интернета и сняло практически все преграды, обусловленные относительно медленными участками сети передачи данных от провайдера к конечному потребителю. Увеличение скорости передачи данных до 64, 128, 256 и более Кбит/сек вследствие применения технологии DSL и aDSL (Digital Serial Line и asymmetrical Digital Serial Line) на участке «последней мили» то есть от провайдера до абонента, которая сейчас находит широкое применение, еще более упростило обмен звуковыми файлами.

И действительно, несложно подсчитать, что скачивание по сети MP3 файла объемом, скажем, 5 Мб (в случае битрейта 128 Кбит/сек это примерно 5 минут звучания) при скорости подключения 33.2 Кбит/сек, потребует около 20 минут. При увеличении скорости подключения это время будет уменьшаться.

Подключение к Интернет по технологии локальной сети становится все более популярным и распространенным особенно среди жителей многоквартирных домов, и это тоже способствует значительному увеличению числа участников обмена аудио файлами.

Кроме этого, нужно сказать, что развивающаяся сегодня семимильными шагами цифровая мобильная связь во многом обязана именно lossy-кодированию. Дело в том, что протоколы передачи аудио по каналам мобильной связи работают приблизительно на тех же принципах, что и известные всем музыкальные кодеры. Поэтому дальнейшее развитие в области кодирования аудио неизменно ведет к уменьшению стоимости передачи данных в мобильных системах, отчего конечный пользователь только выигрывает: дешевеет связь, появляются новые возможности, продлевается время работы батарей мобильных устройств и т.д. Не в меньшей степени lossy-кодирование помогает экономить деньги на покупке дисков с любимыми песнями – сегодня стоит только зайти в Интернет и там можно найти почти любую интересующую песню. Безусловно, такое положение вещей совсем не устраивает звукозаписывающие компании – у них под носом пользователи вместо покупки дисков обмениваются песнями прямо через Интернет, что превращает некогда золотое дно в малоприбыльный бизнес, но это уже вопрос этики и финансов. Одно можно сказать с уверенностью: с таким положением вещей уже ничего нельзя поделать, и бум обмена музыкой через Интернет, порожденный именно появлением lossy-кодеров, уже ничем не остановить.

Обработка и редактирование цифрового звука

Под обработкой звука следует понимать различные преобразования над звуковыми данными с целью изменения каких-то характеристик звучания. К

обработке звука относятся способы создания различных звуковых эффектов, фильтрация, а также методы очистки звука от нежелательных шумов, изменения тембра и т.д. Все это огромное множество преобразований сводится, в конечном счете, к следующим основным типам:

Амплитудные преобразования. Выполняются над амплитудой сигнала и приводят к ее усилению/ослаблению или изменению по какому-либо закону на определенных участках сигнала.

Частотные преобразования. Выполняются над частотными составляющими звука: сигнал представляется в виде спектра частот через определенные промежутки времени, производится обработка необходимых частотных составляющих, например, фильтрация, и обратное «сворачивание» сигнала из спектра в волну.

Фазовые преобразования. Сдвиг фазы сигнала тем или иным способом; например, такие преобразования стерео сигнала позволяют реализовать эффект вращения или «объёмности» звука.

Временные преобразования. Реализуются путем наложения, растягивания / сжатия сигналов; позволяют создать, например, эффекты эха или хора, а также повлиять на пространственные характеристики звука.

Приведем несколько практических примеров использования указанных видов преобразований при создании реальных звуковых эффектов:

Эхо. Реализуется с помощью временных преобразований. Фактически для получения эха необходимо на оригинальный входной сигнал наложить его задержанную во времени копию. Для того, чтобы человеческое ухо воспринимало вторую копию сигнала как повторение, а не как отзвук основного сигнала, необходимо время задержки установить равным примерно 50 мс. На основной сигнал можно наложить не одну его копию, а несколько, что позволит на выходе получить эффект многократного повторения звука (многоголосного эха). Чтобы эхо казалось затухающим, необходимо на исходный сигнал накладывать не просто задержанные копии сигнала, а приглушенные по амплитуде.

Реверберация (повторение, отражение). Эффект заключается в придании звучанию объёмности, характерной для большого зала, где каждый звук порождает соответствующий, медленно угасающий отзвук. Практически, с помощью реверберации можно «оживить», например, фонограмму, сделанную в заглушенном помещении. От эффекта «эхо» реверберация отличается тем, что на входной сигнал накладывается задержанный во времени выходной сигнал, а не задержанная копия входного. Иными словами, блок реверберации упрощенно представляет собой петлю, где выход блока подключен к его входу, таким образом, уже обработанный сигнал в каждом цикле снова подается на вход, смешиваясь с оригинальным сигналом.

Хорус (Chorus). В результате его применения звучание сигнала превращается как бы в звучание хора или в одновременное звучание нескольких инструментов. Схема получения такого эффекта аналогична схеме создания эффекта эха с той лишь разницей, что задержанные копии входного сигнала подвергаются слабой частотной модуляции (в среднем от 0.1 до 5 Гц) перед смешиванием со входным сигналом. Увеличение количества голосов в хоре достигается путем добавления копий сигнала с различными временами задержки.

Цифровая обработка сигнала – это сложная и, главное, ресурсоемкая процедура. Она сравнительно недавно стала проводиться в цифровых устройствах – раньше различные эффекты звучания достигались путем обработки звука в аналоговых приборах. В аналоговой аппаратуре звук в виде электрических колебаний проходит через различные тракты (блоки электрических элементов), чем достигается изменение фазы, спектра и амплитуды сигнала.

Возможность использования цифровых устройств имеет неоспоримые преимущества. Качество обработки сигналов в них намного меньше зависит от качества аппаратуры, главное – это качественно оцифровать звук и иметь возможность качественно его воспроизводить, и тогда качество обработки ложится уже только на программный механизм. Кроме того, для различных манипуляций со звуком не требуется постоянная смена оборудования. И, самое главное, поскольку обработка ведется программным путем, для нее открываются просто невероятные возможности, которые ограничены лишь мощностью компьютеров (а она увеличивается с каждым днем) и фантазией человека.

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

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – II

Наукове видання

Випуск 22

Відповідальний за випуск
Редактори та упорядники
Технічні редактори

І.С. Драч
І.Л. Іванова, А.А. Мізітова
О.С. Садовнікова, Є.В. Андреев

Видавництво «Кортес – 2001»
Свідоцтво ДК № 2938 від 17.08.2007.

Україна, 61135 м. Харків, вул. Г.в. Широнінців, буд. 61а, кв.121

Підписано до друку 12.11.2008 р. Формат 60×84 1/16.
Ум. друк. ар. 14,6. Обл.-вид. ар. 16,6. Друк лазерний.
Замовлення №715. Тираж 100 прим.

Віддруковано в друкарні БАТ «Современная печать»
На цифровому лазерному видавничому комплексі Rank Xerox DokuTech 135.
Адреса: м. Харків, вул. Лермонтовська, 27. Телефон: (057)752-47-90