

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА**

**СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ
В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ:
ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ,
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ**

**Материалы Международной молодежной
научно-практической конференции
26–27 ноября 2020 года**

Сборник статей

**Ростов-на-Дону
2021**

УДК 78.072"20"(082)

ББК 85.31.0

С 568

Редакторы:

В. Н. Демина – доктор искусствоведения

В. С. Кривеженко – кандидат искусствоведения

Редактор-корректор

В. Е. Наянова

Современное музыкознание в пространстве культуры:

С 568 проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики. Материалы Международной молодежной научно-практической конференции (26–27 ноября 2020 года): сборник статей / научные редакторы: *В. Н. Демина, В. С. Кривеженко*. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – 256 с., илл.

В сборнике представлены материалы Международной молодежной научно-практической конференции «Современное музыкознание в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики». Актуальность и перспективы развития музыковедческой науки в условиях модернизации культуры определяются сохранением важнейших ценностных ориентиров современного общества. Глобальность привлеченных к рассмотрению вопросов раскрыла новые перспективы изучения таких направлений современного музыкознания, как история и теория музыкального искусства, взаимодействие исполнительства и педагогики, динамика развития джаза в художественной культуре XX – начала XXI века.

Сборник адресован специалистам в разных областях науки, искусства и образования, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства и гуманитарного знания.

ISBN 978-5-93365-123-9

© Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова, 2021

© Коллектив авторов, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	6
-------------------	---

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Дымская М. В.

ВЛИЯНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ НА ДУХОВНОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА	8
---	---

Ермакова Д. М.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ ОФИЦИАЛЬНЫХ ПРИЕМОМ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ СВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ	15
--	----

Клеопина Е. С.

КОМПОЗИЦИИ И. С. БАХА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ОТРАЖЕНИЯХ XX ВЕКА	24
--	----

Лизяева М. А.

РЕЛИГИОЗНЫЕ КОНЦЕПЦИИ В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЛИЛИ БУЛАНЖЕ	33
---	----

Лукито Л. Э. (Республика Индонезия), Сорокина У. В.

ОТРАЖЕНИЕ ЗВУЧАНИЙ ЯВАНСКОГО ОРКЕСТРА ГАМЕЛАН В СОНАТЕ К. ДЕБЮССИ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО	41
--	----

Николаева М. Е.

СТИХИЯ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОРУ ТАКЭМИЦУ: ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ	47
---	----

Паласио Х. (Республика Колумбия)

ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР ЛУИСА ГИЛЕРМО КИХАНО	62
--	----

Порубина М. В.

ТРАКТОВКА ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРИКА САТИ	74
--	----

<i>Стрезев М. И. (Республика Молдова)</i>	
ОРГАН В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО	85
<i>Тараненко А. А.</i>	
ФУГА В КИНОМУЗЫКЕ: ФУНКЦИИ В КОНТЕКСТЕ ВИДЕО-ОРИЯДА	96
<i>Шахова А. Р.</i>	
ЭЛЕГИЧЕСКОЕ ТРИО С. В. РАХМАНИНОВА ОР. 9 ПАМЯТИ ЧАЙКОВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	105
 СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ	
<i>Штейн С. Ю. (Республика Молдова)</i>	
«СНЕГУРОЧКА» ОСТРОВСКОГО: ПУТЬ К ОПЕРЕ	113
<i>Антонова Е. В.</i>	
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ М. А. ФУКСМАНА НА ПРИМЕРЕ «CON SORDINO»: О СОВРЕМЕННОМ ТАНДЕМЕ ПЕВЦА И КОМПОЗИТОРА	123
<i>Боронджиян В. А.</i>	
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА ДИРИЖИРОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ	136
<i>Заброда Д. И.</i>	
ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	145
<i>Милованович Т. (Республика Сербия), Горочная В. В.</i>	
ЖЕНЩИНА В ДИРИЖЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	156
<i>Соценко А. И.</i>	
ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ТОСКИ В ЗНАКОВЫХ ПОСТАНОВКАХ	169
<i>Фу Сяоцзяо (КНР), Сорокина У. В.</i>	
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ «БАЗОВЫЙ КУРС АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ» ПОД РЕДАКЦИЕЙ ГАО ВЭЙЦЗЕ	

И ЧЕН ДАНБУ (К ВОПРОСУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ)	175
--	-----

Чжан Кэцинъ (КНР), Сорокина У. В.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ДИСЦИПЛИНЫ «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ»)	180
--	-----

ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Витюк А. А. (Республика Молдова)

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ СЛЭП НА БАС-ГИТАРЕ (СЕРЕДИНА 1960-х – СЕРЕДИНА 1980-х)	189
---	-----

Габриелян М. Р. (Республика Армения)

ПРОБЛЕМЫ ПОСТАНОВКИ И РАЗВИТИЯ ДЫХАНИЯ В КЛАССЕ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА	196
--	-----

Григоренко Е. С.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЭВОЛЮЦИИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ДЖАЗА	209
---	-----

Исаева Л. Э.

ДЖАЗОВЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ	223
---	-----

Хэруцэ П. Ф. (Республика Молдова)

ГРУППА ТРУБ В ПАРТИТУРЕ БИГ-БЭНДА	231
---	-----

Ся Юй (КНР)

ТВОРЧЕСТВО ЛИ ЦЗИНЬХУЭЯ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА	244
--	-----

ОТ РЕДАКЦИИ

Сборник научных статей содержит материалы Международной молодежной научно-практической конференции «Современное музыковедение в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики», прошедшей 26–27 ноября 2020 г. в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Конференция стала площадкой для обсуждения широкого круга вопросов, связанных с сохранением ценностных ориентиров музыковедческой науки в условиях трансформации общества и культуры начала XXI века. Новая плоскость рассмотрения проблем и инновационность подходов открыли новые перспективы изучения актуальных направлений современной науки, связанных с развитием музыкального образования, педагогической и творческой деятельности музыкантов и композиторов, применением аналитических принципов в смежных сферах научного знания. Структурным каркасом обозначенного круга исследований стали несколько выделенных направлений, связанных с изучением теории и истории жанров светской и духовной музыки (статьи М. В. Дымской, Д. М. Ермаковой, Е. С. Клеопиной, М. А. Лизяевой, Л. Э. Лукито, М. Е. Николаевой, Х. Паласио, М. В. Порубиной, У. В. Сорокиной, М. И. Стрезева, А. А. Тараненко, А. Р. Шаховой, С. Ю. Штейн); проблем музыкального исполнительства и педагогики (статьи Е. В. Антоновой, В. А. Боронджияна, В. В. Горочной, Д. И. Заброда, Т. Милованович, У. В. Сорокиной, А. И. Соценко, Фу Сяоцзяо, Чжан Кэцин); осмыслением ключевых направлений развития эстрадно-джазового искусства (статьи А. А. Витюка, М. Р. Габриелян, Е. С. Григоренко, Л. Э. Исаевой, П. Ф. Хэруцэ, Ся Юй). Подходы к решению заявленного круга вопросов осмысливаются молодыми учеными по-разному, некоторые вызывают дискуссионные вопросы и требуют дальнейшего изучения.

Мы надеемся, что публикация данного сборника привлечет внимание широкого круга молодых исследователей к актуальным проблемам современной музыковедческой науки.

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО
И ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

Сведения об авторе: **Дымская Марина Викторовна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Дабеева И. П.

About the author: **Marina Dymskaya** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – Doctor of Art History, Professor Irina Dabaeva.

М. В. Дымская

ВЛИЯНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ НА ДУХОВНОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Аннотация. В статье получает освещение проблема влияния исполнительского стиля Придворной певческой капеллы на духовное творчество Римского-Корсакова. Придворная певческая капелла – уникальный коллектив, обладающий высококласными техническими возможностями, позволяющими исполнять сложнейшие произведения светской и духовной музыки. Работая с Капеллой, композитором были созданы монументальные хоровые сочинения, рассчитанные на исполнительские возможности коллектива.

Ключевые слова: Придворная певческая капелла, Н. А. Римский-Корсаков, исполнительский стиль, духовные произведения.

М. V. Dymskaya

THE INFLUENCE OF PERFORMANCE STYLE OF THE COURT CHOIR CHAPEL ON THE SPIRITUAL CREATIVITY BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV

Abstract: The article highlights the issue of the influence of the performing style of the Court Choir Chapel on the spiritual works by

N.A. Rimsky-Korsakov. The Court Choir Chapel is a unique collective with high-class technical capabilities, which allow performing the most complex works of secular and sacred music. After working with the Chapel, the composer created monumental choral compositions designed for the performing abilities of the collective.

Key words: Court Choir Chapel, N.A. Rimsky-Korsakov, performing style, spiritual music works.

Н.А. Римский-Корсаков вошел в историю русской музыки не только как симфонист, автор целого ряда замечательных опер, но и как духовный композитор, о чем в советское время умалчивалось. Им написано большое количество духовных произведений в разных жанрах. Творчество Римского-Корсакова впитало в себя исторически сложившиеся закономерности исполнительского стиля Придворной певческой капеллы.

В Придворную певческую капеллу Римский-Корсаков пришел уже сложившимся композитором. В феврале 1883 года по приглашению М.А. Балакирева он был назначен на должность помощника управляющего Придворной капеллой. Тогда же он обратился к сфере духовной музыки. Первые авторские духовные сочинения услышала московская публика. 26 мая 1883 года при освящении храма Христа Спасителя в Москве прозвучал написанный к этому торжественному событию концерт «Кто есть сей Царь Славы» [6, 46]. Немного позже, 17 февраля 1884, в Большом зале Московской консерватории под управлением В.С. Орлова были исполнены еще не опубликованные к тому времени духовные песнопения: Херувимская песнь № 1 и «Се жених грядет в полунощи» [7, 116]. И после 1884 года духовная музыка Римского-Корсакова продолжала звучать в московских духовных концертах наряду с сочинениями его предшественников и современных московских композиторов.

В «Русской музыкальной газете» от 24 мая 1896 года содержится рецензия на концерт Капеллы в Москве под управлением С.А. Смирнова. В этом концерте прозвучали духовные произведения: «Воспойте людие» Бортнянского, «Услыши Господи» Львова, «Ангел вопияше» Макарова, «Херувимская песнь № 7» Бахметева,

«Благообразный Иосиф» Азеева, «Достойно есть» Чайковского, а также «Се жених грядет» Римского-Корсакова [4].

К приходу композитора в Капеллу она представляла собой великолепный коллектив, лучший в России, образец для подражания. Хор Капеллы славился уникальными голосами. Особенно изумляло иностранцев звучание басов, свободное владение ими диапазоном контроктавы. Их голоса сравнивались то со звуками органа или раскатами грома, то с колокольным звучанием. Как вспоминал Г. Берлиоз: «В этом хоре попадают неведомые нам басы, которые нисходят до контр-ля <...>. Сравнить хоровое исполнение Сикстинской капеллы в Риме с этими дивными певцами то же, что сравнивать несчастную маленькую группу плохих скрипачей третьестепенного итальянского театра с оркестром Парижской консерватории. Слушая капеллу, отторгаешься от мира и переносишься в бесконечное. Несколько раз я пытался остаться равнодушным, но не мог достигнуть этого, несмотря на все усилие воли» [1, 144].

За одиннадцать лет работы в Придворной певческой капелле Римский-Корсаков предпринял колоссальный труд по совершенствованию певческого образования. Все написанные в этот период композитором духовные произведения предназначались для исполнения хором Придворной капеллы, который состоял из мужчин и малолетних певчих.

Формирование собственного индивидуального композиторского стиля у Римского-Корсакова не происходило обособленно от общих тенденций времени. Кроме накопления композитором собственного опыта в сфере духовной музыки, очень полезным стало изучение им традиций русской духовной музыки в контексте музыкальной культуры своего времени, что предопределило важные стилевые особенности в этой области творчества. Римский-Корсаков создал свой неповторимый стиль, в котором музыка православного богослужения органично сочетается с элементами народно-песенной культуры и несет на себе черты творческой индивидуальности автора.

Изучение композитором древнерусского церковного пения в годы преподавания в Капелле и его плодотворная работа в

этой области оказали огромное влияние на все его последующее творчество, и получили претворение, например, в использовании обиходных ладов. Как вспоминал сам Римский-Корсаков: «Стремление к ладам <...> преследовало меня в продолжение всей моей сочинительской деятельности, и я не сомневаюсь, что в этой области мною сделано кое-что новое, так же, как и другими композиторами русской школы...» [3, 19-20].

Римский-Корсаков был одним из первых композиторов, обратившихся к истокам древнерусского церковного пения. В его духовных произведениях претворились многовековые традиции древнерусского церковного пения в сочетании с индивидуальными особенностями авторского стиля. Связь музыки композитора с церковной культурой направлена прежде всего на создание молитвенного образа, присущего православному богослужению. Хоровой стиль Римского-Корсакова вообрал в себя черты русского многоголосия, корнями уходящего в древнюю монодию. Поиск композитором своего авторского стиля через творческую интерпретацию древних интонационных слоев открыли новые горизонты творчества для последующих поколений композиторов.

Исполнительская судьба духовных произведений Н.А. Римского-Корсакова насчитывает уже более чем столетнюю историю. В наше время они звучат не только в России, но и за рубежом. Тем не менее, многие произведения автора очень трудны для исполнения. Качество музыкального звучания неразрывно связано с возможностями хорового коллектива, уровнем его профессиональной подготовки, направленным на реализацию композиторского замысла.

Двухорный концерт «Тебе Бога хвалим» – наиболее известное хоровое произведение Н.А. Римского-Корсакова. Это масштабное сочинение, к написанию которого он приступил, работая в Капелле.

Концерт «Тебе Бога хвалим» – технически очень трудное произведение, композитор применяет здесь сложную полифоническую технику. Его исполнение ставит важные задачи, которые обычному хоровому коллективу решить не под силу. Ввиду фак-

турного разнообразия партий, это сочинение не рассчитано на ансамблевое исполнение.

Композитор обогащает хоровое письмо за счет использования различных типов фактуры, регистров, динамики, штрихов. Для каждой партии он находит свой вариант взаимодействия голосов, интересно использует чередование сольных эпизодов и tutti. Подвижная темповая структура «Тебе Бога хвалим», соединение противоположных эмоциональных состояний на коротком отрезке времени, резкая смена динамики у разных партий – от *pp* к *ff*, а также различный динамический рисунок в партиях сложны для исполнения.

Все параметры фактурных пластов – интонационного, метrorитмического, ладового – ориентированы на традиции православного пения. Интерес представляет работа композитора со словом. Контур мелодических линий скреплен в многоголосной ткани произведения фактурными, динамическими и гармоническими средствами сообразно ритмической структуре словесного текста. При этом Римский-Корсаков использует принцип нарушения структуры слов, выраженный в продлении безударного слога в конце слов. Принцип продления звуков создает пространство для осмысления предыдущего мелодического движения и осознания сути священного текста. В кульминационных разделах этот прием используется композитором, чтобы подчеркнуть основную идею произведения.

В музыкальной ткани концерта, с одной стороны, использован эффект антифонного пения двух хоров, с другой, – псалмодирование всего хора. Особо стоит отметить наличие низких нот (ре большой октавы) в партитуре на словах: «их же честною кровию искупил еси». Использование низкого басового тембра – это традиция русской певческой школы, складывавшаяся веками и нашедшая претворение в русской хоровой музыке. Звучание басов октавистов очень обогащает хоровую палитру. Кроме густого басового колорита диапазон голоса обладает глубокими, мощными низкими нотами. Многие отечественные композиторы, например, Рахманинов, Гречанинов, Свиридов, отчасти Чайковский, зная каких удивительных звуковых сочетаний можно достичь,

также использовали в своих произведениях низкие басовые голоса. В качестве примера можно привести «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова, в котором композитор использует глубокое звучание низкого басового тембра. К сожалению, на сегодняшний день басы-октависты – уникальное явление. Запредельные низкие мужские голоса всегда были гордостью России. Группы октавистов исполняли свои партии в прославленных русских коллективах, в частности в Придворной Певческой капелле, Синодальном хоре.

Ввиду интонационных, технических трудностей концерта «Тебе Бога хвалим» многие профессиональные хоровые коллективы, понимая, что не смогут безукоризненно исполнить это сложнейшее произведение, не включают его в свой репертуар. В настоящее время всего два профессиональных хоровых коллектива в нашей стране исполняют в своих концертных программах двуххорный концерт Н.А. Римского-Корсакова «Тебе Бога хвалим»: Московский хоровой ансамбль «Благовест» под управлением заслуженной артистки России Г. Кольцовой, специализирующийся на исполнении духовной музыки, и Петербургский камерный хор во главе с художественным руководителем и главным дирижером Н. Корневым.

В самих названиях этих коллективов: «хоровой ансамбль» и «камерный хор» – заключена немногочисленность состава. Но такое исполнение не соответствует замыслу автора. Применение Римским-Корсаковым *divizi* в партиях создает определенный звуковой эффект произведения. Во-первых, композитор использует контраст компоновки певческих голосов, во-вторых, сопоставление мощного хорового *tutti* с ансамблем нескольких голосов также подчеркивает динамический контраст, а это другая сила звучания, которая требует большого двуххорного состава.

Многие композиторы в дореволюционной России преподавали в учебных заведениях и писали сочинения для хоровых коллективов, которые в них существовали. Такие произведения отличаются большей простотой по сравнению с теми, которые предназначались для профессиональных хоров, какими были, например, Придворная певческая капелла, хор Архангельского, Синодальный хор и другие. Некоторые из композиторов-хоровиков выполняли функции регентов в православных храмах и, соответственно, также писали духов-

ные песнопения, предназначая их для своих церковных хоров. Таковы, например, некоторые духовные сочинения Павла Григорьевича Чеснокова, созданные им для его самостоятельного церковного хора, певчески совершавшего богослужение в известной в Москве Церкви на Грязях. На примере этих песнопений хорошо видно, как эволюционировал данный коллектив под мудрым руководством одного из лучших регентов и композиторов того времени.

Духовная музыка Римского-Корсакова – одна из значительных страниц в истории Русской музыкальной культуры. И сегодня духовное творчество композитора популярно и востребовано у широкого круга почитателей в России и за рубежом.

Литература:

1. *Белякаева-Казанская, Л.В.* Силуэты музыкального Петербурга. СПб.: Композитор, 2011. 352 с.
2. *Дабеева И.П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века: дисс... доктора искусств. Ростов-на-Дону, РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. 410 с.
3. *Клименко Т.В.* Гармонические системы в русской музыке XVII-XIX вв.: вехи исторической эволюции: автореферат дисс... канд. искусств. М., МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 29 с.
4. *Липаев Ив.* Концерт Капеллы в Москве 24 мая 1896. Хроника // Русская музыкальная газета. 1896, Июль. С. 760–762. URL: www.kapellanin.ru/misc/rmg/1896/0760/ (дата обращения: 18.11.2020).
5. *Плотникова Н.Ю.* Духовная музыка Н.А. Римского – Корсакова / Римский-Корсаков. Н.А. Собрание духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора без сопровождения. М.: Издательский Совет Русской Православной церкви, 2001. URL: www.rimskykorsakov.ru (дата обращения: 18.11.2020).
6. *Римский-Корсаков Н.А.* Избранные письма к Н.Н. Римской-Корсаковой. Т. 2: Публикации и воспоминания. М.: Музыкальное наследство, 1954. С. 46.
7. *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 8-а. М.: Музыка, 1981. 253 с.

Сведения об авторе: **Ермакова Дарья Михайловна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Демина В. Н.

About the author: **Daria Ermakova** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – Doctor of Art History, Associate Professor Vera Demina.

Д. М. Ермакова

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ ОФИЦИАЛЬНЫХ
ПРИЕМОВ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА:
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ
СВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ**

Аннотация. В данной статье анализируется переход от религиозных форм застольных церемониалов к светским торжественным приемам на примере чина «Заздравной чаши». Рассматривается возникновение этого обряда, изучается его структура и особенности. Цель настоящей статьи – изучить специфику формирования новых музыкальных жанров в контексте становления светской музыкальной культуры в России.

Ключевые слова: музыка официальных приемов, «Заздравная чаша», светская музыкальная культура России, кант.

D. M. Ermakova

**MUSICAL COMPONENT OF OFFICIAL RECEPTIONS
OF THE LATE XVII - EARLY XVIII CENTURIES: ON THE ISSUE
OF THE FORMING SECULAR MUSICAL CULTURE IN RUSSIA**

Abstract. The article analyzes the transition from religious forms of feast ceremonials to secular ceremonies using the example of the rite of "Grace cup". The author considers emergence of this rite and studies its structure and features. The purpose of this article is to study

the specifics of the formation of new musical genres in the context of the forming secular musical culture in Russia.

Keywords: music of official receptions, «Grace cup», secular musical culture of Russia, chants.

На протяжении нескольких столетий музыка государственных торжеств сохраняет свое значение в отечественной культуре. Неотъемлемой составляющей официальных церемониалов являются торжественные застолья. Зарождение традиции пиршества и обычай пить за здоровье известен с древних времен. Византийские историки называют заздравную чашу славянским словом «sdravitza», которое на сербском означает чашу и сам тост. Этот обряд перешел в Россию из Византии.

Ученые фиксируют подобную традицию еще дохристианской древности. Н. Ф. Финдейзен пишет, что: «Установлению их («чаш» – Д. М. Ермакова) едва ли не предшествовал подобный же обряд боле глубокой – языческой древности, и в таком случае он был заменен соответствующим новым» [20, 263]. Обычай пить за здоровье государя в конце обеда существовал с первых времен принятия христианства на Руси, он представлял собой пожелание здоровья и многолетия тому, за кого пили. Как отмечает И. М. Снегирев, символом этого обычая «служила чаша, которая в Священном Писании иногда значит жребий, благоденствие, утешение» [18, 199]¹.

Сосуды (чаши) в XVII – начале XVIII вв. изготавливались, из драгоценных материалов и им придавалась различная форма. О размерах чаш можно судить по дошедших до нас пословицам, например, «Чаша море Соловецко, пьют за здоровье молодецко» [18, 199]. Как известно из истории правления Петра I, его кубок, на котором был выгравирован большой орел, вмещал в себя не одну бутылку венгерского вина. На Руси этому ритуалу придавали особое значение, он представлял собой выражение преданности самодержцу. Нарушение этого обряда (например, отказ испития

¹ Своеобразным устным свидетельством существования обряда являются русские народные пословицы. Например, «Чашу пити припити», что понимается, как пить за чье-либо здоровье [18, 199].

чаши или не допивание до конца) олицетворяло собой преступление, оскорбление царского величия.

К. Т. Никольский отмечает, что различают, светский (гражданский) и особый, церковный чин заздравной чаши. Гражданский чин описан в Дворцовых разрядах, в которых указано «каким образом должно было подавать чашу царя» [13, 239]. К варианту светского чина так же можно отнести посещение патриархами царских палат, празднование именин и свадеб царской семьи. Последования поэтических текстов ранних его образцов не содержит устойчивых моделей. При этом в них присутствуют молитвы о царе и воинстве, пожелание царю здоровья и долголетия. В заздравной чаше Ивана Грозного, мы находим текст, связанный с прославлением царя и его семьи «Дай Бог, чтобы здоров был царь государь наш <...> и с его благоверною царицею великою княгиней Марьею, и со своими Богом дарованными чадами», пожелание здоровья и побед «Долголетнюю жизнь и здравие, и благоденствие, и успех, и победу над врагами сотвори».

Е. Л. Бурилина отмечает, что чин «Заздравных чаш» сложился в конце XVI века. Исследователь указывает на то, что «составление специального чина с разработанным ритуалом, свидетельствует о потребности в создании службы такого содержания и связано с историческими условиями, прежде всего с созданием централизованного государства, единство которого олицетворял государь-самодержец. В этот исторический период его прославление выражало патриотические настроения» [2, 63]. В чин входили следующие песнопения: тропарь 1-го гласа «Спаси Господи люди твоя», кондак 4-го гласа «Вознесыйся на крест», Богородичен 4-го гласа «Предстательнице страшная», многолетие «Спаси, Господи, и помилуй» или другой вариант «Благоверному царю и великому князю» (который исполнялся во время соборной и великой церкви), стихира 8-го гласа «Иже неизреченной мудростию». Дополнительными песнопениями являлись ирмос 2-го гласа «Крепость дая царю», стихира 6-го гласа «Яко щедро господи», осмогласник «Днесь возгреме труба dobroгласная». Впервые, без нотации чин был зафиксирован в Служебниках и Требниках XVI века, а в ноти-

рованном изложении только в Обиходах, сформировавшихся к началу XVII века (2, 63).

Несколько образцов чина «Заздравных государевых чаш» содержится в рукописных Обиходах XVI – XVII вв. (собрания В. Ф. Одоевского и Д. В. Разумовского). Они включают чаши Алексея Михайловича «Чин бываемый о многолетном здравии <...> Алексея Михайловича», «Аще ли когда бывает чаша о многолетном здравии государя», «Аще ли когда бывает о многолетно здравии государе»; Федора Алексеевича: «Аще ли бывает заздравная чаша», Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича: «Егда бывает заздравная чаша за царя, Петра Алексеевича: «Аще бывает заздравная чаша». Важными для исследования формирования светского искусства представляется изучение певческой составляющей чаш Алексея Михайловича «Аще ли когда бывает о многолетно здравии государе» и Петра Алексеевича: «Аще бывает заздравная чаша».

Песнопения, составляющие чин «Заздравных чаш», рассматриваются Е. Л. Бурилиной в виде цикла. Она пишет: «Несмотря на то, что этот чин был составлен сравнительно поздно (в конце XVI века; из песнопений, распевавшихся ранее в составе других служб), он отличается единством содержания всех песнопений, представляя собой как бы вариации на одну тему» [2, 134]. Основная тема каждого песнопения – это моление о даровании «благочестивому царю и великому князю» здравия, силы, а также спасения молящимся за него. В тропаре и кондаке содержится обращение с этой просьбой к Христу и к Богородице, повторяются те же обращения в Многолетии, торжественно провозглашается пожелание здравия государю и его семье. В каждом тропаре и кондаке присутствуют общие ситуативные моменты мысль о спасении, здравии, победе, прославлении государя: «подаждь ему с небеси победу», «даждь боже многолета», «благослови благоверного царя нашего».

Как отмечает Е. Л. Бурилина, «Заздравная чаша» объединялась наличием единого «героя», то есть царя, для которого и исполнялся чин. Обращение к царю представлено во всех текстах с помощью «этикетной формулы» – титулатурой царя, употре-

бляемой во всех древнерусских словесных текстах, но являющейся уникальной для текстов песнопений. Нигде кроме песнопений «Заздравных чаш» титулатура царя не используется.

Песнопения объединяет распеваящийся в тропарях, кондаках и богородичных титул царя или его имя, которое выделялось фитами или длинными распевами. Фитами в заздравных чашах обозначались наиболее важные слова, такие как «Господи», «Христе Боже», «царя нашего», «победу».

На основании общего замысла, идеи, функциональной принадлежности праздничному церемониалу песнопений, которые объединены единой темой, сходством распевов, также наблюдается определенная последовательность и драматургия песнопений. Таким образом, можно говорить, о том, что чин «Заздравной чаши» представляет собой цикл.

В царствование Петра I происходит переход к европейским формам празднеств, свойственных Новому времени. В 1718 году Петр I издает указ «О достоинстве гостевом, на ассамблеях быть имеющем», он начинается следующим образом: «Ассамблея – слово французское, которое на русском языке одним словом выразить невозможно». Этот новый европеизированный вид празднования Петр заимствовал из Франции, он представлял собой свободный вид светского приема, на котором разрешалось присутствовать «с вышних чинов до обор-офицеров и дворян, также знатым купцам и начальным мастеровым людям, также и знатым приказным; тож разумеется и о женском полу, их жен и детей» [15]. В этом указе Петр конкретизирует время проведения приема, чем могли заниматься приглашенные лица, особое внимание он уделяет описанию музыки и танцам: «Без пения нет веселья на Руси, но оное начинают по знаку хозяйскому. В раж не входи, соседа слушай – ревя в одиночку, уподобляешься ослице валаамской. Музыкальностью и сладкоголосием, напротив снискаешь многие похвалы гостей. Помни, сердце дамское вельми на музыку податливо, используй сие, и обласкан будешь непременно» [15].

И. М. Снегирев, рассматривая чин «Заздравной чаши» при правлении Петра I, пишет: «Тогда введены за круговой чашей вместо прежних молитвенных возгласов тосты по образцу Евро-

пейских. Первым был призывание милости Божией. <...> Иногда сопровождалась тосты застольными песнями, как например любимую Петром „Чарочки по столику похаживают“. <...> Слово чаша заменил тост» [19, 203]. Замечания Снегирева дают понять, что во время правления Петра I «сочетаются канонические христианские обряды с десакрализованными светскими увеселениями» [1, 766]. Церковные песнопения были заменены кантами, репрезентирующие процесс перехода к светской культуре. Например: «Похвала хозяину», «Чарочки по столику похаживают», «Здравствуй тот, кто пьет!», «Пейте, братцы, попейте», «Заздравная чаша царю на Рождество». В историческом труде Л. Н. Майкова «Рассказы Нартова о Петре Великом», находим следующие строки: «За обеденным столом в токарной пил государь такое здоровье: Здравствуй тот, кто любит Бога, меня и отечество!», эти слова являются ещё одним подтверждением сокращения чина «Заздравной чаши» перенесения его на светскую основу празднований с сохранением основного смысла [11, 31].

При смене языковых средств, в кантах возникают новые смысловые акценты. Рассмотрим два застольных канта XVIII века «Похвала хозяину» и «Чарочки по столику похаживают». Обратим внимание на текстовую основу песен петровского времени. «Похвала хозяину» напоминает образец претворения чина «Заздравной чаши» в более светском, сокращенном варианте, однако не утратившем своей предназначенности и некоторых стилевых особенностей. В этом канте присутствует идея хваления Бога за хозяина, прославление жены и детей, пожелание многолетия. Поэтический текст ориентирован на церковнославянский язык, наблюдается связь с религиозно-философской тематикой духовной поэзии. Кант «Чарочки по столику похаживают» имеет характер более шуточный, бытовой. В тексте идет сравнение бабы с пономем и девушки с лозочкой, в последней строке делается вывод, что «Красных девушек не про что бить, красных девушек надобно любить». Как мы видим, тематика этих кантов актуальна для петровского времени, она затрагивает нравоучение предназначенные для хозяина, которые Петр I описывает в приказе об ассамблеях,

и выдвижение женских образов, без которых государь российский не мыслит становление и развитие нравственности в стране.

Интонационный строй четырехголосного канта «Похвала хозяину» обнаруживает сходство с попевками большого знаменного распева и одновременно в нем обнаруживается родство с интонационным комплексом, присутствующим в большинстве кантов. Музыкальная составляющая канта «Чарочки по столику похаживают» ориентирована на бытовую музыку, в основе которой лежат две схожие попевки из повторяющихся звуков, одна из них в восходящем движении, а другая – нисходящем. Они символизируют собой то самое «похаживание» чарочек. Музыкальное строение полностью совпадает с поэтической строкой текста, образуя строфическую форму.

В контексте формирования светской культуры в России рассмотренный процесс трансформации музыкальной составляющей застольных церемониалов свидетельствует о поэтапном переходе от традиционных, близких богослужебным, форм певческого искусства (тропари, кондаки, богородичны, многолетия) к новым, репрезентирующим партесный стиль (застольные канты, виваты). В то же время, несмотря на смену парадигмы в российской культуре, музыка сохранила значение и в трансформировавшихся в начале XVIII века официальных церемониалах.

Литература:

1. Агеева О. Г. Преобразование русского двора от Петра I до Екатерины II: дис. ... д-ра ист. Наук. М., 2007. 919 с.
2. Бурилина Е. А. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиход»): дис. ... канд. искусств. Л., 1984. 195 с.
3. Васильева Е. Е, Лапин В. А. Кант // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь: XVIII век – Т. 1. Кн. 2. СПб., 1998. С. 20–37.
4. Воронина Т. А. Заздравная чаша в истории русского светского этикета (X–XVII века) // Феномен идентичности в современном гуманитарном знании: к 70-летию академика В. А. Тишкова / [сост.

М. Н. Губогло, Н. А. Дубова]; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. М.: Наука, 2011. С. 541–560.

5. Демина В. Н. Молитвы о царе и воинстве в текстах чина «Заздравной чаши» конца XVII – начала XVIII веков. URL: <http://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/view/789> (дата обращения: 30.12.2020).

6. Демина В. Н. Музыка победных праздников в динамике отечественной культуры (XVIII – начало XXI века): дисс...докт. искусств.: Ростов-на Дону, 2018. 462 с.

7. Демина В. Н. Чин «Заздравной чаши» в отечественной праздничной культуре // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире / ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2017. С. 103–115.

8. Ливанова Т. Н. Сборник кантов XVIII века // Из рукописных фондов государственного исторического музея. М.: Гос. муз., 1952. 132с.

9. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом // Исследования и материалы. Т. 1. М.: Гос. муз., 1952. 109 с.

10. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом // Исследования и материалы. Т. 2. М.: Гос. муз., 1953. 464 с.

11. Майков Л. Н. Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб., 1891. С. 138. URL: http://starieknigi.info/Knigi/M/Majkov_L_N_Razskazy_Nartova_o_Petre_Velikom.pdf (дата обращения: 28.12.2020).

12. Наумов В. П. Повседневная жизнь Петра Великого и его сподвижников. URL: <http://statehistory.ru/books/Povsednevnyaya-zhizn-Petra-Velikogo-i-egospodvizhnikov/> (дата обращения: 12.12.2020).

13. Никольский, К. Т. Чин за приливом о здравии царя // О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужбных книгах. СПб.: Тип. Т-ва «Обществ. Польза», 1885. С. 237–256.

14. Орлов, А. С. Чаши государевы. М.: Синодальная типография, 1913. С. 3–16.

15. Приказ об Ассамблеях. URL: https://storyfiles.blogspot.com/2016/01/blog-post_27.html. (дата обращения 30.12.2020).

16. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / изд. подг. Васильева Е. Е, Лапин В. А, Стрельников А. В. СПб. Композитор, 2002. 219 с.

17. Сборник певческий [Обиход, Трезвоны, Праздники] на крюковых нотах: рукопись // Официальный сайт Свято Троицкой Сергиевой Лавры: Собрание рукописных книг протоиерея Д.В. Разумовского. – Фонд № 379. Рукопись 34; М. 3924. Третья четв. XVII в. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/sobranierukopisnykh-knig-protoiereya-d-v-razumovskogo/34?fnun=120>. (дата обращения: 20.10.2020).

18. Снегирев И. М. Заздравные чаши // Русский архив. 1909. № 6. С. 199–203.

19. Соколова Л. В. Чаши государевы заздравные // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева, Д. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб., 2000. Т. 10: XVI век. С. 556–561.

20. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л.: Гос. изд-во Муз-сектор, 1928. Т. I. Вып. 3. С. 238–364.

Сведения об авторе: **Клеопина Елизавета Сергеевна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Франтова Т. В.

About the author: **Elizabeth Cleopina** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – Doctor of Art History, Professor Tatiana Frantova.

Е. С. Клеопина

КОМПОЗИЦИИ И. С. БАХА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ОТРАЖЕНИЯХ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена проблеме связи современной композиции с барочной инструментальной формой. На примере сравнительного анализа сочинений А. Пярта («Коллаж на тему В-А-С-Н») и В. Екимовского («Бранденбургский концерт») показаны диаметрально разные интерпретации традиций жанра и композиционного канона баховского концерто грассо.

Ключевые слова: концерто грассо, барочная традиция, композиторы XX века, И. С. Бах, А. Пярт, В. А. Екимовский.

Е. S. Cleopina

COMPOSITIONS BY I. S. BACH IN MUSICAL REFLECTIONS OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract: The article is devoted to the problem of connection between modern composition and baroque instrumental form. On the example of a comparative analysis of the works by A. Pärt ("Collage on the theme of B-A-C-H") and V. A. Ekimovsky ("Brandenburg Concert") the author shows diametrically different interpretations of the genre traditions and the compositional canon of Bach's Concerto Grosso.

Keywords: concerto grosso, baroque tradition, 20th century composers, J. S. Bach, A. Pärt, V. A. Ekimovsky.

Иоганна Себастьяна Баха по праву считают одними из величайших композиторов. Гениальная личность, универсальный разносторонний музыкант, творец выдающихся шедевров, изначально не вполне оцененный современниками, но впоследствии оказавший огромное влияние на все последующие поколения музыкантов. На протяжении практически трех веков композиторы отдавали дань великому Мастеру, посвящая ему свои произведения, заимствуя его темы, подражая его сочинениям. Свидетельством тому служат многочисленные циклы из двадцати четырёх прелюдий и фуг подобно ХТК, обращение к темам Баха и к неизвестной монограмме В-А-С-Н.

XX век не стал исключением. Напротив, у художников этой эпохи возрастает интерес к старинным традициям с их последующим переосмыслением, что и породило такие направления как необарокко и неоклассицизм. Диалог с музыкой Баха приобретал самые разные формы, несводимые к какому-то одному решению, и мы постараемся это показать на примере двух разных произведений второй половины XX века: «Коллажа на тему В-А-С-Н» Арво Пярта и «Бранденбургского концерта» Виктора Алексеевича Екимовского. На примере данных сочинений мы рассмотрим два диаметрально разных подхода к претворению традиций Баха, особенности стилей и методы трактовки двух композиторов, а также, возможно, общие тенденции.

Начнем мы с Арво Пярта – эстонского композитора, известного своими экспериментами с композиционными техниками изоритмии, серийности, сонорики, и многими другими. «Коллаж на тему В-А-С-Н» является его первым обращением к технике коллажа, опираясь на которую он выстраивает общую концепцию и композицию своего сочинения в форме своеобразного диалога между композитором барокко и композитором авангарда.

Сочинение, написанное в 1964 году, представляет собой трёхчастную сюиту, на что указывают названия частей: «Токката», «Сарабанда» и «Ричеркар». Общую сюитность подчеркивает также

камерность оркестра: группа струнных в крайних частях, к которым в средней части подключаются чембало, фортепиано и гобой. Таким образом, Пярт конструирует свое произведение на подражании жанру и стилю старинной музыки, которое впоследствии вплетает внутрь уже своего, авангардного произведения.

Первая и третья части выдержаны в современной серийной технике, но при этом с включением в структуру серии символического контура В-А-С-Н и одновременно сохранением характерных черт жанров – токкаты и ричеркара. Иную картину представляет «Сарабанда», которая является прямой цитатой баховской «Сарабанды» из Английской сюиты № 6 d-moll, что как раз характерно для техники коллажа, ведь он подразумевает не просто стилизацию, а заимствование оригинального материала и его столкновение с материалом инородным по стилю.

В отличие от распространенного понимания «коллажа», как произведения, сотворенного для создания юмористического или пародийного эффекта¹, композитор не стремился ни к юмору, ни к пародии. Как он сам выразился, он хотел проникнуть в какую-нибудь еще не исследованную им область. «В своем тогдашнем состоянии чрезвычайного дискомфорта я хотел доказать самому себе, насколько прекрасна музыка Баха и насколько ужасна моя» – признается композитор в интервью с Энцо Рестаньо [1, 33].

Красной нитью сочинение Пярта пронизывает монограмма В-А-С-Н, которая появляется, надо сказать, во многих опусах композитора. Например, во Второй симфонии (1966) звуки монограммы образуют отчетливо выделенный сектор двенадцатитоновой серии; в Концерте для виолончели с оркестром «*Pro et contra*» (1966) и в «Credo» (1968), где мотив В-А-С-Н и цитаты из музыки Баха вплетены в диссонантную гармонию².

В «Токкате» мотив В-А-С-Н теряет рельефный облик, будучи разрозненным по вертикали партитуры в виде отдельных звуков. Композитор вносит монограмму в начало десятиитоновой серии,

¹ Например, темы фортепианной сонаты Й. Гайдна в финале Первого фортепианного концерта Д. Шостаковича используются с юмористической целью.

² Все приведенные сочинения написаны в технике коллажа.

на основе которой выстраивает не только первую, но и третью часть сочинения.

Завершает цикл пятиголосный ричеркар, выдержанный в виде строгого канона, который невольно вызывает ассоциации со старинной техникой. В качестве темы Пярт берет за основу уже знакомую слушателю десятитоновую серию из Токкаты³. С первых тактов он усложняет серийный канон, используя такие структурные преобразования темы, как обращение и увеличение. В коде композитор трижды вводит величественный ре-мажорный аккорд, которому дважды отвечает монограмма Баха, собранная в четырёхтоновый утвердительный кластер.

Особое место в произведении занимает «Сарабанда». Как уже упоминалось ранее, она является прямой цитатой Сарабанды из Английской сюиты № 6 *d-moll*, которую Пярт разделил на три восьмитакта. Между ними он вводит свой материал, основанный на сочинении Баха, но при этом расщепляет каждый звук темы, собирая вертикаль в кластерную массу. Композитор как бы лишает музыку Баха тональной и мелодической красоты, деформируя и реинтерпретируя её в совершенно новую форму. Гармония становится острохроматичной, и динамический контраст на форте только усиливает это напряжение.

Композитор не случайно выбрал именно этот материал для средней части, так как внутри заглавного мотива обыгрываются звуки *F-E-G-Fis*, что, по сути является транспонированной монограммой *B-A-C-H*. Возможно, также стоит отметить, что в коллаже вместо тонального центра используется опора на «В» в крайних частях, и на «F» в средней. Это наталкивает на мысль о тонико-доминантовом соотношении между частями, что можно объяснить отсылкой к концертным традициям.

Помимо этого, о жанре *concerto grosso* напоминает не только внешнее строение цикла по типу «быстро-медленно-быстро», но и внутреннее устройство частей, основанное на чередовании *tutti* и *solì* (особенно в «токкате»).

Таким образом, можно рассматривать «Коллаж на тему В-А-С-Н» Арво Пярта не только с точки зрения синтеза техник и стилевых знаков авангардной и барочной музыки, но и как при-

³ Серия канона: b-a-c-h-dis-e-d-g-f-fis.

мер взаимодействия сюитного и концертного жанров. Подобная идея не нова, более того, она встречается у самого Баха в его «Первом Бранденбургском концерте» – самом экспериментальном из цикла, где автор добавляет «менуэт», «трио» и «польку», приближая *concerto grosso* к сюите.

Но не только баховская сюита получила новое воплощение в XX веке. Вышеупомянутый «Бранденбургский концерт», тоже не остался без внимания современников Пярта и прозвучал практически через десять лет после «Коллажа», но только уже на московской сцене.

Сочинения московского композитора Виктора Алексеевича Екимовского прославились благодаря своей стиливой многогранности. Подводя итоги своей композиторской деятельности за первые двадцать лет творчества, он говорил о своих ранних сочинениях так: «...Каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных музыкальных средствах» [2, 35]. Автор называл свои опусы композициями, за которыми следовали определенное название и техника, в которой выполнено то или иное произведение, например: Композиция 2 – додекафония; Композиция 5 (Каденция) – атонализм; Композиция 9 (лирические отступления) – коллаж; Композиция 14 (*Balletto*) – инструментальный театр и графическая музыка; Композиция 32 (*Cantus figuralis*) – модальность и сериализм в алеаторике и так далее. Но для Екимовского важны не только единично оригинальные идеи, но и различные стиливые модели.

«Бранденбургский концерт», известный также как Композиция № 28, написан 1979 году. Это была, по словам Екимовского, его первая «робкая попытка» в стилизации. Сам автор отмечает это произведение как *quasi*-стилизацию, где за основу был взят баховский материал. «Бранденбургский концерт» Виктора Алексеевича был весьма тепло встречен публикой и в среде слушателей данный опус даже получил название «седьмого бранденбургского концерта». В дальнейшем композитор будет ещё не раз обращаться к произведениям великих мастеров, как, например, в «Лунной

сонате», которая, несомненно, отсылает своим названием к бетховенскому шедевру.

В отличие от Пярта, Виктор Алексеевич обращается к названию конкретного сочинения, но не цитирует его, а именно стилизует. Это выражено в отношении многих аспектов:

- форма: делится на три части, в соотношении быстро-медленно-быстро;
- инструментальный состав: наличием в нем солирующих и сопровождающей групп инструментов и их дальнейшим взаимодействием по типу *tutti* и *solo*.
- фактура;
- гармония;
- тематизм.

При этом в сочинении есть черты, не присущие барочной музыке. Прежде всего это касается оркестра. Екимовский обращается к традиционному инструментальному составу, который встречается в «Бранденбургских концертах» Иоганна Себастьяна Баха: флейта, гобой, скрипки, альты, виолончель, контрабас и чембало. Однако разительное отличие заключается в том, что композитор вводит сразу две группы солистов: флейту, гобой, «скрипку *principale*» и группу «*violini in ripieno*», которые перекликаются между собой и сменяют друг друга в разделах *solì*. Будучи композитором XX века, Екимовский имел возможность ввести большее количество инструменталистов, чего Бах в своё время был лишен. Однако, несмотря на общую насыщенность состава, концерт не теряет своей камерности, в виду того, что автор не перенасыщает партии. Группа «*violini in ripieno*» зачастую дублирует солирующую группу духовых в крайних частях. Во второй части она усиливает группу сопровождения, для того, чтобы не заглушать ариозный дуэт гобоя и скрипки «*principale*». Стоит отметить, что сам Бах лишь дважды прибегал во вторых частях своих «Бранденбургских концертов» к такой «дуэтности» взамен традиционной фути: в Пятом и Шестом концертах. Скорее всего, Екимовский опирался именно на эти опусы, когда сочинял вторую часть для своего произведения.

Внутреннее строение частей также не осталось без вмешательства композитора XX века в барочный «формат». В первой части концерта Екимовский многократно прибегает к переменному ритму с 6/8, на 7/8 и на 3/8, но выстраивает музыкальную ткань настолько плавно, что на слух это даже не ощущается.

По части гармонии он всецело подражает Баху, но не в соотношении тональностей. Тональный план частей представлен следующим образом: *Es-dur* – *h-moll* – *F-dur*. В отличие от баховской традиции он не проводит вторую часть в параллельном миноре, а третья не звучит в основной или доминантовой тональности. Вместо этого он обращается к тональностям дальней степени родства, создавая очень необычную, характерную модуляцию. Также стоит отметить, что на несмотря на то, что строение частей не содержит новаторских для барокко решений и гармоническое соотношение разделов вполне традиционно, иногда Екимовский напоминает о том, в каком веке написана эта музыка. Так, например, один из средних разделов первой части он пишет в тональности двойной субдоминанты (*Des-dur*), но, как и в случае с переменным ритмом, переход осуществляется достаточно гладко, так что можно даже и не заметить подобную «вольность».

В заключение хотелось бы сказать, что оба названных композитора были известны, прежде всего, как экспериментаторы, и у каждого из них рассматриваемые произведения относятся к числу ранних сочинений. И при этом они показывают диаметрально разный подход к баховскому материалу. Виктор Алексеевич Екимовский предпочёл подражать баховскому музыкальному языку, в то время как Арво Пярт в своём сочинении дословно цитирует Баха, бесконечно скандируя великое имя композитора своим собственным авангардным языком.

Нельзя также не отметить, что оба композитора подхватывают традицию XX века по возрождению когда-то забытого жанра *concerto grosso*. Виктор Екимовский не просто работает в этом жанре, а отсылает к конкретному произведению и конкретному автору, что, собственно делает и Пярт. Однако эстонский композитор никогда не говорил, что опирался на жанр концерта и названия частей скорее отсылают слушателя к сюите. Но если обра-

тить внимание на строение частей, то без труда просматривается контур того же *concerto grosso*, с характерным чередованием *tutti* и *sol*, инструментальным составом и расположением частей. Единственное отличие от традиционного *concerto grosso* – отсутствие группы соло и сопровождения (*concertato* и *ripieno*) в последней части цикла. Интересно было бы заметить, что «Первый Бранденбургский концерт» Баха, где автор добавляет менуэт, трио и польку, приближает *concerto grosso* к сюите. Таким образом, можно заметить некое «отзеркаливание», когда Бах делает из концерта сюиту, а Пярт из сюиты – концерт.

На волне примеров заимствования тем и традиций может возникнуть вопрос: если Иоганн Себастьян Бах использовал для своих сочинений темы хоралов, то можно ли считать заимствование тем Баха у Пярта неким продолжением этой традиции?

Темы хоралов в то время несли в себе великую ценность, их тексты и мелодии знали практически все, и введение подобной цитаты помогало композиторам в выражении какой-то конкретной мысли, фактически же они своей музыкой интерпретировали и комментировали важные религиозные идеи. Это было заимствование, цитирование великой ценности. Но разве не является великой ценностью в наше время сам Бах, музыка которого считается чуть ли не вершиной полифонического письма? Возможно, как и в своё время Бах, Арво Пярт заимствует темы великого композитора, в то время как Виктор Алексеевич Екимовский заимствует его стиль, жанр музыкальный язык и название произведения.

И по сей день, благодаря гениальной музыке Иоганна Себастьяна Баха, композиторы воздают почести великому мастеру каждый на своём, индивидуальном языке, но объединённые одной идеей почтения великому искусству прошлого.

Литература:

1. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления / перевод Алла Вайсбанд, Наталья Комарова. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
2. Екимовский В. А. Автобиография. М.: Композитор, 1997. 431с.

3. Гиришман Я. М. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: Казанская Государственная Консерватория, 1993. 108 с.

4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд. Спб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. 432 с.

5. Чередриченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 576 с.

Сведения об авторе: **Лизьева Мариэтта Александровна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Калошина Г. Е.

About the author: **Marietta Lizyaeva** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – PhD in Art History, Associate Professor Galina Kaloshina.

М. А. Лизьева

РЕЛИГИОЗНЫЕ КОНЦЕПЦИИ В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЛИЛИ БУЛАНЖЕ

Аннотация. В статье впервые в музыковедении рассмотрены хоровые сочинения Лили Буланже, талантливого композитора, глубоко религиозного человека. Анализ текста и музыки религиозного Псалма № 23 (24) на текст иудейского царя Давида и светского хора «Гимн солнца» на стихи К. Делавиня показал наличие концептуальных связей с идеями и сочинениями Св. Франциска, одного из духовных лидеров католического Средневековья. В этих хоровых сочинениях автор практически декларирует неоклассические установки при воссоздании синтетической модели Античности, Средневековья, барокко, преломлённых сквозь призму импрессионизма-символизма и неоклассицизма XX века.

Ключевые слова: псалмы, гимн, псалмодия, Царь Давид, Святой Франциск, концепция, неоклассицизм.

М. А. Lizyaeva

RELIGIOUS CONCEPTS IN CHOIR COMPOSITIONS BY LILY BOULANGER

Abstract: For the first time in musicology, the article examines the choral works by Lily Boulanger, a talented composer and deeply pious person. Analysis of the text and music of the religious Psalm No. 23

(24) on the text of the Jewish King David and the secular choir “Hymn to the Sun” on verses by C. Delavigne, showed the presence of conceptual connections with the ideas and works by St. Francis, one of the spiritual leaders of the Catholic Middle Ages. In these choral works, the author declares neoclassical attitudes, when recreating a synthetic model of antiquity, the Middle Ages, the baroque, refracted through the prism of impressionism-symbolism and neoclassicism of the twentieth century.

Keywords: psalms, hymn, psalmody, King David, Saint Francis, concept, neoclassicism.

Рубеж XIX – XX веков стал временем, когда женщины проявили свою силу в областях, традиционно считавшихся мужскими, среди них: первая женщина-математик, президент, женщина-победитель Олимпийских игр и обладатель Нобелевской премии. Всё чаще в академической музыке звучат произведения женщин-композиторов, которые не всегда находят должного признания у публики.

В числе незаслуженно забытых авторов оказалось и творчество Лили Буланже (1893-1918) – первой женщины-композитора, удостоившейся Большой Римской премии. Хроническая болезнь – бронхиальная пневмония, перешедшая в болезнь Крона, безвременно оборвала ее жизнь в 24 года. Лили выросла в музыкальной семье, ее родная сестра Надя Буланже – музыкальный педагог, дирижер и пианистка, позднее исполняла произведения Лили. Она была глубоко религиозным человеком. В ее творчестве преломляются различные грани философской духовности. Во-первых, тема фаустианства, раскрытая в кантате «Фауст и Елена», принесшей девушке Большую Римскую премию. Во-вторых, стремление души к восхвалению Творца в Псалмах, к покаянию в молитве «Pie Jesu», в знаменитом «De profundis», а также пантеистические настроения в духе религиозных идей Святого Франциска.

В хоровых сочинениях автор практически декларирует неоклассические установки при воссоздании синтетической модели Античности, Средневековья, барокко, преломлённых сквозь призму импрессионизма-символизма и неоклассицизма XX века.

Наиболее показательным примером является Псалом 24 для смешанного хора, органа и оркестра.

Текст псалма гласит:

1. *Господня земля и что наполняет ее, вселенная и все живущее в ней,*
2. *ибо Он основал ее на морях и на реках утвердил ее.*
3. *Кто взойдет на гору Господню, или кто станет на святом месте Его?*
4. *Неповинный руками и чистый сердцем, кто не предал суете душу свою и не клялся с коварством ближнему своему*
5. *тот получит благословение от Господа и милость от Бога, Спасителя своего.*
6. *Таков род ищущих Его, ищущих лица Твоего, Боже Иакова!*
7. *Воздвигните, князья, врата ваши, и поднимитесь, в двери вечные, и войдёт.*
8. *Кто сей Царь славы? – Господь крепкий и сильный, Господь, сильный в брани.*
9. *Вознесите, князья, врата, верхи ваши, и поднимитесь, в двери вечные, и войдет Царь славы!*
10. *Кто сей Царь славы? – Господь сил, Он – царь славы. [1]*

Буланже использует оригинальный состав оркестра, в котором представлены медные духовые инструменты, символизирующие глас Божий и человеческий. Кроме того, медная группа имитирует инструменты Древней Иудеи, такие, как шофар и хаццрот. Шофар – древний духовой музыкальный инструмент, в который трубят во время синагогального богослужения на Рош Ха-Шана (еврейский Новый год) и Йом-Кипур (Судный день, или День искупления). По традиции его изготавливают из бараньего рога, что ассоциируется с жертвоприношением Авраама. Стены Иерихона, по преданию, обрушили именно звуки шофара («иерихонская труба»). Хаццроты – горны, в которые трубили зорю при открытии храмовых ворот и в случаях особо радостных событий. В них трубили также в ритуале жертвоприношений. Этот инструмент запечатлён на рельефе знаменитой «Колонны Тита», где изображены пленные иудеи, несущие в Рим храмовую утварь. Музыка у евреев приспособлялась к выражению чувств радости,

печали, и звучала во время религиозных церемоний. Трубы употреблялись и в Древнем Риме, и в Иудее во время военных действий и призыва к войне. Лили Буланже вводит в это сочинение орган – инструмент, который появился в 3 в. до нашей эры, упоминается в римских и древних иудейских документах. К тому же, он ассоциируется с католической церковной традицией средних веков, когда в VIII веке в храмах появились, как в Риме, водяные органы, которые с XIV – XV веков заменялись на инструменты с воздушными мехами. Так, на уровне тембровых ресурсов происходит, своего рода, синтез ассоциаций с инструментарием разных эпох [3].

В самом начале сочинения интервальная линия медных инструментов напоминает интонационный зачин секвенции *Dies irae*. К хору из меди подключен орган, который, дублируя партию меди, создаёт стереофонические эффекты, придаёт образу торжественный характер. В этом случае он либо символизирует фон Вселенной, на который накладывается партия смешанного хора, либо диалогизирует с ним от Лица Божественной Ипостаси. Если же он, как внутренний стержень, создаёт аккордовую основу из выдержанных нот, на которые накладывается хоровая партия с более подвижными ритмами, то создаётся впечатление взаимодействия двух пластов – земного и небесного.

Один – собственно, реально звучащий смешанный хор; в партии органа прочерчивается пласт тактового гармонического ритма в хоральной фактуре. Ритм гармонических смен не совпадает с ритмом мелодии. Хоровое псалмодирование фонически противостоит инструментальному пласту. Своими изящными интервальными или аккордовыми линиями арфа дополняет оркестровую палитру блёстками *pizzicato*, как бы мерцающими звёздами на фоне небес.

Интонационная основа хоровой партии – григорианский хорал в варианте псалмодирования в ритме силлабического чтения текста. В аккордах хора преобладают средневековые формы кварто-квинтового ленточного голосоведения с окончаниями фраз на тех же интервалах. Мелодическая линия образуется цепными продвижениями микрозвеньев, заимствованными из григориан-

ских песнопений. Всё это придаёт звучанию архаический характер ещё и с дублированием партии хора валторнами или трубами.

Каждая фраза текста строго соответствует членению псалма на десять разделов. В её завершении обязательно помещены призывные микровставки духовых, своеобразных малых ритурнелей, имитирующих звуки фанфарных зовов – гласов, вступающих как полифоническое «эхо» – имитация меди и органа, и хоровой партии, порождая эффект диалога земных воззваний у хора и небесных – у оркестровой партии. Десять разделов текста и соответствующей им музыки, в свою очередь, сгруппированы в три этапа, выстраивающих мифологемы горы и храма. Первый этап – экспозиция сложной трёхчастной композиции – ограничен появлением *fis-moll*-ного. Далее следует выразительная, афористичная середина мистического характера из нескольких эпизодов. Торжественная, призывно-фанфарная сфера сменяется личностной, интимной. В центре оказывается мистическое соло тенора: его молитвенная медитация и ответные вопрошающие псалмодии хора призваны раскрыть таинство общения Бога и человека в момент явленного Откровения.

Псалм № 23 (24) поражает своим энергичным волевым посылом, порой агрессивным, наступательным с динамическим и тесситурным нарастанием к заключительной кульминации. Архаика, жесткость звучания напоминает страницы Симфонического псалма А. Онеггера «Царь Давид» (эпизоды битвы Давида и Голиафа, Победного хора, затем эпизоды второй части – восхождение Давида на царство). Видимо, Онеггер знал сочинение Лили, ибо у него использованы характерные для этого опуса кварто-квинтовые параллелизмы. Ещё одна параллель – «Симфония псалмов» Стравинского, особенно её первая часть и оркестровый состав симфонии (тоже без струнного квартета). Разделы композиции выстроены таким образом, что рост напряжения и экспрессии достигает кульминации в заключительном эпизоде динамизированной репризы Псалма, акцентирующей смыслы двух последних стихов с закреплением на высоком напряжённом тесситурном уровне верхнего тетрахорда 2 октавы. Точка золотого сечения выпадает

на восьмой стих: «Господь, сильный в брани». Как в оригинале на иврите, так и в переводе на латинский [4] и французский, на месте слова «брань» используется слово «битва» (Господь, сильный в битве), что подчёркивает ярко воинственный характер произведения. Общий план развития тематизма – от секундового комплекса в начале экспозиции через прорастание фраз по вертикали (завоевание терции и кварты с трихордами), с последующим разрастанием диапазона мелодии до дуодецимы. В репризе эпизод мелодического роста во втором разделе формы значительно изменён в сравнении с экспозицией. Её завершение уходило в спокойное русло созерцания. Теперь же, устремлённая к заключительному разделу репризы динамическая волна разрастается вширь и вглубь, нарастает её хоральная массивность. В финальные фразы, поющие почти на крике, включаются секвенционные повторы выкрикиваемых слов и коротких фраз на новом тематическом материале с активным гармоническим и тональным развитием. «Хоровая масса» разрастается от октавного унисона в начале композиции до шестиголосного в репризе с включением терпких кварт–секунд–аккордов в хоровую ткань. В завершении хоровой партии голоса сливаются воедино, слово «*eternel*» троекратно выкрикивается на звуке «ми».

Также, как позднее, в «Царе Давиде» Онеггера, «главенствуют морально-этический и философско-символический уровни драматургии. Процесс симфонизации осуществляется на уровне интонационно-тематических сфер и лейтжанров» [2, 50-51]. Здесь, в Псалме, лейтжанрами являются хорал, гимн, марш.

Другое произведение Лили Буланже – «Гимн Солнцу» на стихи Казимира Делавиня соприкасается уже с духовностью Святого Франциска Ассизского, святого, жившего на рубеже 12-13 веков. Известнейшим сочинением Святого считается именно «Гимн Солнцу», положивший начало жанру лауды. «Гимн Солнцу» и лауды Святого Франциска объединяют все элементы Творения – от небосвода, четырех стихий и до человека, верного Богу – в едином стремлении воздать Творцу хвалу и честь.

В основе произведения Лили Буланже лежит одноименное стихотворение Казимира Делавиня, но с францисканскими лауд-

дами оно соприкасается не только названием. Он перенимает от Святого пантеистические настроения и мотивы хвалы Творцу, и на это есть причины. Всплеском интереса к святому Франциску принято считать 1818 год, ознаменованный открытием его праха в Ассизи. В последующие годы увлечение францисканством распространяется на различные сферы искусства. Центром францисканства, несомненно, является Италия – родина св. Франциска. На пике всплеска францисканства, в 1825 году, Казимир Делавинь посещает Италию.

Произведение имеет сложную трёхчастную структуру, экспозиция и реприза которой омузыкаливают первые четыре строки текста. Крайние разделы завершаются торжественным провозглашением одной из важнейших концептуальных идей сочинения: «Пробуждение земли – это Гимн любви».

«Гимн» заявлен как произведение для соло контральто, хора и фортепиано, однако его большая часть отдана хору. Сольный эпизод в партии контральто появляется лишь в самом центре средней части, но именно solo поручена мысль о единстве Природы как составной части Божественного Космоса: «С цветущими полями, горами, густыми лесами, огромным морем, зажженными Твоими огнями, Вселенная молодеет и свежает». Именно эти строки отделены от остального хорового массива, ибо в них концентрируется концептуальная пантеистическая идея целого.

Франциск в Гимне Солнцу и во многих других сочинениях был вдохновлен Псалмами Давида. Воздавая хвалу Господу как «Царю Славы», Давид имеет в виду Бога-Отца, но есть и другой аспект. В его псалмах есть предчувствие явления Христа, Его подвига во имя Спасения человечества, грядущего восхождения на небеса после страшной казни и чудесного воскрешения, что открывает возможность наших параллелей со св. Франциском.

Так в сочинениях Лили Буланже смыкаются эпохи, времена, герои иудейских и христианских верований: время царя Давида (VIII в. до н. э. в тексте Псалма, в звуковых аллюзиях древних музыкальных инструментов); время Иисуса Христа (I в. н. э. – в связях с римской эпохой, смысловыми интерпретациями текстов псалма). XIII в. н. э., век Франциска, – в средневековых традициях

кварто-квинтового ленточного голосоведения, в связях с григорианским хоралом (секвенция *Dies irae*, *Sanctus* мессы), в идейных связях с текстами святого Франциска. И тут же XX век, погрязший в ужасах Первой мировой войны, свидетелем которой она была, разноликие художественные тенденции этой эпохи. Так, в сравнительно лаконичном хоровом опусе спрессованы почти 28 веков.

Литература:

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. М.: Российское Библейское общество, 1990. 1217 с.
2. Калошина Г. Е. Процессы симфонизации в полижанровых сочинениях А. Онеггера. Монография. Ростов-н/Д.: ГБУ ДПО РО РИПК И ППРО, 2018. 208 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
4. Псалтирь на латинском языке (пер. *Vulgata*) перевод на русский (Синод). URL: <http://lingvo.asu.ru/latin/texts/vulgata/20/03.html>. (дата обращения: 15.10.2020).

Лукито Лидия Эфания – магистрант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, Республика Индонезия.

Сорокина Ульяна Владимировна – кандидат искусствоведения, преподаватель Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Lidia Lukito – Master's degree student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Republic of Indonesia.

Ulyana Sorokina – PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Л. Э. Лукито, У. В. Сорокина

ОТРАЖЕНИЕ ЗВУЧАНИЙ ЯВАНСКОГО ОРКЕСТРА ГАМЕЛАН В СОНАТЕ К. ДЕБЮССИ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

Аннотация. В статье рассматривается влияние восточной культуры на творчество французского композитора импрессиониста К. Дебюсси. Показано отражение звучаний яванского оркестра гамелан в Сонате для скрипки и фортепиано соль минор.

Ключевые слова. Дебюсси, оркестр гамелан, яванская культура, соната для скрипки и фортепиано.

L. E. Lukito, U. V. Sorokina

REFLECTION OF THE SOUNDS OF THE JAVAN GAMELAN ORCHESTRA IN THE SONATA BY K. DEBUSSY FOR VIOLIN AND PIANO

Abstract: The article examines the influence of Eastern culture on the work by the French impressionist composer K. Debussy. The authors point out the reflection of the sounds of the Javanese gamelan orchestra in the Sonata for violin and piano salt minor.

Keywords: Debussy, gamelan orchestra, Javanese culture, sonata for violin and piano.

*Гамеланг – как море – без начала,
Гамеланг – как ветер – без конца.
Стройная яванка танцевала,
Не меняя бледного лица.*

* * *

К.Д. Бальмонт

Творчество французского композитора Клода Ашиль Дебюсси продолжает волновать сердца и умы всего человечества уже более ста лет. Его музыка самобытна и не укладывается в рамки одного стиля. Единственное сочинение для скрипки – Соната для скрипки и фортепиано соль минор – вызвало большое количество вопросов к замыслу и интерпретации этого произведения у исполнителей, слушателей и музыковедов. Мнения разделились на крайне противоположные.

Всю жизнь композитор находился в поиске новых музыкальных средств, отвечающих его собственным эстетическим воззрениям. В отдельные периоды он черпал вдохновение в музыке Вагнера, творчестве русских композиторов, фольклоре народов Европы и Азии [2].

Всемирная выставка в 1889 году, посвященная празднованию столетия Французской революции в Париже, стала значимым культурным событием для всей Европы. Индонезийская секция находилась в голландском павильоне и изображала настоящую яванскую деревню, изобилующую жителями.

Оркестр гамелан из города Сукабуми (Западная Ява), называвшийся «Сари Онег», выступал в Париже¹. В него входили такие инструменты как сарон, бонанг, слентем, кенданг, гонг и ре-баб. Его звучание произвело такое впечатление на Дебюсси, что он часами мог слушать мелодии «Сари Онег» [4].

¹ На самом деле музыкантами были работники чайной плантации Паракан Салак. Они сопровождали профессионального танцора из Мангкунегары [3].

Гамелан с Явы очаровал Дебюсси. Его друг, Роберт Годе, писал: «Много плодотворных часов Дебюсси провёл в яванской древне голландской секции, слушая ударные ритмы гамелана с его неисчерпаемыми комбинациями эфирных, сверкающих тембров» [5, 3].

После закрытия выставки яванские танцоры и музыканты оставались в городе и неоднократно выступали вплоть до 1890 года. С яванской музыкальной культурой Дебюсси встречался еще не раз – в 1900 и в 1913 гг. Ее влияние проявилось не только в программных, но и в других произведениях композитора. Профессор музыки Юго-Западного Университета США Кнёши Тамагава писал: «Композиционные приёмы, заимствованные из гамеланских областей, часто встречаются в его (*Дебюсси – Л.Л.*) абстрактных композициях, а также в работах с программными названиями, не имеющими ничего общего с Азией. Такие следы встречаются с 1890-ых годов вплоть до последних работ Дебюсси» [6, 28]. Частота использования, разнообразие и всепроникаемость этих приёмов позволяют предположить, что слуховой опыт, полученный от звучания гамелана, для композитора был далеко не мимолетной фантазией или попыткой участвовать в модном музыкальном направлении. Такие произведения как *Фантазия для фортепиано с оркестром* (1889–1890), *«Послеполуденный отдых фавна»* (1894), *«Пагоды»* (1903), и *Два Танца для арфы и струнных* (1904) были вдохновлены оркестром гамелан *«Сари Оненг»*. Рассмотрим это влияние на примере Сонаты для скрипки и фортепиано соль минор.

На протяжении всей сонаты Дебюсси широко применяет пентатонику, особенно в первой части. Он склонен использовать квартовые или квинтовые интервалы, без хроматических полутонов как в партии скрипки, так и в партии фортепиано. В гамеланской музыке есть две системы ладов («ларас» – «лад» на яванском языке), которые называются слендро и пелог. Композитор также использует эти лады в первой части сонаты.

В сонате Дебюсси использует довольно много остинато, что характерно для музыки гамелана. Особенно ярко это проявляется во второй части, где Дебюсси изображает молоточковое звучание

гамелана в партии скрипки, передаваемое с помощью многократных «репетиций» на одной ноте и штриха стаккато (Пример 1).

Пример 1

Example 1 shows a musical score for measures 11 through 17. The score is written for a violin (top staff) and a piano (bottom staff). Measures 11-16 are marked *mf* and *p subito*. A red box highlights the violin part from measure 11 to 16, showing repeated sixteenth-note patterns. Measure 17 is marked *pp* and *au Mouvt*. A red box highlights the violin part from measure 17 to 18, showing repeated sixteenth-note patterns. The piano part features chords and single notes, with dynamics *mf*, *p*, and *pp*.

Пример 2

Example 2 shows a musical score for measures 19 through 25. The score is written for a violin (top staff) and a piano (bottom staff). Measures 19-24 are marked *Meno mosso* and *p*. A red box highlights the violin part from measure 19 to 24, showing repeated sixteenth-note patterns. Measure 25 is marked *Rubato* and *p*. A red box highlights the violin part from measure 25 to 26, showing repeated sixteenth-note patterns. The piano part features chords and single notes, with dynamics *mf* and *pp*. The text *mf expressif et sans vigueur* is written below the piano part.

Фактура и расположение голосов, напоминают слоистую структуру композиций гамелана. В сонате Дебюсси отчетливо слышны несколько полифонических слоёв голосов (Пример 2).

Очевидно стремление композитора передать ритмическую иерархию разнообразных гамеланских инструментов. Основные слои ритмической фактуры в гамелане – низкие протяжные ноты в басу, умеренно ритмичный средний голос, мелкие длительности в верхних голосах [3, 9] – находят воплощение в Сонате для скрипки и фортепиано. Дебюсси считал, что «яванская музыка основана на контрапункте, по сравнению с которым музыка Палестрины – это детская игра. Если прислушаться без европейского предубеждения к прелести их “ударных”, то мы должны признать, что партии наших ударных подобны примитивным звукам на деревенской ярмарке» [1, 213].

Вышесказанное позволяет сделать вывод: Дебюсси органично включил звучание гамеланского оркестра в свой неповторимый стиль композиции. Лад, четкая ритмическая иерархия, штрихи и фактура, своеобразная мелодия – все это является аспектами яванской музыки, которые Дебюсси сознательно или подсознательно воспроизвёл в своих сочинениях.

Позднее многие композиторы пошли по пути Дебюсси, развивая музыкальные элементы восточных культур в своём творчестве. К ним относятся Леопольд Годовский (1870 – 1938), Оливье Мессиа́н (1908 – 1992), Лу Гаррисон (1917 – 2003) и другие. Революционная попытка Дебюсси ассимилировать звуки яванского гамелана в своём собственном стиле продолжает вдохновлять многих музыкантов по сей день.

Литература:

1. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. с фр. и коммент. А Бушена, ред. и вступ. ст. Ю. Кремлёва. М.-Л.: Музыка, 1964. 278 с.
2. *Зенкин К., Ионин Б.* Клод Дебюсси URL: <https://www.belcanto.ru/debussy.html> (дата обращения: 16.11.2020).

3. *Harpole P.* W. Debussy and the Javanese Gamelan // *American Music Teacher*, 1986. P. 8–9. URL: <https://www.jstor.org/stable/43541055> (дата обращения: 23.10.2020).

4. *Herlambang C. H.* Dari Sukabumi, Harumkan Hindia Belanda. URL: <https://regional.kompas.com/read/2012/01/08/02495283/dari.sukabumi.harumkan.hindia.belanda.2012> (дата обращения: 16.11.2020).

5. *Parker S.* Claude Debussy's Gamelan // *College Music Symposium*, 2012. P. 1–18. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26564874> (дата обращения: 23.10.2020).

6. *Tamagawa K.* Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its Influence on the Music of Claude Debussy. London: Lexington Books, 2020. 198 p.

Сведения об авторе: **Николаева Мария Евгеньевна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Крылова А. В.

About the author: **Maria Nikolaeva** – student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – Doctor of Culturology, Professor Alexandra Krylova.

М. Е. Николаева

СТИХИЯ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОРУ ТАКЭМИЦУ: ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ

Аннотация. В данной статье рассматриваются принципы музыкальной визуализации водной стихии в творчестве Тору Такэмицу. Особое внимание уделяется исследованию характера использования исполнительских приемов, основных тематических элементов, тембровых решений, а также структуры сочинения в целом. Эти черты сравниваются с особенностями японского изобразительного искусства и музыкальными традициями японской культуры.

Ключевые слова: Тору Такэмицу, японская традиционная культура, стихия воды в японском искусстве, тембр.

М. Е. Nikolaeva

THE ELEMENT OF WATER IN THE WORK BY TORU TAKEMITSU: PRINCIPLES OF MUSIC VISUALIZATION

Abstract: The article discusses the principles of music visualizations of water element in the creativity by Toru Takemitsu. The particular attention is paid to research characteristics of using performing techniques, main thematic elements, peculiarities of timbre solutions as well as the structure of composition. These characteristics are com-

pared with features of Japanese fine art and also with musical traditions in Japanese culture.

Keywords: Toru Takemitsu, Japanese traditional culture, water element in Japanese art, timbre.

Образы японской природы являются ключевыми в творчестве Тору Такэмицу. Это объяснимо особым символическим отношением к природе, свойственным японской культуре. Хотя композитор не сразу обратился к корневым традициям и начал свой творческий путь с экспериментов в электронной музыке, а также интереса к творчеству К. Дебюсси, О. Мессиана, Д. Кейджа, уже в его ранних произведениях наметился определенный круг образов, связанных с природной тематикой. Например, произведения «Вода», «Дерево, небо, птица», «Статичный рельеф».

Постепенно возрастающий интерес композитора к национальной культуре повлиял на становление образов природы в качестве основных в его творчестве. Особую значимость в их ряду приобрел образ водной стихии. **Вода** в Японии – символ очищения, благополучия и процветания. Поэтому неудивительно, что она неоднократно находила свое воплощение в различных видах искусства, но основная роль ей отведена в изобразительных.

Многие исследователи называют Японию цивилизацией зрения, а Запад цивилизацией голоса, указывая на высокую степень визуального восприятия жителей страны Восходящего Солнца. Его основа заложена в их иероглифической письменности, завезенной из Китая, в которой первые иероглифы, позже названные изобразительными, представляли собой пиктограммы предметов и явлений природы (Рис. 1).

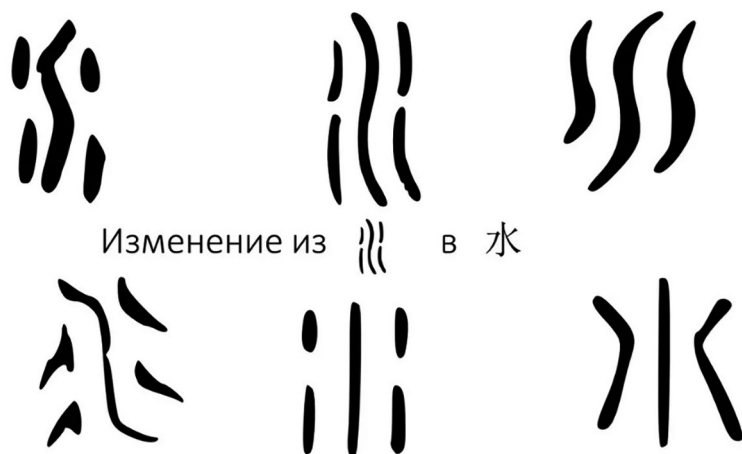


Рис. 1. Иероглиф воды в разные исторические периоды.

В дальнейшем искусство каллиграфии стало основой для монохромной живописи и сформировало тем самым особый способ изображения природы с помощью точек, линий и пятен туши (Рис. 2).

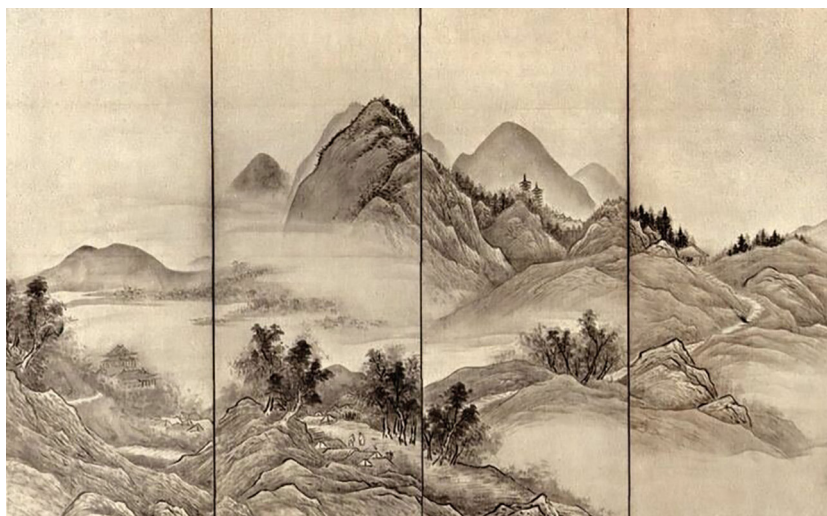


Рис. 2. Сэсю. Длинный пейзажный свиток.

Данный фактор породил дискретный характер восприятия в восточной культуре в противовес континуальности Запада, как бы смещая ракурс с общего плана на детали, поскольку они сами уже обладали символическим смыслом. Так, например, Лу Сун Ян объяснял, что кисть создает жилы и кости, а тушь – кровь и мышцы. Движения кисти улавливают энергию ци, а пятна туши – ее ритм. Их соотношение формировало концепцию инь-ян – единство противоположностей.¹

Поскольку для Японии, как и для Востока в целом, характерно наличие тесной связи между разными видами искусства, то неудивительно, что «кость» и «кровь» находят свое отражение и в структуре Японского сада², где их роль выполняют камни (некий образ гор) и вода (она могла быть представлена или непосредственно – водоемом, или символически – узорами на песке) (Рис. 3).



Рис. 3. Сад пятнадцати камней. Храм Рёан-дзи. Киото.

Соединение и выдвижение этих элементов в качестве основных не случайно, поскольку само слово пейзаж на японском 山水 сан-суй (в Китае шань-шуй) и есть горы-воды.

¹ Подробнее об этом см. в [2].

² Подробнее об этом см. в [8].

Как видим, символика воды, ее образ играл огромную роль в японской культуре, что не могло не повлиять на творческую натуру Такэмицу, который всегда придавал огромное значение визуальному восприятию, объясняя это тем, что музыка рождала в его воображении образы зрительные. Для того чтобы разобраться в особенностях композиторского подхода, рассмотрим его произведение «Закливание дождя».

«Закливание дождя» для флейты, кларнета, арфы, фортепиано и вибратона является одним из множества произведений Тору Такэмицу, посвященных водной тематике. На протяжении всей жизни композитора интересовала загадочная тайна этой стихии в различных ее модификациях. Композитор говорил так: «...думая о музыкальной форме, я думаю о жидкой форме. Я хочу, чтобы музыкальные изменения были такими же постепенными, как приливы и отливы». [13, 125] Это образное высказывание сопоставимо с представлениями о воде в традиционной японской культуре, как стихии, имеющей способность «принимать любую форму, не имея собственной ... будучи предоставленной самой себе, тотчас приходить к покою». [5, 228]

Первое обращение Тору Такэмицу к образу воды соотносится с ранним периодом его творчества, когда композитор увлекался электронной музыкой. Впоследствии он воплощал ее в сочинениях, посвященных морским образам, всегда связанным с монограммой «sea», например, «К морю», как элемент сада, как в пьесе «Дожливый сад», в качестве образа дождя в «Дождливом дереве», и как что-то таинственное и непостижимое, как, например, в сочинении «Я слышу сны воды».

В произведении «Закливание дождя» композитор находит множество способов для воплощения и визуализации образа воды. Уже сама структура сочинения, в которой происходят постоянные переходы от статики, отдельных звуковых элементов, напоминающих капли дождя, к образам подвижных разрастающихся бурных водных потоков, соответствует представлениям о воде как самого Такэмицу, так и традиционной японской культуры. Соответствует это и отношению композитора к непрерывности, как постоянно сменяющимся объектам.



Рис. 4.

Особое пространственное ощущение в структуре аккордовых комплексов создают постоянные тяготения к переходу от тесного расположения к широкому, иногда с разрывом голосов больше октавы, и попытки завоевать крайние регистровые точки.

Наличие в аккордовой структуре кварты или квинты, характерных для Такэмицу (распространены также в аккордовой структуре японской музыки), добавляют им мягкости и эфемерности. Тембровый колорит арфы основан на использовании композитором микрохроматики – небольших отклонений либо вверх, либо вниз от фиксированного звучания. Это является отсылкой к традициям исполнительства на японских щипковых струнных инструментах кото³ и сямисэне⁴ (Рис. 5), использующих строй дзюнирицу⁵, а также к му-

³ 13-ти струнный инструмент типа цитры с вытянутым корпусом длиной около 180 см и шириной 24 см, использовался в традиционной японской придворной музыке гагаку [3].

⁴ В буквальном смысле переводится как «три прекрасных и изящных струны», представляет собой трехструнный инструмент типа лютни с длинной шейкой, на котором расположены гриф и головка с тремя колками, и с маленькой декой из змеиной, собачей или кошачьей кожи, использовался в традиционной придворной музыке гагаку [3].

⁵ Японское название китайской системы «люй-люй» (от слова люй – мера, эталон высоты музыкального звука), которая использовалась в традиционной японской придворной музыке гагаку, представляла собой изначально двенадцатиступенную систему звукоряда без равномерной темперации, в дальнейшем была усовершенствована Чжоу Цзан-юй до равномерно-темперированного звукоряда (на полтора века ранее, чем в Европе), однако такая равномерная темперация была принята не во всех музыкальных традициях Японии, например, музыка ногаку (использовалась в театре Но) продолжила традиции неточной темперации, считая это естественным возвращением к изначальной природе музыки (см. об этом [3] и [4]).

зыкальной эстетике японской культуры, для которой некоторая шероховатость олицетворяет особую прелесть и красоту.



Рис. 5.

Немаловажным фактором является использование композитором приема *bisbigliando*⁶, воссоздающего эффект легкой водной ряби. Данную ассоциативную линию постепенно подхватывают тремоло у флейты и вибратона.

Остановимся подробнее на приемах в партии флейты (Пример 2): использование мультифоников⁷, чередование исполнения одного звука разной аппликатурой, в том числе и непосредственно приема *bisbigliando* продолжает идею строя интонационных неточностей дзюнерицу.

⁶ *Bisbigliando* (от ит. шепотом) – одновысотное и разновысотное тремоло на арфе, совершаемое обеими руками поочередно на одних и тех же струнах, сейчас применимо также в практике игры на духовых инструментах в качестве тембровой тембрального тремоло на одном звуке, при котором происходит смена или несколько смен аппликатур [9].

⁷ Прием игры на деревянных духовых инструментах, при котором извлекается от двух до четырех звуков одновременно с помощью специальной аппликатуры и иногда особого направления воздушной струи [9].

Пример 2.

©1983, Schott Japan Company Ltd.

Тематический материал кларнета (Пример 3) (буква В), который подключается к изложению последним, во многом продолжает идеи партии флейты (использование мультифоники, *bisbigliando*), но с добавлением вибрато клапаном. Арпеджированные фигурационные движения челночного типа линейности создают мягкое покачивание.

Пример 3.

6

©1983, Schott Japan Company Ltd.

Следующий этап развития связан с образом бурных водных потоков, и реализуется включением некоего мелодического начала (буква D). В партиях фортепиано и арфы постепенно намечаются фигурации с волнообразным типом линейности. Наивысшей точкой напряжения можно считать фрагмент (Пример 4)

Пример 4.

The musical score for Example 4 is written for five instruments: Piano (Pf), Harp (Hp), Vibraphone (Vib), Flute (Fl), and Clarinet (Cl). The Piano part begins with a forte (f) dynamic and a 'bisbigliando (fast)' marking, followed by a 'gradually slow down' instruction. The Harp part starts with a 'bisbigliando (fast)' marking and a 'gradually slow down' instruction, followed by a 'dying away' marking. The Vibraphone part begins with a 'gradually slow down' instruction, followed by a 'Keep steady tempo' instruction and a tempo marking of 60. The Flute and Clarinet parts are shown but contain no notation. The score includes various dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). A note indicates that the Harp part 'should be equal with vibraphone'.

(в буквах F и G), когда происходит постепенное полифоническое наложение различного фигурационного движения, к которому добавляются ниспадающие звуковые комплексы у фортепиано (с уже знакомой нам аккордовой структурой из начала пьесы) и свободные глissандо у арфы (Пример 5).

Пример 5.

Все это создает мощный визуальный и пространственный эффект вздымающихся и опускающихся волн, которые, благодаря полифоническому приему квази имитационности (отсутствие точных имитаций объяснимо принципом неповторности в японском искусстве), живописуют, как они набегают друг на друга.

Следующие разделы связаны с возвращением предыдущих тематических материалов. В плане структурной организации в них намечается спад напряжения, а также некая зеркальность в порядке появления основных элементов, как бы своеобразный «отлив». Из ключевых моментов можно отметить смену тембра с большой флейты на альтовую во время изложения фигурационного материала, изначально появившегося у кларнета. Ее тембр придает еще большую загадочность, а отчетливо слышный призывок воздуха, характерный для нее, создает отсылку к традициям игры на флейте сякухачи⁸ (Рис 6).

⁸ Деревянный инструмент из бамбука типа продольной флейты, название происходит от итисякухатисун, что означает «1 сяку 8 сун» – меры длины (1 сяку = 10 сун = 33,3 см), имеет в технике звукоизвлечения так называемые мураики – особый прием, где трудно отличить шумовое начало от собственно музыкального тона [3].



Рис. 6.

Заключительный раздел (с буквы М) возвращает нас к начальным интонационным элементам: звуковым комплексам и звуко-точкам. На этот раз композитор их распределяет между всеми инструментами, по-разному высвечивая, что еще больше усиливает их дискретность (Пример 6).

Пример 6.

The musical score for Example 6 consists of five staves. The top staff is for Piano (Pf.), marked with a circled 'N' and a 'L.v.' instruction. It features a piano (p) dynamic and a slur. The second staff is for Harp (Hp.), marked '(Very slow)' and containing notes with 'Felt' and 'Lelt' markings, along with dynamics mp, p, and mf. The third staff is for Vibraphone (Vib.), with a piano (p) dynamic and a slur. The fourth and fifth staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) respectively, both marked 'dying away' and containing slurs. Dotted lines connect specific notes across the staves, indicating musical relationships or phrasing.

Таким образом, становится очевидно, что фигура волны, является не только элементом фактуры, тембровым решением или особенностью использования исполнительских приемов, но и структурой всего сочинения, форма которого на макроуровне представляет одну большую волну («прилив и отлив»).

Отдельно хотелось бы отметить в целом общую тембровую краску всего сочинения. То, что композитор использует именно флейту, кларнет, арфу, фортепиано и вибрафон помогло ему добиться очень мягкого звучания, подобно монохромному оттенку в японском саду и живописи. Эта приглушенность присуща и характеру инструментовки. Одновременное звучание всего ансамбля только в кульминационных зонах (образы бурных водных потоков) создает постоянно присутствующую между инструментальными голосами «пустоту». Понятие «пустоты» является основополагающим для японской философии и неотрывно сосуществует в разных видах искусства. Она символизирует начало всего сущего (своего рода «сущее» в «не сущем») и в произведениях

искусства представлена пустым пространством, которое должно заполниться воображением созерцающего или неслышными звуками вселенной. Тору Такэмицу, который воспринимал музыку и звук, как постоянное «противостояние тишине», всегда использовал концепт пауз «ма» (воплощение идеи пустоты в процессуальных видах искусства) в своих сочинениях, только если обычно он был связан в большей степени с горизонтальным измерением, здесь он сыграл огромную роль в формировании вертикали.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что характер использования исполнительских приемов, основных тематических элементов, тембровых решений напрямую способствуют музыкальной визуализации. Присущие им сонорные черты связаны с особенностями изобразительного искусства (звуко-точки, аккордовые комплексы и фигурации различного типа линейности) и музыкальными традициями японской культуры (строй дзюне-рицу, паузы «ма»). Все это формирует дискретность музыкальной ткани, заставляя нас сначала сконцентрировать внимание на деталях, и лишь после этого обратить внимание на структуру всей формы в целом, которая тоже построена по типу фигуры волны.

В заключение хотелось бы акцентировать внимание на незначительности мелодии как таковой в развитии музыкального материала и явный перевес других средств выразительности для реализации композиторской идеи. Все это, с одной стороны, является очередной отсылкой к национальной музыкальной традиции, а с другой – еще раз подтверждает главенство именно зрения, а не голоса в японской культуре.

Литература:

1. Алкон Е.М. Музыкальное мышления Востока и Запада: континуальное и дискретное: дисс... доктора искусств. Владивосток, 2001. 422 с.
2. Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. Т. XLV, ч. 2. 2015. С. 342–370.

3. Ген-Ир У. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) // Учебное пособие. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. 544 с.

4. Есипова М.В. Дзэн-буддизм и музыкальная драма Но // Музыкальная академия. 2002. №2. С. 114–121.

5. Лао-цзы. Книга о Пути жизни (Дао-Дэ цзин): с комментариями и объяснениями Лао-цзы; пер. с китайского, сост., предисл., коммент. В. Малявина. М.: Издательство АСТ, 2019. 256 с.

6. Медкова Е.С. Ключи к символике японского изобразительного искусства. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200801304> (дата обращения: 11.10.2020).

7. Мыцик А.П. 214 ключевых иероглифов в картинках с комментариями. СПб.: КАРО, 2016. 240 с.

8. Николаева Н.С. Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975. 280 с.

9. Попов С.С. Инструментоведение. СПб.: Издательство «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. 380 с.

10. Сусаури В. Японская инструментальная музыка Гагаку (генетические связи и процесс становления). // Вопросы теории и эстетики. Л.: Музыка, 1975. С. 202–223.

11. Фомина А.И. Символизм в японских садах. URL: https://www.sad.ru/blog/second-blog/simvolizm_v_yaponskikh_sadakh/ (дата обращения 17.09.2020).

12. Burt P. The Music of Toru Takemitsu // Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 294 p.

13. Takemitsu T. Confronting Silence // Selected Writings. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glassow. The Scarecrow Press, Inc. A Fallen Leaf Press Book; Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 1995. 156 p.

Сведения об авторе: **Паласио Хулиан** – магистрант Технологического университета города Перейра, Республика Колумбия.

About the author: **Julian Palacio** – graduate student at the University of Technology in Pereira, Republic of Colombia.

Х. Паласио

ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР ЛУИСА ГИЛЕРМО КИХАНО¹

Аннотация. Данная статья посвящена анализу фортепианных миниатюр из «семейного альбома» колумбийского композитора Луиса Гилермо Кихано. Пьесы отражают определённую степень сложности современной композиторской техники и сосредотачиваются на средствах достижения разнообразия музыкальной фактуры. Комплекс средств музыкального языка раскрывает различные портретные образы, объединённые в одном альбоме.

Ключевые слова: Луис Гилермо Кихано, фортепианные миниатюры, современные техники композиции, музыкальная фактура.

J. Palacio

FEATURES OF THE TEXTURE IN PIANO MINIATURES BY LUIS GUILLERMO QUIJANO

Abstract: The article is devoted to the analysis of the piano miniatures from the “Álbum Familiar” by the Colombian composer Luis Guillermo Quijano. The pieces express a whole complexity of contemporary composing techniques, which focus on of musical texture. The set of the various musical language elements contemplates the personification of different portraits, which build a parade by different ages, genres, and characters.

Keywords: Luis Guillermo Quijano, piano miniatures, contemporary composition techniques, musical texture.

¹ Публикуется в переводе В. М. Гуменной.

Луис Гилермо Кихано, колумбийский философ и композитор, является автором целой серии музыкальных сочинений, в которых используются современные техники композиции. Примечательны такие его произведения, как «Мистические диспозиции» и «Четыре пьесы для струнного квартета», отмеченные премиями Министерства культуры Колумбии (1993; 1997).

Однако интерес представляют и другие опусы композитора, относящиеся к камерным жанрам. Девять миниатюр из «Семейного Альбома» были созданы в 90-е годы XX века, в котором Кихано обращается к развёрнутой панораме современной композиторской техники.

Колумбийский композитор практически во всем своём творчестве использует современную технику. Как отмечает М. Г. Арановский, рассуждая о творческом процессе, «в работе композитора многие решения принимаются совершенно сознательно или при безусловном главенстве сознания. Признаем, что любой момент творчества ставит композитора перед выбором из ряда альтернатив. Если выбор осуществляется с помощью сознания, то тем самым предполагает некоторые рассуждения, в процессе которых происходит сознательный отбор необходимых средств решения» [1, 14].

Несмотря на то, что фортепианный цикл создан на основе рассудительного творческого подхода, в нем воплощаются многие интересные решения, которые рассмотрим на примере фортепианных миниатюр, а именно на особенностях музыкальной фактуры.

Каждая миниатюра олицетворяет представителя семьи: маму – «Gloria Menga», бабушку – «La Abuela Merce», отца – «Mengo – Intermezzo», жену – «Susan», маленькую дочь – «La Ranita Anis», а также брата и сестру и последняя миниатюра является автопортретом композитора – «Autorretrato».

Разнообразные выразительные музыкальные средства способствуют созданию разных характеров, выявляя целый арсенал средств, которые относятся к техники современной музыкальной композиции. Музыкальный анализ фортепианных миниатюр сосредотачивается на изучении особенностей фактуры в сочетании

с другими средствами музыкального языка, которые помогают идентифицировать черты различных образов.

Каждая пьеса выявляет определённый портрет, отражающий внутренний мир конкретного персонажа. Эти персонажи проходят перед слушателем как парадное шествие различных возрастов или утонченных силуэтов разного рода.

Остановимся на некоторых миниатюрах. Миниатюра «Менго-Интермеццо», раскрывает портрет отца, которого нежно называют Менго. Фактурная сторона пьесы четко выявляет макро-структурные разделения, типа А В А и другие микроструктурные разделения. Первый раздел «Менго-Интермеццо» воплощает сильный и величавый характер. Это проявляется через аккордовую фактуру, трехдольную метрику, приближённую к торжественной процессии, похожей на Сарабанду; аккордовая фактура открывает перед нами портрет цельного персонажа, а синкопированные басы в нижних фактурных слоях и нижнем фортепианном регистре отражают мужское начало.

Luis G. Quijano «Mengo-Intermezzo»

VII
Mengo - Intermezzo

A mi virtuoso
Padre

Piano

8ma - - -

8mo - - -

8mo - - -

8mo - - -

Хотя фактура первого раздела является вертикальной и развёртывается при помощи аккордов, в верхнем фактурном пласте появляется горизонтальный элемент, который предвещает тему небольшого фугато. Таким образом, вертикальная фактура переплетается с горизонтальными элементами, полифонического происхождения, создавая смешанную фактуру.

Luis G. Quijano «Mengo» (с. 13-21).



В средней части миниатюры фактура становится полифонической, развивая небольшое фугато, которое является олицетворением философских размышлений внутреннего мира Менго.

Luis G. Quijano «Mengo». *Fugato* (с. 22-34)



Третья часть миниатюры резюмирует музыкальный материал первых двух разделов, где аккордовая фактура и контрапункт, олицетворяющие величавый и серьезный характер, переплетаются с глубокими философскими размышлениями.



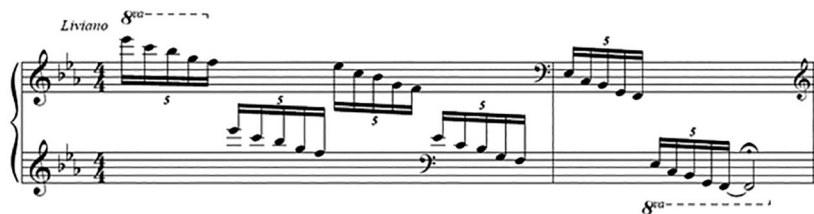
Luis G. Quijano «Mengo» (с. 41-52).



Миниатюра «Сусан» может считаться программной микросюитой и описывает портрет жены композитора. Начиная со вступления ощущается модальная основа произведения, где нисходящие пассажи пересекают звуковую сферу от высокого до низкого регистров.

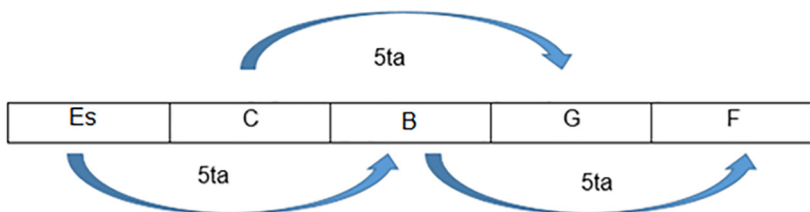
Luis G. Quijano. «Susan» (с. 1-2).

1. Tus cabellos:
Rayos de Sol (en un espeso bosque)
Atraviesan los prismas de tu larga cascada.



Звучание нисходящей пентатоники, начиная с ми бемоля, составляет ядро этой миниатюры. Впоследствии пентатоника подвергается транспозиции от разных звуков, создавая впечатление нежного образа и окружения полного невесомости и зыбкости.

Luis G. Quijano «Susan».



Пентатонические звучания обычно появляются в их горизонтальном звучании. Однако, в определенных случаях, пентатоника концентрируется в вертикальных фактурных типах, создавая одновременное модальное звучание.

Luis G. Quijano «Susan» (с. 14-15).



 Pentatónica a partir del C#.

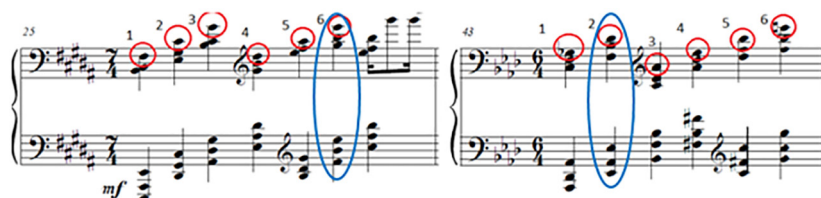
Также встречаются пассажи на основе пентатоники, где вплетаются фактурные токкатные элементы, которые имитируют перкуссию.

Luis G. Quijano «Susan» (с. 22).



Кроме того, можно отметить различные энгармонические процессы между разными частями миниатюры, где звучание пентатоники разворачивается по чистым квинтам.

Luis G. Quijano «Susan» (с.25 – 43).



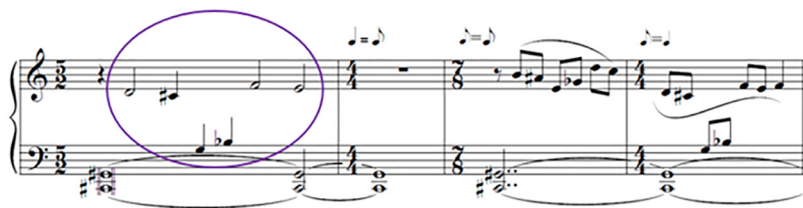
 Enarmonizmos entre compases

 Pentatónicas acórdicas de tipo vertical

Фактура не только связана с со структурными параметрами этого произведения, но, также, благодаря насыщенности или прозрачности, характеризует различные внутренние настроения персонажа.

Последняя миниатюра из "Семейного альбома" представляет автопортрет композитора. Политональное произведение, основанное на серии из 6 звуков, которая проявляется с первого такта.

Luis G. Quijano «Autorretrato» (с.1-4).



○ Serie.

Полифоническая фактура является характерной чертой этой миниатюры. Серия развёртывается в горизонтальной фактуре, имитациями.



↗ Imitación Canónica.

Или в вертикальной аккордовой фактуре

Luis G. Quijano «Autorretrato» (с. 30-35).



Среди других композиторских техник выделяется использование принципа остинато на основе серии из 6 нот, где прослеживаются различные перестановки между фактурными слоями.

Luis G. Quijano «Autorretrato» (с. 43-57; с. 59-75).

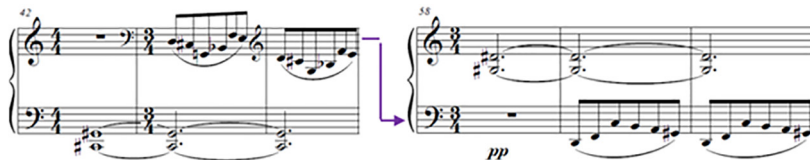


Luis G. Quijano «Autorretrato» (с. 42-48).



Ostinato

Luis G. Quijano «Autorretrato» (с 43 - 59).



→ El ostinato pasa al estrato inferior.

Композитор употребляет серию в обращении, которое может проходить в различных фактурных голосах и слоях. Автопортрет, по мнению самого композитора, концептуально обращается к шумановским Эвсебию и Флорестану; именно два различных типа фактуры – гомофонная и полифоническая представляют два образных полюса в Автопортрете.

Luis G. Quijano «Autorretrato» (с. 36-41).



Luis G. Quijano «Autorretrato» (с. 70-75).



○ Serie invertida.

По утверждению Ц. Когоутека, «Техника – то, что позволяет художнику реализовать свою мысль, воплотить её в ткань произ-

ведения искусства. И наилучшее средство освободить свою мысль от отвлекающих забот по техническому её воплощению состоит во владении техникой – столь свободном и искусном, чтобы воображение творца могло сосредоточиться только на содержательной образной стороне искусства» [2, 7].

Фактурный анализ фортепианных миниатюр «Семейного альбома» Гилермо Кихано позволил выявить различные типы фактур, которые не только определяют формообразующую сторону произведений, а также обуславливают характеристики персонажей.

В миниатюрах преобладает полифоническая фактура, основанная на обращениях, фактурных и метрических перестановках, применений различных техник с серий, и модальностью на основе горизонтальных и вертикальных развертываний, создавая тем самым основу индивидуального стиля и композиторского мышления.

Литература:

1. Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. С. 10–43.
2. Когоутек. Ц. Техника композиции в музыке XX века. Музыка. М.: Музыка, 1976. 358 с.

Сведения об авторе: **Порубина Марина Владимировна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Лобзакова Е. Э.

About the author: **Marina Porubina** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – PhD in Art History, Associate Professor Elena Lobzakova.

М. В. Порубина

ТРАКТОВКА ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРИКА САТИ

Аннотация. Фортепианные сочинения Эрика Сати, представленные преимущественно миниатюрой, рассматриваются в статье с точки зрения формирования авторского подхода к реализации жанра. В процессе изучения данного аспекта определяются основные векторы развития и подходы к воплощению этой жанровой области, являющейся зеркалом неустанного стремления композитора к обновлению и неповторимости творческого почерка; обозначаются этапы ее эволюции; исследуются миниатюризм и сюитность как ведущие принципы художественного мышления Эрика Сати.

Ключевые слова: фортепианная миниатюра, Эрик Сати, программа, жанр, цикл, сюита.

М. V. Porubina

INTERPRETATION OF THE GENRE OF PIANO MINIATURE IN WORKS BY ERIK SATIE

Abstract: Piano compositions by Eric Satie, presented mainly in the genre of miniature, are considered in the article from the view point of forming author's approach to implementation of the genre. In

the process of studying this aspect, the author identify the main development vectors and approaches to the embodiment of this genre area, which is a 'mirror' of the composer's tireless aspiration to renewal and uniqueness of the creative style. Also the study indicate the stages of its evolution and explores miniaturism and suite as the guiding principles of Eric Satie's artistic thinking.

Keywords: piano miniature, Eric Satie, program, genre, cycle, suite.

Немеркнущая на протяжении более чем двух столетий востребованность жанра фортепианной миниатюры у композиторов, исполнителей и слушателей свидетельствует о ее мощнейшем художественном и коммуникативном потенциале, позволяющем отражать идеи, стилевые тенденции, композиционные техники в различные исторические периоды эволюции отечественной и западноевропейской музыки. Особенности поэтики этого жанра, детально исследованные в работах многих отечественных музыковедов, среди которых, безусловно выделяются труды К. В. Зенкина [3] и Е. В. Назайкинского [6], позволяют ему, с одной стороны, сохранять свои атрибутивные признаки, с другой – легко становиться пространством художественного экспериментирования. Отмечаемые авторами событийность и образно-эмоциональная яркость, символичность и метафоричность художественного пространства, смысловая нагруженность интонирования, зачастую приводящая к «скрытой программности», и, при этом, лаконичность музыкальной формы, гибкость и подвижность композиционного плана, позволяют фортепианной миниатюре легко отвечать запросам каждой новой эпохи и каждому новому автору выстраивать на ее основе неповторимую индивидуально-стилевую концепцию.

Господством «малых» форм, как известно, отмечен и рубеж XIX – XX столетий, причем не только в области музыки для фортепиано, но в целом ряде других жанров, прежде бытовавших в культуре в виде крупных и сложных композиционных структур. Однако, именно в фортепианной миниатюре авторы разных национальных школ раскрывают свой творческий потенциал осо-

бенно ярко, отражая разнополярность стилевых исканий эпохи и презентуя огромное количество ее авторских прочтений. Композиторам Франции – Г. Форе, Э. Шабрие, К. Дебюсси, М. Равелю, представителям «Шестерки» и др. – принадлежит ведущая роль в этом отношении в связи не только со значительным количественным показателем образцов рассматриваемого жанра, но и его качественного многообразия, проявляющегося в различии стилевых компонентов, структурных и языковых свойств. В этом смысле сочинения Эрика Сати, представляющие собой весьма оригинальные образцы преломления фортепианной миниатюры, особенно выделяются на фоне даже тех активных новаторских поисков, которыми было поглощено французское искусство начала XX века. Освещение особенностей интерпретации данного жанра сквозь призму авторского стиля и является предметом рассмотрения в данной статье.

Творчество Эрика Сати – одного из самых эксцентричных, непредсказуемых и противоречивых мастеров своего времени – органично синтезировало в себе традиции французской культуры и новые художественно-эстетические веяния, стилевые ориентиры современной ему эпохи. Стремление к новизне и, одновременно, к простоте и отсутствию патетики на долгие годы стало манифестом его деятельности, наиболее ярко воплотившемся в жанре фортепианной миниатюры. В этой мнимой простоте и заключается основная сложность постижения сочинений Сати, часто провоцирующая исследователей и слушателей на недостаточно высокую оценку художественных достоинств его музыки: «Внешний, лежащий на поверхности, текстовый уровень доступен и начинающему пианисту, – пишет музыковед, – но сущность его музыки постепенно начинает раскрываться лишь только после серьезного и вдумчивого подхода к ней. С этим связаны разногласия в ее интерпретации: одни и те же произведения Сати играют быстро и медленно; соблюдают стабильный темп, либо, напротив, позволяют себе максимально свободное *rubato*; исполняют отстраненно, нейтрально – или же намеренно утрируют выразительность» [5, 33].

В фортепианном наследии композитора, насчитывающем свыше сотни произведений, за редким исключением¹ – миниатюры, время звучания которых от одной до двух с половиной минут. Подавляющее большинство из них программны и объединяются в сюитные циклы, масштабы которых колеблются от трех до двадцати пяти пьес. Миниатюра, таким образом, являясь специфическим жанром и основой формообразования в творчестве Сати, содержит богатый потенциал раскрытия специфики его авторского стиля и эволюции творчества в целом.

Так, первый этап (с 1886 по 1895 годы), который условно мог бы быть назван «между традицией и эпатажем», ознаменован сочинением фортепианных пьес, в которых автор пока только формирует свою оригинальную манеру, в дальнейшем принесшую ему славу эксцентрика и ниспровергателя всех традиционных музыкальных устоев. Циклы «Три сарабанды», «Гимнопедии», «Гносиенны», «Стрельчатые своды», «Готические танцы» и другие при всем богатстве и разнообразии творческого наследия французского композитора по-прежнему остаются самыми востребованными у исполнителей и слушателей. Своеобразной данью общеевропейской культурной традиции в целом и французской музыкальной культуре в частности становятся программность этих сочинений, яркая зрелищность и театральность художественных образов, опора на устоявшиеся танцевальные модели и принцип сюитной организации пьес в циклы². В то же время уже в миниатюрах этого периода проявляются характерные для творчества Сати в дальнейшем черты: предельная лаконичность; нарочито простые мелодический и гармонический язык, фактурное изложение; фиксация внимания на однородности материала, повтор-

¹ В 1917 году Сати создает единственное сочинение, которое может считаться произведением крупной формы, – «Бюрократическую сонатину» в трех частях.

² Характерно в этой связи мнение Б. Асафьева, который пишет, что все французские музыканты имели «склонность к изобразительной конкретности – к дескриптивному. Душевное движение характеризуется ими через “описание характера” (или среды, или природы). Вообще действенное начало преобладает – французские авторы наделены живым чувством пластичного, осуществляемого через жест, танец, шаг; отсюда нередко возникает контрастная смена движений» [1, 30].

ности, которые вкупе с отсутствием ярко выраженного драматургического рельефа способствуют формированию медитативности; поиски в области ладогармонических новаций, среди которых и децентрализация лада, и отказ от тонально-функциональных закономерностей в пользу модальности.

В произведениях второго периода (с 1897 по 1918 годы) – «периода мистификаций и эксцентричности»³ – все ярче и отчетливее обозначаются новые тенденции как в образно-содержательном плане, так и в области используемых принципов композиции и средств музыкальной выразительности. Пародия, ирония, гротеск, дискредитация традиции становятся основными методами композитора при создании фортепианных циклов и во многом это происходит под влиянием его литературно-критической деятельности. В музыкальном отношении этот этап характеризуется противостоянием композитора всем сложившимся нормам формообразования, принципам изложения и развития тематизма, взаимоотношений между программным рядом и имманентно-музыкальным и пр. Таким образом, миниатюра становится пространством эксперимента в области индивидуально-авторских решений тематики, драматургии и формообразования, а также в сфере расширения тембровых возможностей фортепиано.

Последний, третий этап творчества композитора (с 1918 по 1924 годы), который условно может быть назван «от миниатюризма к минимализму», в основном посвящен сочинениям для камерного оркестра и музыкального театра. Фортепианные циклы Сати появляются не так обильно, как в предыдущие годы. Во многом они вновь устремлены к яркой жанровости и непрограммности, характерных для раннего периода его творчества, а также тяготеют к неоромантическим и неоклассическим тенденциям. Однако, именно в этот период композитор осуществляет самую значительную реформу в своей биографии, создавая новую жанрово-стилевую область, названную им «меблировочная» или «фоновая» музыка. Высокое классическое искусство в творчестве Сати встречается с просторечием и полным отсутствием традиционного музыкального развития, так как основным принципом по-

³ Именно так охарактеризовал данный отрезок творческой биографии швейцарский пианист и дирижер А. Корто.

строения новой музыки становится произвольная повторяемость одной или нескольких звуковых ячеек (или тематической фразы) ничем не ограниченное число раз. Эта идея, не воспринятая и не оцененная современниками, значительно позже, в 1960-х годах, будет «поднята на щит» новым поколением музыкантов – Стивом Райхом, Джоном Адамсом, Филиппом Глассом, Терри Райли, создавшими так называемый «минимализм» или «репетитивную технику».

Таким образом, фортепианная миниатюра у Сати, пройдя длинный путь эволюции, этапы которой можно было бы обозначить как «апология традиции – ниспровержение традиции – создание новой традиции», делает ее своеобразным «зеркалом» тех тенденций и той динамики, которые характерны для стилевой эволюции творчества композитора в целом, отличающейся резкими и неожиданными переключениями.

Определяя ведущие жанрово-стилевые особенности, характеризующие трактовку миниатюры в творчестве французского композитора, невозможно обойти вниманием вопрос о причинах столь устойчивого и всепоглощающего интереса Сати к этому жанру. С одной стороны, фортепианные пьесы композитора как образец ювелирно отточенной формы творческого самовыражения во многом свидетельствуют об отражении общеевропейских тенденций, доминирующих в этот период. С другой, культивирование миниатюры, а также, как следствие, стремление к объединению пьес в сюитные циклы – яркий отблеск национальных музыкальных традиций и, прежде всего, творчества французских клавесинистов XVIII века. Наконец, миниатюризм – что особенно важно – специфическое свойство индивидуального творческого мышления Эрика Сати, его манеры письма, тяготеющей к лаконизму и афористичности высказывания, глубокому интеллектуализму выражения, детальной проработке и емкости изложения. К слову, эти качества присущи не только музыкальным произведениям, но и отличают литературные эссе, критические заметки, а также графические работы композитора.

Избрав в качестве основы для творческих экспериментов фортепианную миниатюру и сюиту, чрезвычайно востребованные

авторами разных национальных школ в этот период, Сати идет по пути обновления их облика, создавая своего рода аллюзию на эти жанры. Отметим, что объединение Эриком Сати пьес в сюитный цикл весьма характерное эстетическое и стилевое явление для эпохи в целом. По мнению М. Стусовой, это обусловлено критериями жизни: «прагматизмом, сжатием временных рамок, должных вместить массу информации и событий и т. п.» [7, 37]. Также исследователь отмечает, что в этот период жанр сюиты развивается по двум направлениям: «С одной стороны, это обращение к традициям старинных мастеров, вплоть до возрождения барочной модели жанра, с другой – обновление семантико-драматургической сути жанра. Так, в одном историко-временном срезе сосуществуют “Сюита в старинном стиле” А. Шнитке, “Птицы” О. Респиги, где используются и стиливые аллюзии музыки прошлых столетий и “1922” П. Хиндемита, сюита ор. 25 А. Шенберга или “Лирическая сюита” А. Берга, где от традиционных образцов жанра, практически, ничего не остается» [там же, 38].

Сати, бесспорно, не относится к тем композиторам, которые стремятся сохранить исходный тип жанра. Вопреки традиции, его сюиты зачастую бывают не только утрированно миниатюрны, но и «монохромны» за счет отсутствия контрастов на жанрово-тематическом уровне, в темповом или метроритмическом отношении⁴. В трактовке жанра Эриком Сати, в первую очередь, следует отметить, что части сюиты нередко не обладают ярко выраженной

⁴ В работах большинства исследователей в области музыкальной формы, среди которых могут быть названы труды Б. Асафьева, В. Бобровского, Е. Ручьевской, Ю. Тюлина, Т. Кюрегян и др., в качестве определяющих жанр сюиты признаков называются контрастное в темповом, метроритмическом отношении сопоставление разнохарактерных, преимущественно танцевальных пьес, объединенных единым художественным замыслом. Тем не менее, как пишет Ю. Бочаров, далеко не все барочные сюитные циклы вписываются в данный стереотип [2]. Ярким подтверждением этого является целый ряд произведений, среди которых клавирные сюитные циклы И. Фробергера, который мыслит их не как набор разножанровых танцевальных частей, а как определенный круг танцев, сходных по характеру и смысловому наполнению, Д. Фрескобальди, разрабатывающего черты вариационной сюиты, в которой пьесы имеют интонационные связи и др. Циклы Э. Сати оказываются достаточно близки такой нестереотипной модели жанра.

самостоятельностью, тематический материал перетекает из одной пьесы в другую, подвергаясь различным вариациям и модификациям. В таких сюитных циклах характерными чертами становится наличие ритмоинтонационных переключек, единого тонального плана и гармонической основы пьес, хотя и предполагается определенная их обособленность, о чем свидетельствует самостоятельное их бытие в музыкальной практике. В результате связей разного типа между частями в сочинениях начинают преобладать закономерности вариаций, трехчастной композиции, рондо и др. Особое внимание привлекает огромное количество циклов-триад среди сочинений Сати. Это бытие троичности – риторической («тезис – антитезис – синтез») или композиционной («вступление – изложение – завершение», «начало – середина – конец») прослеживается у Сати во всех периодах творчества. В раннем – «Три сарабанды», три «Гимнопедии», «Три танца навыворот», «Три пьесы в форме груши», в среднем – три «Новые холодные пьесы», три «Старые цехины, старые кирасы», «Три детские новости», три «Засушенных эмбриона» и др.; в позднем – «Три вальса пресыщенного щеголя», три пьесы «Часы вековые и мгновенные» и др. Более развернутые циклы также часто содержат количество пьес кратное трем: шесть «Гносиенн», 21 пьеса цикла «Спорт и развлечения», шесть «Ноктюрнов»⁵.

Пьесы, составляющие как названные циклы, так и многие другие, вышедшие из-под пера Великого эксцентрика Сати, зачастую не всегда отвечают тем основополагающим принципам фортепианной миниатюры, которые столь ярко проявились в творчестве композиторов-романтиков. Именно по этой причине, на наш взгляд, можно говорить о своеобразной аллюзии, а иногда и пародии на жанр. В частности, нарушается один из основополага-

⁵ Справедливости ради стоит отметить, что эта троичность прослеживается и в сочинениях других жанров: «Три мелодии 1886 года» на стихи Контамана де Латура (1886) для голоса и фортепиано; «Три мелодии без слов» (1905) для голоса и фортепиано; «Три детские новости» (1913) для фортепиано; «Вещи видимые справа и слева (без очков)» сюита для скрипки и фортепиано в трёх частях (1914); «Три поэмы любви» (1914) для голоса и фортепиано; «Три мелодии 1916 года» для голоса и фортепиано; симфоническая драма «Сократ» (на тексты диалогов Платона) в трёх частях (1917–1919) и другие.

ющих критериев жанра – воплощение «большого – в малом». Как отмечает Е. В. Назайкинский, «основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере», что достигается благодаря использованию принципа «совмещения функций, приводящее к функциональной весомости и многоплановости всех деталей» [6]. Стремление же Сати к максимальному упрощению всех компонентов музыкальной ткани, статической композиции, отсутствию ярко выраженного драматургического рельефа, напротив, приводит зачастую к разрежённости смыслового пространства его произведений

Второй важнейший параметр, определяющий специфику интерпретации жанра фортепианной миниатюры у Сати, это программность. Вернее, не столько само присутствие такого немusического компонента, обогащающего и облегчающего понимание содержание пьес, а оригинальность трактовки этого художественного явления. Несмотря на наличие ряда непрограммных сюит с опорой на определенную жанровую модель (сарабанды, ноктюрны, вальсы и т. д.), созданных преимущественно в ранний период творчества, предпочтение композитор все-таки отдавал программным, к сочинению которых обращался на протяжении всего творческого пути. В этом смысле Сати не только яркий представитель тенденций постромантической эпохи, но и наследник богатейших традиций французской музыкальной культуры, всегда тяготевшей к привлечению вербального компонента в структуру инструментального произведения. Следуя за предшественниками (французские клавесинисты, Г. Берлиоз, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, М. Равель и др.) композитор совершает новый шаг в развитии программы, максимально приближая слово к музыке и делая его неотъемлемой частью фортепианной пьесы. Его привычка сопровождать ноты своих сочинений всевозможными письменными замечаниями становится своеобразной визитной карточкой композитора, породив традицию зачитывания авторских комментариев во время исполнения пьес. Однако, судя по реакции Сати, самым автором это вовсе не предполагалось. В первом издании трех пьес для фортепиано «Часы вековые и мно-

говековые» («Heures séculaires et instantanées») он писал: «Я запрещаю кому бы то ни было читать текст вслух во время музыкального представления. Незнание моих инструкций вызовет мое праведное негодование против самонадеянного преступника. Никаких исключений не допускается» [8, 176].

Программное оформление многих циклов организовано автором в многослойную структуру, являющуюся чрезвычайно интересной для анализа. Зачастую она включает не только общее название цикла, названия частей, но и эпиграфы к частям, описания фабул пьес, заключенные между нотными строками и, наконец, исполнительские ремарки. Функционально все названные вербальные компоненты программы часто выполняют непривычную функцию. Вопреки традиции, действие имманентно-музыкального и внемузыкального планов оказывается абсолютно раскоординированным. Например, в цикле «Засушенные эмбрионы» гротескное общее название пьес вместо того, чтобы дать слушателю содержательно-смысловые ориентиры, напротив, совершенно сбивает его с толку. Этот принцип рассогласования функционирования двух содержательно-смысловых систем, используемый Сати ради достижения яркого пародийного эффекта, проявляется не только на уровне взаимодействия внемузыкального и музыкального рядов, но и между разными компонентами внутри программы, например, между общим названием цикла и названиями отдельных частей. На максимальную дезориентацию слушателя и исполнителя нацелены и «нижние» уровни программной структуры – разговорные комментарии и исполнительские ремарки, организованные по принципу нарушения логической взаимосвязи, несовместимости, непредсказуемости. По сути, у Сати мы сталкиваемся с явлением «антипрограммы», в результате действия которой художественная концепция произведения, соединяющая взаимоисключающие варианты, обретает дискуссионность – «идея произведения становится неоднозначной, балансирующей между заданными словом и музыкой полюсами» [4].

Итак, фортепианная миниатюра – важнейший жанр для понимания процесса становления и развития авторского стиля Эрика Сати. Очевидно, что композитор ищет новые оригинальные

методы формирования художественного пространства этого жанра, свидетельствующие о совершенно новой – постромантической – его интерпретации.

Литература:

1. Асафьев Б. В. Французская музыка и ее современные представители // «Шесть»: Новая французская музыка. Л.: Academia, 1926. С. 25–56.
2. Бочаров Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных» // Старинная музыка. 2008. № 1–2. С. 2–9.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
4. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html/> (дата обращения 23.11.2020).
5. Куровская Е. О. Тот самый Эрик Сати // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. № 2. С. 31–41.
6. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // MUSIQI DÜNYASI. 2016. № 3 (68). С. 3–12. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=27446856> (дата обращения 23.11.2020).
7. Стусова М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. 173 с.
8. Williamson J. Words and music. Liverpool: University Press. 288 p.

Сведения об авторе: **Стрезев Михаил Игоревич** – аспирант Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Республики Молдова, Республика Молдова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Березовикова Т. Н.

About the author: **Mikhail Strezev** – Post-graduate student at the Academy of Music, Theater and Fine Arts of the Republic of Moldova, Republic of Moldova.

Research supervisor – PhD in Art History, Professor Tatiana Berzovikova.

М. И. Стрезев

ОРГАН В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО

Аннотация. В статье рассмотрены два произведения для колоратурного сопрано, кларнета и органа молдавско-украинско-канадского композитора Дмитрия Киценко: кантата «Литании» на стихи Григоре Виеру и пьеса «Ave, Maria» на канонический итальянский текст. Анализируемые сочинения оригинальны с точки зрения исполнительского состава, выбор которого обусловлен предназначенностью для известных молдавских музыкантов Светланы, Анатолия и Анны Стрезевых. Автор анализирует художественный замысел сочинений, акцентируя в них роль органа.

Ключевые слова: Ave Maria, Григоре Виеру, Дмитрий Киценко, камерный ансамбль, кларнет, колоратурное сопрано, литания, орган.

М. И. Stresev

ORGAN IN CHAMBER VOCAL MUSIC BY DMITRII KITSENKO

Abstract: The paper considers two works by Moldavian-Ukrainian-Canadian composer Dmitriy Kitsenko for coloratura soprano, clarinet and organ: cantata "Litanies" with lyrics by Grigore

Vieru and the music piece “Ave, Maria” with canonical Italian text. The compositions under analysis are original from the viewpoint of the performing lineup which is chosen as it was destined for famous Moldavian musicians: Svetlana, Anatoliy and Anna Strezevs. The author analyzes the artistic conception of the compositions, emphasizing the role of organ.

Key words: Ave Maria, Grigore Vieru, Dmitriy Kitsenko, chamber ensemble, clarinet, coloratura soprano, litany, organ.

Композитор Дмитрий Киценко родился в 1950 г. на Украине, в городе Белая Церковь Киевской области. После окончания Уманского музыкального училища в 1970 г. продолжил свое образование в Кишиневе, поступив в класс баяна Государственного института искусств им. Г. Музическу (в настоящее время Академия музыки, театра и изобразительных искусств). С 1973 по 1977 г. г. учился в классе композиции профессора Соломона Моисеевича Лобеля, в 1991–1992 гг. совершенствовал свое композиторское мастерство под руководством профессора Бухарестской музыкальной академии Тиберия Олаха. Является членом Союза композиторов и музыковедов, Заслуженным деятелем искусств Республики Молдова. В 2002 г. переехал в Киев, а с 2010 г. проживает в канадской провинции Онтарио.

В творческом портфеле Дмитрия Киценко произведения разных жанров, среди которых симфонии, концерты, большое количество сочинений для различных оркестровых и камерных составов, солистов и хора, песни, музыка для детей.

Начиная со времени установки в Кишиневе концертного органа в 1979 году, композитор постоянно обращается к этому инструменту. Сочинения Дмитрия Киценко для органа и с участием органа разнообразны по составу исполнителей, жанру, художественному замыслу. Уже в первых своих произведениях для органа соло – Прелюдии и фуге для органа памяти Д. Шостаковича (1979) и Сюите для органа (1980), молодой композитор сумел воспользоваться богатейшими тембровыми, акустическими и регистровыми возможностями инструмента, уловить особенности органной фактуры. Позже Д. Киценко заинтересовала перспектива

сочетания органа с другими инструментами – духовыми, струнными, ударными, а также с голосом и хором. Перу автора принадлежат такие сочинения, как Концерт для органа, струнных и литавр (1982), «Литании» для колоратурного сопрано, кларнета и органа (1986) и «Ave, Maria» для того же состава (1993), «Mariengebete» для женского хора и органа (1998), 3 гимна для голоса и органа (2012, 2014), «Stabat Mater» для меццо-сопрано и органа (2014), «In Nomine» для органа (2017), «Месса» для сопрано, тенора и органа (2020). Даже простой перечень произведений демонстрирует пылкий творческий поиск их автора, выразившийся в разнообразии исполнительских составов, жанров, образов.

В сочинениях Д. Киценко орган трактуется по-разному. В сочетании с духовым инструментом (кларнетом) автор подчеркивает общую природу звукоизвлечения, в соединении со струнными отчетливо выявляет контрастность инструментального звучания. В Концерте для органа, струнных и литавр орган противопоставляется струнным, доминирует над ними, как сольный инструмент. В опусах с голосом орган ведет себя в одних случаях как бережный аккомпаниатор, в других – как участник дуэта, а порой и как солист, которому поручены драматургически важные функции в музыкальном целом. В данной статье рассматриваются два произведения, относящиеся к камерно-ансамблевому направлению в творчестве Дмитрия Киценко: «Литании» и «Ave, Maria».

Пятичастная кантата «Литании» для колоратурного сопрано, кларнета и органа на слова выдающегося молдавского поэта Григоре Виеру была написана Дмитрием Киценко в 1987 году. Композитор обратился в ней к жанру циклической светской кантаты, сформировавшемуся в XVII веке в Италии. Другой жанровый признак сочинения заключен в названии произведения. Литания – это известный с V века жанр церковной католической музыки, в христианском богослужении представляющий собой молитву, обращенную к богу, богородице или святым, с просьбой о помиловании или заступничестве. Д. Киценко сумел насытить древний церковный жанр теплотой лирических чувств, передать близкие своему современнику мысли и переживания.

Выбор ансамблевого состава не случаен. Сочинение написано для трио семьи Стрезевых: вокалистки Светланы, кларнетиста Анатолия и органистки Анны, которым оно и посвящено¹. Каждый из участников трио имеет свою функцию в ансамбле. Ведущая роль принадлежит певице: именно вокальная партия содержит мелодию и поэтический текст, выражающий основную мысль и художественный образ каждой части. Кларнетист – это как бы второй солист. Широкий звуковой диапазон, виртуозность и, вместе с тем, певучесть, выразительность и многообразие нюансировки кларнета позволяют этому инструменту выполнять весьма значительную функцию в трио. Кларнет многообразно взаимодействует с певицей, то вторя ей, то слегка поддерживая, уходя на второй план, то подготавливая ее вступление сольным эпизодом.

Третий участник трио – орган, непрменный инструмент католического богослужения – акцентирует церковное происхождение жанра литании, чему, в частности, способствует хоральная фактура многих эпизодов. В то же время, функция органа в данном произведении гораздо шире: с одной стороны, он осуществляет связь содержания произведения с сакральной сферой, а с другой – символизирует силу и всеохватность выражаемых чувств.

Композитор, уже написавший к этому времени несколько произведений для органа, хорошо знающий его многоплановость и богатство возможностей, разносторонне трактует этот инструмент. Общая природа двух духовых инструментов – кларнета и органа – позволяет им естественно и слаженно звучать вместе в общих аккордах и пассажах. Порой создается ощущение, что кларнет – это один из голосов органа, который обрел самостоятельность. С одной стороны, орган аккомпанирует певице и перекликается с кларнетом, а с другой – проявляет драматическую мощь в собственных сольных эпизодах, «досказывая» то, что оказывается невозможным выразить словами.

¹ Премьерный показ «Литаний» в исполнении трио Стрезевых состоялся 12 февраля 1988 г. в Кишиневском органном зале. В этом составе произведение звучало в Америке, Финляндии, Венгрии, Болгарии. Позже, когда Светлана и Анатолий Стрезевы обосновались в США, партию органа стала исполнять на фортепиано их дочь Милана.

В основу замысла кантаты положены фрагменты поэмы Григоре Виеру «*Litanii pentru orgă*» («Литании для органа») [4], написанной в связи со смертью матери поэта. «Из одиннадцати частей поэмы, – отмечает исследователь духовной проблематики камерного творчества Киценко Н. Озаренская, – Д. Киценко отобрал лишь пять, сконцентрировав свое внимание на теме оплакивания матери и поместив в центр образовавшейся формы текст, содержащий апокалиптические мотивы и обращение к Богу, подчеркнув, тем самым, вселенский масштаб личного горя» [2, 112].

В «Литаниях» используется традиционная для кантаты циклическая форма. Пятичастная структура цикла – это пять этапов воплощения лирико-драматической линии произведения. В задачу автора настоящей статьи не входит подробный анализ воплощения в музыке кантаты текста Г. Виеру. Подчеркнем лишь, что композитор тонко уловил искренность переживания и меняющиеся нюансы психологических состояний.

Музыка частей цикла отражает разные стадии переживаний человека, связанные со смертью матери: 1 часть – это тяжелое предчувствие потери, мольба: «Останься, останься, не уходи...»²; 2 часть – горестное осознание произошедшего: «Нет в мире никого несчастнее! Хотя я понимаю, что все мы ветки для огня...»; 3 часть – отчаяние, боль, крик души: «Господи, так одинока я не была никогда!»; 4 часть – оцепенение, трагическое осмысление утраты: «Только о тебе тоскую, мама»; 5 часть – светлая печаль, единение с миром и природой, вера в грядущую встречу: «Жду, когда ты вернешься с радостными вестями, озарив день своей теплой улыбкой. Жду тебя...».

Цикл обнаруживает концентрическое строение, исходящее из драматургической линии, прослеживающейся в поэтическом тексте. Крайние части цикла выполняют роль прелюдии и постлюдии. Сосредоточенная 1 часть (*Calmo*), построенная на речитативных наигрышах в духе импровизационной псалмодии, как бы предваряет дальнейшее разворачивание событий. Последняя 5 часть (*Adagio mesto*) – лирический выход из драматического кризиса предыдущих частей: светлая песнь-молитва звучит здесь как

² Части «Литаний» не имеют названий. Приводимый в кавычках текст – ключевые фразы, завершающие части цикла.

гимн любви и добру. 2 и 4 части представляют собой два дуэта: во 2 части (*Religioso*) – голоса и органа, в 4 (*Improvvisato*) – голоса и кларнета. Камерное звучание этих частей оттеняет драматическую кульминацию, которая приходится на центральную 3 часть (*Alla breve*). Роль драматической вершины цикла подчеркнута в ней динамическим накалом, активным эмоциональным тоном музыкального высказывания, высокой тесситурой голоса и кларнета, плотной фактурой органа, напряженным сочетанием уменьшенных гармоний с диатонической трезвучной аккордикой. После оттеняющей середины, построенной на импровизационных наигрышах кларнета и органа, в динамизированной репризе достигается еще более высокий, почти предельный регистр солистов (у певицы «ми» третьей октавы), после чего наступает слом: звуковая картина обвала, обрушения, достигаемая исключением органа на звучащих аккордах.

В музыкальной ткани произведения особую роль играют две группы нисходящих попевок. Одна из них построена на интонации нисходящей секунды типа ламенто, что логично отсылает нас к истокам жанра «Литаний». Другая связана с фольклорными ритмоинтонационными элементами, относящимися к сфере молдавской народной музыки. Национальный колорит музыки в значительной мере обусловлен поэтической основой: по мнению Н. Озаренской, «поэтический текст обогащается приметами фольклорного жанра *бочет*³, о чем свидетельствует характерный для народных причитаний прием повторов отдельных строк или слов» [2, 114]. В то же время, как утверждает исследователь, «несмотря на большую близость поэтического текста жанру бочета, композитор отдает предпочтение жанру дойны⁴, что находит объяснение в несравнимо более широких выразительных возможностях последней» [2, 115].

В произведении используются современные выразительные средства, но, в то же время, его музыка, сочетающая в себе мело-

³ Бочет (*bocet*) – народный плач-причитание.

⁴ Дойна (*doina*) – жанр молдавского и румынского вокального, инструментального и вокально-инструментального фольклора. Отличается импровизационной мелодикой широкого дыхания, метроритмической свободой, изобилием мелизматики.

дичность и декламационность, отличается достаточной простотой. Мелос, базирующийся на интонациях молдавского фольклора, приближает слушателя к национальным истокам, вдохновившим поэта Виеру и композитора Киценко на создание «Литаний».

Органная фактура произведения тщательно продумана автором: естественно звучат на органе и грозные арпеджио, и аккордовые хоральные последования, и журчащие шестнадцатые. Несколько проблематичен «песенный» аккомпанемент в финале – скорее, фортепианный, чем органный по фактуре. Ровные восьмые в правой руке нельзя объединить педалью, как на фортепиано, поэтому местами можно немного удлинить гармонические терции, поддерживающие вокальную партию. Главное здесь – создать прозрачный, колышавшийся фон.

Первое исполнение кантаты состоялось в кишиневском Органном зале, где установлен трехмануальный орган чешской фирмы Ригер-Клосс, обладающий значительными возможностями в достижении тембровой контрастности и самостоятельности голосов. Наличие трех мануалов позволяет быстро переключаться с одной группы регистров на другую.

Регистровые авторские указания довольно скупы, и исполнителю предоставлена в этом плане значительная свобода. Создавая регистровый план, органист должен исходить из необходимости координировать партию органа с партиями сопрано и кларнета. В тихих разделах нужно использовать мягкие и спокойные по звучности регистры органа – в основном флейтовые и струнные, а также *Gedackt*. Для сольных голосов, проводящих тему или контрапункт, подойдет язычковый регистр, например, *Krummhorn*, или *Гобой*, а для плотной аккордовой фактуры – принципиальный ряд регистров с его ясным, достаточно громким звуком.

В начале 2 части «колокольные» перебивы аккордов должны прозвучать громко и ясно, для чего используется основной мануал, но в тот момент, когда подключается певица, нужно перейти на второй мануал, более тихий. Предельно мягко и деликатно должен прозвучать орган в эпизоде E, а также в коде 2 части – для длительно звучащих аккордов следует задействовать третий мануал с его тихими регистрами.

В начале кульминационной 3 части цикла композитор обозначил в партии органа нюанс *Tutti*, но это указание действительно только для мощной органной «заставки»: при вступлении певицы звучность должна понизиться на несколько порядков. Яркое впечатление производит резкое выключение органа на *Tutti* в конце части: звук при этом исчезает не сразу, а постепенно, «уплывая» с реальной звуковысотности и воссоздавая ее в конце на высоких обертонах, до полного исчезновения.

В 5 части основная тема исполняется на главном мануале, аккомпанемент – на второстепенном, таким образом тема выделяется как сольный голос, который позже переходит в партию сопрано. Кантата завершается аккордом органа на *diminuendo* – для достижения этого эффекта используется швеллер, закрывающий трубы и обеспечивающий постепенное угасание силы звука.

Анализ кантаты «Литании» позволяет сделать вывод о том, что части этого произведения связаны единой драматургической линией, благодаря чему цикл обладает цельностью и симметричной завершенностью. Каждый участник ансамбля наделен своими функциями в музыкальном целом. Задача органиста – продумать регистровую партитуру и артикуляцию, исходящие из художественной концепции сочинения.

В 1993 году, через пять лет после премьеры «Литаний» для колоратурного сопрано, кларнета и органа Дмитрий Киценко написал пьесу «Ave, Maria» для того же состава. Произведение посвящено певице, Народной артистке Молдовы Светлане Стрезовой, с которой композитора связывала длительная творческая дружба и которая явилась инициатором замысла нового сочинения, призванного пополнить ее репертуар⁵.

По своему музыкальному замыслу «Ave, Maria» Д. Киценко в корне отличается от «Литаний». Она написана на текст католической молитвы, начинающейся приветствием архангела Гавриила Деве Марии в момент Благовещения. В истории мировой музыки известно огромное количество произведений на текст молитвы «Ave, Maria», созданных композиторами разных стран

⁵ В 2004 г. появилась новая версия произведения: для сопрано или контртенора с органом.

и эпох. Будучи положенной на музыку, молитва стала синонимом возвышенности, красоты и духовности в академическом искусстве.

Перед молодым молдавским композитором стояла непростая задача создать оригинальное, но выигрышное для певицы и доступное для слушателей сочинение. Отметим прежде всего тот факт, что автор воспользовался в качестве поэтической основы не латинским, а итальянским текстом молитвы, тем самым избрав для произведения более близкий современному исполнителю и слушателю язык. Кроме того, итальянский текст более всего отвечает жанровой основе музыкального языка произведения, которую Н. Озаренская связывает с барочной оперной арией, аргументируя это, в частности, использованием «единого образного модуса» и стиля *bel canto*, подчеркнутого применением приема юбилеиции [3, 144].

Произведение написано в куплетной форме, состоящей из трех куплетов, вступления и заключения. Форма куплета включает в себя шесть самостоятельных фраз, каждая из которых имеет свой эмоциональный настрой, свой мелодический рисунок, индивидуальные гармонические и ладовые особенности. Все куплеты начинаются с дважды повторенного обращения к Деве Марии – для этого зачина композитор нашел удивительно простую, но яркую и запоминающуюся музыкальную фразу, которая, как эмоциональное обобщение, повторена в коде сочинения. Пластичная мелодика произведения, насыщенная мелизматикой, «отличается чувственной красотой, подчеркнутой разнообразными гармоническими красками» [1, 17].

Ладогармонический язык пьесы не выходит за пределы традиционного классико-романтического письма. Тональный план включает в себя тональности мажоро-минорного родства: *Fis-dur*, *E-dur*, *H-dur*, *h-moll*, с возвращением в основную тональность. Гармоническая вертикаль укладывается в почти повсеместно преобладающую архаическую трезвучную основу. В партии педали часто создается органнй пункт, фактура органной партии при этом максимально приближена к жанру старинного хора.

Композитор трактует текст молитвы обобщенно, не стремясь к детализации слов в музыке, но, тем не менее, на протяжении купле-

та происходит определенное развитие: от светлого возвышенного мажора в двух начальных фразах к постепенному усилению роли минора с закреплением в 5 фразе тональности *h-moll* на словах «*Il dolor mio*» («Боль моя»). Чувство покаяния, мольбы, смирения передается и ламентозными интонациями, в основе которых лежит нисходящая секунда.

Хотя все фразы мелодически отличаются друг от друга, в них прослушивается общий интонационный комплекс, заданный уже в первоначальной заставке, в двух нисходящих мотивах: первый в диапазоне квинты *cis*²–*fis*, второй в диапазоне сексты *fis*²–*a*. В партии сопрано восходящие мотивы преобразуются в распевные вокализы, природа которых двойственна: с одной стороны, они близки богато «колорированным» мелодиям эпохи Барокко, а с другой, в них прослеживаются связи с виртуозными оперными колоратурами. Основным принципом развития тематизма выступает вариантность, которая является основой интонационного единства и разнообразия в сочинении.

Партия кларнета в трио выполняет роль поддержки и сопровождения певицы: это и дуэтные переключки, и мягко звучащие дублировки. Важную роль выполняет кларнетовое вступление, подготавливающее вступление сопрано. «Последнее слово» тоже за кларнетом: на финальной долгой ноте певицы ему поручен восходящий пассаж по звукам тонического трезвучия с секстой, завершающийся тонической терцией.

Роль органа в основном сопровождающая и поддерживающая, его строгие, размеренные аккорды создают возвышенное и сосредоточенное настроение, чему способствует медленный темп (*Adagio*). Орган звучит непрерывно, без пауз, создавая фон, на котором разворачиваются партии сопрано и кларнета. Единственная пауза в партии органа наблюдается сразу после вступления, на первой фразе-обращении солистки: «*Ave, Maria*», которая поется *a cappella*. Тем самым подчеркивается интимность мольбы, индивидуальность и человечность молитвы.

Учитывая скупую динамическую нюансировку и отсутствие разнообразия в артикуляции, для органной партии, вероятно, наиболее подходящим является штрих *legato*. По высотности ре-

гистровки орган не должен перекрывать диапазон сопрано и кларнета, в его партии преобладают спокойные мягкие регистры.

В заключение отметим, что орган в камерных ансамблях Дмитрия Киценко использован разнообразно, в соответствии с жанром и образно-драматургической концепцией произведения. В лирико-драматической кантате «Литании» он является равноправным участником музыкального «действия», выступая как партнер, аккомпаниатор, солист. В вокально-инструментальной пьесе на текст католической молитвы «Ave, Maria» органу поручена роль сопровождения дуэта сопрано и кларнета, а также создания общей сосредоточенной образной атмосферы. Выявленные две «ипостаси» органа развиваются в дальнейшем творчестве Дмитрия Киценко.

Литература:

1. Озаренская Н. Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения и культурологии. Кишинев, 2014. 29 с.

2. Озаренская Н. Литании Д. Киценко: к проблеме взаимоотношения литературного и музыкального начал // Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. 2012. No.3 (16). Chișinău: AMTAP, 2012. С. 112–120.

3. Озаренская Н. Молитва в камерном творчестве Д. Киценко (на примере сочинений Mariengebete и Ave Maria) // Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2014, nr. 1 (21). Chișinău: Valinex SRL, 2014. С. 140–145.

4. Litanii pentru orgă de Grigore Vieru. URL: <https://www.poves-ti-pentru-copii.com/poezii-pentru-copii/grigore-vieru/litanii-pentru-orga.html> (дата обращения: 27.12.2020).

Сведения об авторе: **Тараненко Андрей Александрович** – студент Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Крылова А. В.

About the author: **Andrey Taranenko** – student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – Doctor of Culturology, Professor Alexandra Krylova.

А. А. Тараненко

ФУГА В КИНОМУЗЫКЕ: ФУНКЦИИ В КОНТЕКСТЕ ВИДЕОРЕДА

Аннотация. Основная цель данной статьи – рассмотрение роли полифонии в киномузыке. На основе анализа разножанровых медиатекстов, автор стремится понять, насколько актуально использование фуги современными композиторами, работающими в кино. В статье затронуты вопросы подхода к исследованию фуги, помещенной в контекст синтетического вида искусства, отмечены новые ее свойства, особенности трактовки, вопросы адаптации полифонической формы под воздействием кадра, а также функции фуги в кинотексте.

Ключевые слова: киномузыка, кинокомпозитор, полифония, фугато, фуга, визуализация, звукоизобразительность, фильм, медиатекст.

А. А. Тараненко

FUGUE IN OST: FUNCTIONS IN THE CONTEXT OF A VIDEO SEQUENCE

Abstract: The main purpose of the article is to consider the role of polyphony in original sound tracks. Based on the analysis of various media texts, the author tries to point out the importance of fugues by

modern composers working in film industries. The article discusses the issues of the approach to study fugue in the context of a synthetic form of art. Also the research marks its new features, especially the interpretation, adaptation of polyphonic structure under the influence of video frame, as well as the functions of a fugue in videotext.

Keywords: OST, film composer, polyphony, fugato, fugue, visualization, sound perception, film, media text.

Изучение киномузыки – одно из активно развивающихся направлений современного музыкознания. Интерес к этой проблемной сфере обусловлен значимостью синтетических форм искусства, роль которых возрастает прямо пропорционально развитию цифровых технологий, раскрывающих неведомые возможности соединения музыки света, цвета, визуальных и графических элементов художественного целого. Искусство же кино – априори синтетично, а к двадцатым годам XXI века оно, имея более чем полувековую историю, накопило большой опыт работы с соединением разных «материалов».

Возможно поэтому в период последних десятилетий появилось немало работ, изучающих роль музыки в кино. Базовым исследованием, с нашей точки зрения, является книга Зофи Лиссы «Эстетика киномузыки» [6]. Это первая работа, в которой комплексно обозначены проблемы киномузыки, намечены и обзорно освещены основополагающие ее функции в кинотексте. Несомненный интерес представляет докторская диссертация Т. Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино» [7], в которой автор уточняет терминологический аппарат, апробирует методы анализа музыки в структуре медиатекста, вырабатывая методику анализа в опоре на стилевой и сравнительный его виды, исследует музыкальный материал, как специально созданный, так и заимствованный, анализирует музыкальную драматургию в сопоставлении с разными уровнями медиатекста, а также «примеряет» принципы музыкального формообразования как к организации небольших фрагментов фильма, так и на общекомпозиционном уровне. В диссертационном исследовании М. И. Гитис «Структурные особенности звукового

решения фильмов в жанре кинокомедии» [2] освещаются способы организации звукового решения кинокомедии и их взаимосвязи со структурой произведения в целом.

В последний период появляется много статей, предметом изучения в которых являются разные ракурсы широкого проблемного поля «музыка в кино». Так в научном эссе А. А. Комаровой «Репрезентация музыки И. Брамса в экранных искусствах» [3] рассмотрено многообразие репрезентаций музыки немецкого гения в экранных искусствах. Попытка проследить взаимодействие определённой музыкальной цитаты с синтетическим пространством фильмов на примере одного кинематографического жанра осуществлена в статье того же автора «Цитирование Венгерского танца № 5 И. Брамса как средство создания художественного синтеза в жанре кинокомедии» [4]. В статье С. А. Леонтьева «Классическая музыка в режиссерском решении сцен голливудского кинематографа» [5] рассмотрен вопрос использования классической музыки в художественном решении сцен, которым пользуются режиссеры современного голливудского кинематографа.

Такого рода статей немало, однако, как названные, так и иные работы аналогичной проблемной направленности практически не затрагивают интересующего нас вопроса роли полифонии в кинотекстах. Отдельные замечания комментирующего характера можно обнаружить в книге Лиссы [6] и в аналитических фрагментах диссертации Шак [7]. Применительно к творчеству Алексея Германа роль полифонического мышления рассмотрена в диссертации А. Е. Вевер «Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа» [1], автор которой затрагивает задачи полифонической структуры как одного из сложнейших режиссерских методов моделирования действительности в искусстве кино.

Однако следует сделать вывод, что при всем разнообразии интересующих авторов вопросов, связанных с киномузыкой, в этом обширном проблемном «поле» остаются малоисследованные области. Одна из них связана с той особой ролью, которую играет в музыке для кино полифония и, в частности, высшая полифоническая форма фуги.

Произведенный нами мониторинг кинопродукции выявил большой интерес к фуге со стороны современных композиторов, работающих в этой сфере. Следующая таблица, над которой мы только начали работать, иллюстрирует обилие подобного рода образцов:

№	Наименование фильма	Композитор и режиссер	Название трека или композиции	год
1.	Strangers on a train (Незнакомцы в поезде)	Dimitri Tiomkin	Strangers on a Train title theme	1951
2.	Them! (Они!)	Bronislau Kaper	Ant Fugue	1954
3.	On The Waterfront (В порту)	Lenny Bernstein	On the Waterfront Main Title	1954
4.	Giant Robo's (Гигантский робот)	Masamichi Amano	ost III track 12 Uranus' Arrival	1992-1998
5.	1408	Gabriel Yared	Mike's Fugue	2007
6.	The thing (Нечто)	Ennio Morricone	Beastiality	1982
7.	The Hateful Eight (Омерзительная восьмерка)	Ennio Morricone	Beastiality	2012
8.	Rokky (Рокки)	Bill Conti	Rocky's Reward (Going The Distance)	1976
9.	Harry and Tonto (Гарри и Тонто)	Bill Conti	Fugue for Tomorrow	1974
10.	Jaws (Челюсти)	John Towner Williams	The Shark cage Fugue	1975
11.	Jaws 2 (Челюсти 2)	John Towner Williams	The big jolt	1978
12.	Black Sunday (Чёрное воскресенье)	John Towner Williams	Preparations	1977
13.	Home alone (Один дома)	John Towner Williams	Setting the Trap	1990
14.	Home Alone 2 (Один дома 2)	John Towner Williams	Setting the Trap	1992
15.	Artificial Intelligence (Искусственный разум)	John Williams	Cybertonics (Бэла Барток, музыка для струнных перкуссии и челесты)	2001
16.	Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Гарри Поттер и узник Азкабана)	John Towner Williams	Quidditch III	2004
17.	Star Wars: The Force Awakens (Звёздные войны эпизод 7 Пробуждение силы)	John Towner Williams	«March of the Resistance»	2015

Очевидно, что фуга нашла разнообразное применение в самых разных видеорядах, играя в них важную драматургическую

роль. Попытаемся кратко ответить на вопрос, какие свойства фуги предопределили ее востребованность. В первую очередь фугу отличает эмоциональная наполненность, что важно для раскрытия кинообраза. Второе, важное с нашей точки зрения, свойство – способность на протяжении продолжительного времени концентрироваться на одном образе, и, благодаря однотемности и имитационности, длительно выдерживать один эмоциональный модус. Но при этом (и данное свойство третье в ряду факторов востребованности жанра в кино) тематическая концентрированность при активной интенции движения, которую порождает имитационность, формирует такое качество как динамичность формы.

Понимая сложность поставленной задачи: исследовать особенности применения фугированной формы в киномузыке, в рамках данной статьи ограничимся показом некоторых функций, которые данная форма способна реализовать в контексте современной видеопродукции.

Начнем со звукоизобразительной, *иллюстративной* функции, обусловленной способностью фуги визуализировать множющиеся объекты. На один из примеров такого рода указывает Лисса в своем исследовании, упоминая английский фильм «Первый из немногих», в котором фугато живописует появление самолетов, поочередно вступающих в действие [6, 239]. Таким же образом в австралийском фильме «Покорители степей» композитор использует экспозицию фуги для сцены отгона больших стад рогатого скота [6, 239].

Иллюстративные функции такой, на первый взгляд, автономной музыки, как фугато, здесь и в аналогичных случаях, связаны с тем, что в музыкальную ткань включаются все новые и новые голоса. В этом случае воплощается некоторая аналогия движения между кадром и музыкой. Растущая емкость звучания, основанного на одной теме, служит символом либо умножения объектов, либо распространения одной и той же идеи среди все большего числа людей.

Другое свойство фуги, которое способствует визуализации – это ее особая динамика, связанная с постоянными переходами темы из голоса в голос. Отсюда – способность фуги передавать

энергетику активных действий, чем предопределено ее использование в батальных сценах. Яркий пример такого рода – fuga из кинофильма «Звездные войны. Пробуждение силы» 2015 года (режиссёр Джеффри Джейкоб Абрамс, композитор – Джон Уильямс). В батальной сцене битвы повстанцев с солдатами Первого Ордена, главных героев берут в плен. Но в этот момент начинает звучать «Марш Сопротивления» («March of the Resistance»), который готовит появление подкрепления в виде космических кораблей организации «Сопротивление» («Resistance»). Форма фути оказывается оптимальной для передачи динамики движения битвы.

Помимо разнообразного использования фути в целях звукоизобразительности, форма эта широко применяется в функции трансляции определенных психологических состояний – ощущений персонажей фильма, их волевых актов, но главным образом чувств, настроений, аффектов. Один из примеров такого рода – фрагмент из кинофильма «Омерзительная восьмерка» 2015 года (режиссер – Квентин Тарантино, композитор Эннио Морриконе) – повествует о том, как восемь случайных попутчиков переживают бурю в доме. При общей договорённости друг друга не убивать в какой-то момент происходит психологический перелом, выразителем которого становится глубокая пауза, за которой следует fuga. Благодаря многократной повторности темы и ее характеру именно она формирует атмосферу затаенности, растущего психологического напряжения, предвещающего страшные события, которые будут далее происходить. Сам трек изначально написан к фильму «Нечто» («The Thing») 1982 года, но использован в нём не был. В данном же кинотексте композитор удачно применяет созданный ранее материал, сохраняя даже его название: с 80-х гг. он именовался как «Beastility» («Зверство»).

В своей способности передавать определенные психологические состояния fuga нередко используется композиторами как средство выражения волевых актов киноперсонажей. Такого рода моменты находим в кинофильмах «Челюсти 1» 1975 года (режиссер – Стивен Спилберг) и «Челюсти 2» 1978 года (режиссер – Жанно Шварц), композитором обеих частей является Джон Уильямс. Fuga в них звучит в ситуациях, которые вынуждают главных героев

действовать незамедлительно и решительно. В «Челюсти 1» fuga начинается в момент, когда охотники за акулой предпринимают решение создать для нее приманку. Интересный факт, что название этого саундтрека – «The Shark Cage Fugue». В «Челюсти 2» fuga предвещает появление акулы при условии беспомощности героев фильма: на фоне имитационно развивающейся темы, подобной вызревающей мысли, в определенный момент приходит волевое решение, позволяющее предотвратить опасность. Трек назван символично: «The Big Jolt!» («Большой толчок!»).

Несколько иначе посредством фути решен волевой акт в сцене из фильма «Рокки» 1976 года (режиссер – Джон Эвилдсен, композитор – Бил Конти). В ночь перед боем Рокки теряет надежду на победу, говорит, что не одолеет противника и будет держать дистанцию. В последние минуты боя Рокки уже готов сдаться, в этот момент высшего напряжения и начинается fuga (трек называется «Going the distance», что значит «На дистанции»). И когда главный герой преодолевает негативное психологическое состояние, мешающее ему победить, fuga переходит в главную тему Рокки. Однако это еще не всё. В конце фильма в титрах тема из трека «На дистанции» уже звучит не воинственно, а мелодично и умиротворённо в изложении струнного оркестра, и здесь еще раз развертывается полноценная fuga, но трек этот теперь именуется «Награда Рокки» («Reward Rocky»).

Еще одна функция фути в кинотексте определена нами как символизирующая. Интересный пример такого рода содержит дилогия «Один дома» 1 часть – 1990 года, а 2 часть 1992 года (режиссер – Крис Коламбус, композитор Джон Уильямс). В ее двух фильмах футированная тема звучит даже в одинаковых хронологических промежутках. Главную тему фильма можно обозначить как тему сохранения семейных ценностей, олицетворением которых становится для Кэвина – главного героя этих фильмов – Дом. Кевин, еще ребёнок, и пока в силу обстоятельств он реально не сталкивается с возможностью утраты семьи, он до конца не понимает, насколько для него она важна. События в обоих фильмах приходятся на рождество, а музыкальным олицетворением рождества являются, как известно, колядки. В фильмах компози-

тор Джон Уильямс использует рождественскую мелодию «Щедрик-Щедрик», которая и становится символом дома, семейных ценностей. В тот момент, когда Кевин решает действовать и строит план защиты своего дома (во втором фильме – магазина игрушек), когда он ставит ловушки для грабителей – в этот самый момент и звучит измененная тема «Щедрика» – «Setting The Trap» («Установка ловушек»), она приобретает волевой характер, а облачена в форму фути.

Таким образом, мы рассмотрели, насколько многопланово используется форма фути современным кинематографом. Будучи способной выполнять разные функции в кинотекстах – звукоизобразительную, психологическую, символизирующую, фути обретает новую область своего применения. Будучи помещенной в контекст синтетического художественного целого, она вбирает в себя и новые свойства, ее трактовка становится более свободной, она проявляет способность адаптироваться под воздействием кинокадра, однако – это тема другой статьи.

Литература:

1. Вевер А. Е. Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа: дис. ... канд. искусств. М., 2005. 141 с.
2. Гитис М. И. Структурные особенности звукового решения фильмов в жанре: дис. ... канд. пед. наук. СПб, 2013. 227 с.
3. Комарова А. А. Репрезентация музыки И. Брамса в экранных искусствах // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 42–47.
4. Комарова А. А. Цитирование Венгерского танца № 5 И. Брамса как средство создания художественного синтеза в жанре кинокомедии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 11–16.
5. Леонтьев С. А. Классическая музыка в режиссерском решении сцен голливудского кинематографа // EUROPEAN JOURNAL OF ARTS. 2018. № 2. С. 17–20.

6. Лисса З. Эстетика киномузыки / перевод с немецкого А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной, редактор перевода С. А. Маркус. М.: Музыка, 1970. 496 с.

7. Шак Т. Ф. Цитаты классической музыки в структуре медиатекста: дис. ... доктора искусств. Ростов-на-Дону, 2010. 461 с.

Сведения об авторе: **Шахова Анастасия Романовна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Бекетова Н. В.

About the author: **Anastasia Shakhova** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – PhD in Art History, Associate Professor Natalia Beketova.

A. P. Шахова

**ЭЛЕГИЧЕСКОЕ ТРИО С. В. РАХМАНИНОВА
ОП. 9 ПАМЯТИ ЧАЙКОВСКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Аннотация. Данная работа посвящена проблеме стиливого взаимодействия в Элегическом трио оп. 9 № 2 Рахманинова. Автор рассматривается проблема наследования композитором традиций Чайковского. Особое внимание уделяется использованию Рахманиновым цитат и аллюзий на его музыку.

Ключевые слова: Проблема стиливого взаимодействия, музыкальная эпиграфия, принципы трагедийного симфонизма, древнерусский тип мышления.

A. R. Shakhova

**ELEGIC TRIO OP. 9 "IN MEMORY OF TCHAIKOVSKY"
BY S. V. RACHMANINOV:
TO THE ISSUE OF STYLES' INTERACTION**

Abstract: The article is devoted to correlations of styles in the Elegic Trio op. 9 № 2 by S. Rachmaninov. The author discusses the issue of how composer inherits the traditions of P. Tchaikovsky. The particular attention is paid to the using allusions and quotations from his music by S. Rachmaninov.

Keywords: correlation of styles, music epitaph, principles of tragically symphonic, ancient Russian mentality.

Одно из ярких произведений молодого Рахманинова – Трио ор. 9 – имеет достаточно интересную судьбу. Во многом это продиктовано программой сочинения, как непосредственной реакции Рахманинова на смерть горячо любимого им Чайковского. В одном из своих воспоминаний Сергей Васильевич свидетельствует: «...карьера моя, начавшаяся при поддержке Чайковского так обещающе, остановилась с его смертью» [3, 546]. Неудивительна сильнейшая трагическая реакция Рахманинова на смерть человека, занимавшего в его жизни столь важное место. Как свидетельствует З. А. Апетян, в первом томе литературного наследия: «потрясенный смертью П. И. Чайковского, Рахманинов принялся за сочинение Элегического трио “Памяти великого художника” и в процессе работы дрожал за каждое предложение, вычеркивал иногда абсолютно все и снова начинал думать и думать» [3, 13].

Однако, несмотря на такое значимое место Трио в творческой и личной Судьбе композитора, это сочинение не может считаться изученным. В классической монографии Брянцева [2] Трио ор. 9 посвящена целая глава, в которой исследователь рассматривает важнейший символический аспект цитирования Рахманиновым тем Чайковского, определяя их роль в построении композиции и драматургии рахманиновского творения. Исследователь выделяет цитаты произведений Чайковского, а также собственные цитаты автора как узловые моменты построения целого, движущие форму.

Эту закономерность, отмеченную Брянцевой, можно увидеть уже в экспозиционном изложении главной темы, в которой заложен главный конфликт сочинения – статики (Смерти) и динамики (Жизни). Эта вечная проблема Живого и Мертвого волновала обоих – и Чайковского, и Рахманинова – всю жизнь. Поэтому вполне закономерно, что именно это противоречие стало центральным в Элегическом Трио Сергея Васильевича. С одной стороны, это продиктовано жанром Трио – элегией, что уже предопределяет трагическую направленность музыки, с другой – это произведе-

ние написано на Смерть горячо любимого учителя. Проблема Жизни и Смерти здесь предстает в двух планах: как в личностном (смерть любимого человека, учителя), так и в надличностном плане (Смерть как неотвратимая стихия, разрушающая все живое).

Главная тема состоит из трех взаимодополняющих контрастных сфер. Первая сфера – остигатный терцовый тон, во многом близкий вступлению к Четвертой симфонии Чайковского. Вторая сфера – хроматический нисходящий ход в среднем голосе, интонационно и тематически являющийся вариантом оркестровой партии арии Графини «Ах, опостыл мне этот свет» (из «Пиковой дамы» Чайковского). Третья сфера – колокольный погребальный фортепианный комплекс, в котором сочетаются две характерные для Рахманинова темы: колокольные фортепианные «удары» басов, с характерными ступенями Судьбы (VI-V-I), хорошо знакомые по ранней Прелюдии ор. 3 № 2. Первоначальный троичный комплекс рисует, с одной стороны, неотвратимую поступь надличностного начала, символизируемого погребальным шествием. С другой стороны, присутствие жалобных, бессильных ламентозных интонаций и мелодических ходов на ум. 4, как символ безвозвратной утраты, указывает на присутствие глубоко личностного начала. Сочетая по вертикали эти два полярных элемента (личностный и надличностный), Рахманинов создаёт глубоко противоречивый музыкальный образ.

Следующим этапом развития главного конфликта произведения является связующая партия, в которой ярко отражена рефлексия художника на роковую, замыкающую развитие главной партии нисходящую гамму у всех инструментов. В начале темы появляется хоральный комплекс, полностью построенный на аккорде «безвозвратной утраты», отражающий состояние безысходности перед лицом смерти. Широкая мелодия-даль, появившаяся у виолончели, построенная на тематическом материале арии страдающего отца (короля Рене из оперы Чайковского «Иоланта») «Господь, о если грешен я...» рождает надежду на спасение через молитвенное проживание трагической ситуации. Именно этот внутренний конфликт молодого Рахманинова, страстно пе-

реживающего потерю, но вынужденного принять непреложность Рока, становится центральной движущей силой произведения.

Вначале эта двойственность реализуется на уровне появления двух лирических центров, двух побочных, ни одна из которых не являет образ светлой лирики. Первая побочная – скерцозная, во многом близкая оркестровой теме арии Лизы из Шестой картины «Пиковой Дамы» «Уж полночь близится» в сочетании с нисходящим хроматическим комплексом из главной партии образует надличностную, стихийную сферу. Характерное появление рокового комплекса в узловых моментах драматургии (на границах разделов формы), подчёркивает непреложность, неотвратимость случившегося. Вторая побочная – элегический вариант каватины Алеко из оперы, столь любимой Чайковским, сосредоточивает ярко выраженное личностное начало (рефлексия на первую побочную партию).

Светлая лирическая тема в эпизоде разработки (*Meno mosso*), звучит как появление идеала в мрачном Бытии, страстно чаемой Любви – как земной, так и Божественной. На что указывает тематическое происхождение этого образа: с одной стороны, тема построена на интонациях второй побочной темы (каватина Алеко), с другой – здесь впервые появляется в увеличении тема церковного песнопения «Со святыми упокой».

Динамизированная реприза приводит, однако, к изначальному состоянию безысходности. Здесь троичный комплекс главной партии значительно изменен в сторону усиления скорбной ламентозности (превращение нисходящего хроматического комплекса, способствующего организации первоначальной раздробленности в траурный монолит). Данная закономерность замыкания музыкального процесса на первоначальном состоянии, в дальнейшем у Рахманинова реализуется на уровне всей формы. Также, как и у Чайковского, все Трио замыкается кодой-эпилогом, основанной на главной теме первой части и двукратном повторении церковных песнопений. Однако, в отличие от Чайковского, который использует только песнопения чина Панихиды (погребальное «Трисвятое» и «Вечная память»), Рахманинов вводит здесь органичное сочетание покаянной молитвы «Молитву пролию» и панихидно-

го песнопения «Со святыми упокой». Такое сочетание молитв указывает на сосредоточении композитора не только на страшном явлении Смерти как таковой (образе, столь характерном для Чайковского), но и на сердечной молитве за душу близкого человека.

Из вышесказанного вытекает еще одна проблема сочинения, связанная с самим жанром посвящения умершему Чайковскому – проблема отображение личности художника в Трио Рахманинова. В связи с этим Брянцева отмечает, что одной из характерных форм воздаяния памяти одного композитору другому в истории музыки всегда были вариации на заимствованную тему. Однако, здесь стоит отметить, что термин «вариации» может быть применим в более широком смысле: вариации не только на тему, но и на стиль, форму, композицию, наконец, т.н. ситуативные вариации (ведь невозможно представить, чтобы в данной трагической ситуации Рахманинов не воспользовался бы «уроками» «Элегического трио» Чайковского на смерть Рубинштейна op. 50 созданного великим учителем в 1882 году. Этот факт безусловно должен учитываться при анализе произведения Рахманинова. Особенно учитывая тематическое происхождение второй части op.9, буквально явившейся из сходной идеи op. 50 Чайковского. Укажем на многослойность образного состава этой части трио Рахманинова, задачей которой является дать лирический образ Чайковского, который, с одной стороны, предстаёт неким идеализированным слепком далеко прошлого (тема вариация второй части), с другой стороны – живым отблеском близкого, только что ушедшего из жизни человека (рефренные проведения), вызывающим бурю эмоций и страстей автора произведения. Такое противоречие даёт возможность показать внутреннее противоречие Чайковского как человека внешнего и человека внутреннего, которого знал и хорошо понимал Рахманинов. Известно следующее воспоминание Берберовой о рассказе Рахманинова, который встретился с незнакомым ему обликом Чайковского: «Однажды, в партере Большого театра, он увидел его (когда никто не смотрел на него) иным, без маски, и с тех пор в вежливом и спокойном лице все старался найти то выражение: тоски, усталости, безнадежности...» [1, 169].

Во второй части в качестве темы вариаций использована просветленная, лирическая тема второй части «Трио памяти великого артиста» Чайковского. Здесь в памяти Рахманинова воскрешается светлый облик Чайковского из прошлого. Характерно, что это единственная тема Трио, как отмечает Брянцева, в которую не вошла ни одна скорбная, элегическая интонации произведения. Также эта тема выделяется из всего колорита звучания не только по ладовой окраске, но и по тембровой – в первой редакции Трио возле темы вариаций стояло особое исполнительское указание – тему вариаций и ее краткое возвращение в конце следует играть на фисгармонии и лишь «за неимением таковой – на фортепиано».

Но эта идиллия каждый раз сменяется скорбными, жанровыми вариациями, в которых тематический материал настолько видоизменяется, что становится родственным многим темам самого Рахманинова. Уже первая вариация почти идентична «теме несбыточной любви» из «Утеса», как невозможность узреть умершего в реальности и остается лишь предаваться только светлым воспоминаниям об ушедшем.

Несмотря на то, что тема проходит без значительных изменений, однако, каждый раз идиллически светлый колорит омрачается: так уже во втором проведении довольно часто появляется аккорд «безвозвратной утраты», которого изначально в этой теме отсутствующего, квартовая интонация начала каждой фразы мелодии заменяется на страстную романсовую секстовую восходящую интонацию. Так в последующих проведениях темы образ идеала, коим для Рахманинова является личность Чайковского, постепенно разрушается, заменяясь проявляем в памяти истинной трагедийной сущности.

Финал не является итоговой частью, он не подводит итог предыдущему развитию, представляя собой экзистенциальную рефлексию на две предыдущие части (категорический протест) и предыкт к итоговой коде. По строению в целом, композиции и тематизму третья часть сходна с идеей Прелюдии ор 3 № 2 – утверждением кредо юного Рахманинова, итогом Пути, трагическая направленность которого здесь определяется замыканием всего цикла появлением главной темы первой части.

Указанные выше главный конфликт произведения обуславливает и трактовку формы в целом. Рахманинов берет за основу модель цикла Чайковского – трехчастное сочинение с большим эпилогом, основанным на теме главной партии первой части. Однако, идея двойственности, расколотости, реализуется и на этом уровне. Форму каждой части композитор оставляет такой же, как и у Чайковского, но саму логику их развития Рахманинов выстраивает в соответствии с главным конфликтом произведения. Так, в отличие от Чайковского в сонатном аллегро присутствует две побочные темы, ни одна из которых не является светлой лирической сферой. Вторая часть («Квази вариации») благодаря регулярно возвращающейся главной теме, органично сочетает в себе черты свободных жанровых вариаций и рондо. В отличие от Чайковского Рахманинов выделяет последнюю вариацию в отдельную третью часть, для того, чтобы акцентировать душевные переживания, возникающие естественным откликом на события, произошедшие в первых двух частях.

Так, Трио op.9 отражает внутренний конфликт не только скорбящего Рахманинова, но и личности самого Чайковского, что выражено на каждом этапе развития драматургии произведения. Главной движущей силой процесса выступает отображение конфликтных реалий человека и Бытия, человека и Рока, человека внешнего с человеком внутренним, что и реализует показанное выше сложное многообъемное музыкальное целое сразу на нескольких уровнях: образно-смысловом, тематическом, драматургическом и композиционном.

Литература:

1. Берберова Н. Н. Чайковский. Биография. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. 256 с.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1978. 645 с.
3. С. В. Рахманинов. Литературное наследие. 1 том. М.: Сов. композитор, 1978. 668 с.

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ**

Сведения об авторе: Штей Светлана Юрьевна – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, Республика Молдова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Гринченко И. В.

About the author: Svetlana Shtey – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Republic of Moldova.

Research supervisor – PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Social and Humanitarian Sciences of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire Inna Grinchenko.

С. Ю. Штей

«СНЕГУРОЧКА» ОСТРОВСКОГО: ПУТЬ К ОПЕРЕ

Аннотация: В данной статье рассматриваются музыкальные произведения русских композиторов П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, созданные по мотивам пьесы Н. А. Островского «Снегурочка». Автор сравнивает творения великих художников, подчеркивая их стилистические особенности, различную трактовку сюжета. Привлекая описание культурно-исторического контекста рубежа XIX–XX века, автор подчеркивает мысль о том, что данные произведения несут идею воплощения национального начала в музыкальных произведениях, давая высокую оценку духовному богатству отечественного искусства.

Ключевые слова: драматическая пьеса-сказка, спектакль-феерия, опера «Снегурочка».

S. Yu. Shtey

“SNOW MAIDEN” BY OSTROVSKY: THE WAY TO THE OPERA

Abstract: The article examines the musical works by Russian composers P. I. Tchaikovsky and N. A. Rimsky-Korsakov, based on the

play "The Snow Maiden" by N. A. Ostrovsky. The author compares the works by great artists, emphasizing their stylistic features and the different interpretations of the plot. Drawing on the description of the cultural and historical context at the turn of the XIX–XX century, the author emphasizes the idea that these works carry the idea of embodying national principle in musical works, giving a high assessment of the spiritual richness of Russian art.

Keywords: dramatic play, fairy tale, performance-extravaganza, opera "The Snow Maiden".

В истории оперного искусства нередко путь от задумок драматурга до премьеры оперного спектакля становится совсем не близким, но от этого не менее интересным. Прежде чем воплотиться и расцвести сюжету весенней сказки в опере великого Н.А. Римского-Корсакова, пьеса А.Н. Островского вдохновила другого не менее талантливого русского композитора. П.И. Чайковский был первым, написавшим музыку к драматическому спектаклю «Снегурочка». Обратимся к истории.

Пьеса Островского появилась в 1873 году благодаря заказу, поступившему от комиссии управления императорскими московскими театрами. В этом году здание Государственного академического Большого театра приютило артистов труппы Малого театра, находящегося на капитальном ремонте. Дирекция театра приняла решение поставить спектакль, который бы задействовал составы балетной, оперной и драматической групп. Это должен был быть спектакль-феерия, чтобы дать артистам возможность выступать в условиях сложившейся ситуации.

А.Н. Островский взялся за написание подобной пьесы в кратчайший срок. За основу легла народная сказка «Девочка-Снегурочка».

Эта история о снежном существе по имени Снегурка (Снежевиночка) была впервые упомянута в книге историка и фольклориста А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1869 г.). «В зимнюю пору, когда облака из дождевых превращаются в снеговые, прекрасная облачная дева нисходит на землю – в этот мир, заселенный людьми, и поражает всех своею нежною

белизною (т. е. падает на поля в виде снега); с приходом же лета она принимает новый, воздушный образ и, удаляясь с земли на небо, носится там вместе с другими легкокрылыми нимфами» [2].

Старинные предания, в которых древний человек выражал свои впечатления, производимые на него явлениями природы, воодушевили Островского при написании весенней сказки. Писатель лично обратился к юному П. И. Чайковскому с просьбой написать музыку к своему произведению. Эта «волшебная пьеса» вызвала у композитора восторг, и он утверждал, что она является чуть ли не апогеем творчества Александра Николаевича.

В немногочисленном количестве произведений Чайковского для драматической сцены музыка к «Снегурочке» занимает свою определенную, особенную роль. *Глубокое и точное понимание русского характера, проникновение в дух народных русских поверий и обычаев, поэтичность образов, которые были так ярко ощутимы в произведении Островского, покорили композитора.* Произведение с самого начала было задумано как смешанный музыкально-драматический спектакль, предполагавший не только игру драматических актеров, но и широкое участие хора, оркестра и певцов-солистов. Многие номера написаны в народно-песенном складе, а иногда включали в себя и прямые фольклорные цитаты.

В те годы Чайковский много писал музыки на основе народно-песенного материала: закончил сборник «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки», занимался редактированием издания В. П. Прокунина **«Сборник русских народных лирических песен»** (1889), и сочинение Снегурочки дало композитору возможность применить свой опыт. Кроме двух известных песен «Ай, во поле липенька» и «А мы просо сеяли», которые есть в тексте пьесы, в некоторых ее эпизодах были использованы целиком или частично мелодии еще десяти народных песен. Большинство из них Чайковский взял из упомянутого выше сборника В. П. Прокунина, еще две мелодии он позаимствовал у К. П. Вильбоа, из сборника «Русские народные песни», который композитор и дирижер составлял при участии Островского. Драматург проявлял себя заинтересованным заказчиком. Он постоянно предлагал Чайковскому различные русские народные песни и наигрыши. Молодой ком-

позитор и маститый драматург часто переписывались, советовались, работали очень быстро.

5 марта 1873 года Чайковский получил от своего друга письмо: «Посылаю Вам песнь слепых гусяров. Ритм, кажется, подходит к словам; я его извлек из поэмы XII века — «Слово о полку Игореве». Хотя, по общему мнению, этот памятник не имеет определенного размера, но при внимательном чтении, по крайней мере мне так кажется, звучит именно этот ритм. Песня вышла куплетами...» [4].

Нотный пример из данного письма не сохранился, но можно с уверенностью сказать, что Островский посылал и ноты песни. Также можно предположить, что драматург писал тексты для своих песен, а Чайковский мелодии, опираясь на определенные и оговоренные ритмомелодические рисунки. Таким образом, музыка была пропитана национальным искусством и является одной из самых «народных» среди всех сочинений композитора.

11 мая 1873 г. в Большом театре состоялась премьера спектакля. На премьере дирижировал Н. Г. Рубинштейн, были задействованы знаменитые русские певцы и драматические актеры, участвовал хор и оркестр Большого театра. Оба автора остались довольны спектаклем. «Музыка Чайковского к «Снегурочке» очаровательна», — писал Островский [3].

Много лет спустя М. М. Ипполитов-Иванов в мемуарах об Островском написал так: «С какой-то особенной душевной теплотой Александр Николаевич говорил о музыке Чайковского к “Снегурочке”, которая очевидно, мешала ему восхищаться “Снегурочкой” Римского-Корсакова» [6, 184]. Обратимся к музыкальному решению пьесы.

Спектакль «Снегурочка» написан в четырех актах с прологом, музыка к драме имеет номерную структуру и состоит из двадцати трех номеров, среди которых хоры, танцевальные номера, мелодрамы, сольные номера. Музыка сопровождает героев на протяжении всего спектакля: выступает аккомпанементом к речи («Монолог Весны», ария-монолог Мороза в прологе), дает эмоциональную и смысловую характеристику сценам (Мелодрама из второго действия, где Купава жалуется Царю на измену Мизгиря). Хоровые номера («Проводы масленицы», «Хоровод»),

танцевальные номера («Пляска скоморохов») помогают передать атмосферу праздника глубокой старины, неповторимое своеобразие славянского язычества. В мелодраме третьего акта «Появление Лешего и тени Снегурочки» музыка несет звукоизобразительную функцию. Она рисует дремучий лес, фантастический зловещий образ Лешего. Стонущие мотивы раскрывают психологическое состояние сбившегося с ног Мизгиря, бегущего за исчезающим образом Снегурочки.

Обратимся к опере Римского-Корсакова. В руки к Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову пьеса попала впервые около 1874 года. По воспоминаниям композитора, тогда она ему мало понравилась, но в зиму 1879–1880 года он снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивительную красоту. «Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более и более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу. Сейчас же после чтения (помнится, в феврале) начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов, и стали мерещиться, сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета...» [7, 120].

Вдохновленный весенней сказкой, Римский-Корсаков приехал в Москву, чтобы встретиться с Островским и попросить разрешения использовать для написания либретто сюжет «Снегурочки» и внести в него нужные при работе над оперой изменения. Драматург был рад вниманию к своей пьесе, разрешил использовать и править материал, после чего Римский-Корсаков взялся за работу.

Лето того года Римский-Корсаков работал в деревне Стелево, ее живописная природа очень помогала в сочинении музыки к опере.

«Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне. Здесь все мне нравилось, все восхищало. <...> Все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки». Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес «Волчинец» – заповедным лесом; голая Копытецкая горка – Ярилиной горой, тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших и других чудовищ» [8, 140].

Сохранилась и переписка композитора с драматургом в это время, где Римский-Корсаков советуется с Островским по поводу распределения голосов для героев сказки текста либретто. В процессе работы композитор изменил состав действующих лиц: нет в опере Елены Прекрасной, Мураша – отца Купавы, убраны все сцены, где в пьесе есть сатира и ирония. Если в своей пьесе Островский обличает людские пороки, то опера гораздо менее «социальна» – но более сказочна и лирична.

Хотя Римский-Корсаков сохранил последовательность развития сюжета, только сократив текст драмы и убрав второстепенные фигуры, однако по-своему талантливо трактовал образ Снегурочки. У Островского Снегурочка – дочка Мороза, а героиня Римского-Корсакова – в первую очередь дитя Весны. Островский показывает Снегурочку непонимающей смысла любви, она ревнует, злится. С музыкой Римского-Корсакова монологи Снегурочки звучат теплее, в них появляется грусть, большое желание любви, восхищение красотой природы.

Теплоту сердца Снегурочки Римский-Корсаков передает в «сцене таяния» – музыка полна смелости, томления и восторга; оркестр звучит тепло и трепетно. Отдавая свою жизнь за светлое чувство, Снегурочка счастлива, и восторженно благодарит Мать Весну за дар: «О мать Весна, благодарю тебя за радость; благодарю тебя за сладкий дар любви!».

Стоит отметить, что воздействие музыки дополняло и оформление спектакля. Сказочные мотивы в русском искусстве конца XIX века воплотились в постановку «Снегурочки» на сцене Русской частной оперы Мамонтова (1885 г.). В детально проработан-

ных декорациях великий художник В. М. Васнецов использовал яркие отличительные элементы древнерусской архитектуры, сумел передать всю красоту русской природы и сказочности берендейского царства. Костюмы художник украсил народными орнаментами, сохранив крестьянские предметы наряда – показав этим древнерусскую самобытность оперы. Его декорации играли важную роль при постановке мизансцен спектакля, а в некоторых случаях давали художественное решение целых картин. Мамонтов так вспоминал эту постановку: «Я считаю “Снегурочку” лучшей русской оперой, шедевром единения текста и музыки. Такого близкого слияния идеи слова и иллюстрирующего его музыкального звука нет, по-моему, ни в русской, ни в заграничной оперной литературе» [1, 7].

Реальность и фантастика в опере тесно переплетаются: «земные» Лель, Мизгирь, Купава взаимодействуют со «сказочными», но наделенными и человеческими чертами персонажами – это Дед-Мороз, Весна, Леший.

Драматургическим стержнем оперы является образ Снегурочки: она как бы связывает реальный и фантастический миры, соединяя в себе волшебные и реальные черты.

Образ Снегурочки в опере представлен в развитии. Возникновение человеческих чувств в душе Снегурочки происходит одновременно с пробуждением весенней природы, а окружающие ее персонажи оттеняют ее изначально холодную сущность, побуждая «желать» любви, что замечательно передал в своей музыке Н. А. Римский-Корсаков. Снегурочка появилась в царстве Берендея для того, чтобы открыть людям настоящую любовь и нравственную чистоту.

Хоть Островский после гибели Снегурочки пишет монолог Царя Берендея о том, что «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгирия тревожить нас не могут» – нам жаль Снегурочку. В ее ариях и музыке Римского-Корсакова было так много добрых чувств: в ауканьях арии «С подружками по ягоду ходить» было столько задора, грусть была такой человеческой в ее ариозо «Как больно здесь», а в арии «Люблю и таю» было столько

желания и умения любить. Мы не можем спокойно принять ее гибель.

Через полгода работы над оркестровкой оперы 10 февраля 1882 года состоялась премьера спектакля на сцене Мариинского театра под управлением дирижера Э. Ф. Направника, в главной партии – Ф. Н. Велинская. Так описывает певицу в этой партии искусствовед С. Н. Дурылин: «Ее Снегурочка была вокальным образом пленительного изящества, – было что-то прозрачное в ее пении, и вместе с тем внешним холодком веяло от всего образа дочери Мороза» [5, 331].

Островского опера восхитила: «Музыка к моей «Снегурочке» удивительная, я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию русского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо-страстной героини сказки» [6, 89].

Время написания и премьеры оперы были очень плодотворными для русского общества и культуры в целом, что, несомненно, помогло авторам взрастить такой шедевр как Снегурочка.

Год окончания работы над «Снегурочкой» имеет особое значение в истории русской культуры.

В русской литературе творят Ф. И. Достоевский, Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков, в музыкальном искусстве популярны И. С. Глазунов, А. П. Бородин. В том году в связи с кончиной М. П. Мусоргского Римский-Корсаков приступает к работе над его неоконченными сочинениями, чтобы впоследствии популяризировать неизданные и недооцененные творения великого композитора. В сфере театрального искусства следует отметить рост численности театров, вместе с тем и зрителей. Пьесы Островского с успехом идут на сцене Малого театра.

В. И. Суриковым представлена картина «Утро стрелецкой казни», и в том же году художник работает над «Меншиковым в Березове» и пишет эскизы для «Боярыни Морозовой». Жанрист-передвижник В. М. Васнецов творит свои полотна на сказочные и древнерусские мотивы, создает «Алёнушку», очень созвучную образу Снегурочки, задумывает «Богатырей» и, как было отмечено выше, оформляет пьесу Островского «Снегурочка» для спекта-

кля С. И. Мамонтова. Молодой М. А. Врубель, большой почитатель композитора, расписывает Кирилловскую церковь в Киеве, а М. В. Нестеров пишет «Пустынника» – лирического, сказочного и древнего – созвучного своей синтетичностью корсаковской Снегурочке.

Обращение к темам русской сказки, былинам, легендам и их героям, желание воссоздать целостность древнерусского фольклора – главные черты русского стиля того времени. Благодаря пьесе Островского, музыке к спектаклю Чайковского, и опере «Снегурочка» Римского-Корсакова образ Снегурочки стал таким живым и понятным для всех слушателей.

Сравнивая музыку к драме Чайковского с оперой Римского-Корсакова, следует отметить, что композиторы по-разному трактовали саму пьесу Островского: Римский-Корсаков видел в ней народную антиутопию, сказ о людях, живущих в полной гармонии с природой, а Чайковского интересовала бытовая сторона жизни берендейского народа. В музыке к драме преобладает народно-лирическое начало, в отличие от фантастических образов оперы. Вся музыка Чайковского базируется на народно-бытовом материале, отступая от сказочности, которую в полной мере раскрыл в своей опере Римский-Корсаков.

Таким образом, весенняя сказка Островского дала начало проникновенной лирической музыке Чайковского, проникнутой глубоким и тонким пониманием народного песенного искусства. Подхватив нить воплощения национального начала в музыкальных произведениях, высоко оценив духовное богатство отечественного искусства, другой великий художник Римский-Корсаков воссоздал сюжет Снегурочки в оперном жанре, в котором запечатлены картины русской старины, отражена сила народного духа, а главный персонаж сформировался в прекрасный образ, полный поэзии желаний и мечтаний, пленительной душевной красоты.

Литература:

1. *Артинов В.* Беседа с С.И. Мамонтовым. // Русское слово. М., 1913. № 287. С. 7.
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=50267&p=1> (дата обращения: 11.01.2021).
3. *Вайдман П. Е.* «Снегурочка» – музыка к сказке Островского. URL: <http://www.tchaikov.ru/snegurochka.html> (дата обращения: 20.10.2020).
4. *Глумов А. Н.* О «Снегурочке» П.И. Чайковского // Музыка в русском драматическом театре. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/chajkovskij-p-i/a-glumov-o-snegurochke-p-i-chajkovskogo-fragment-iz-sedmogo-ocherka-knigi-muzyka-v-russkom-dramaticheskom-teatre-59-69-kb/> (дата обращения: 15.11.2020).
5. *Дурылин С. Н.* Из театральных воспоминаний // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. М., 1954. С. 319–334.
6. Островский и русские композиторы. Письма. Под общ. ред. Колосовой Е.М. и Филиппова. Вл., М. - Л., 1937. 249 с.
7. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с.
8. *Римская-Корсакова Т.В.* Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова. Из семейной переписки. СПб.: Композитор, 1995. 400 с.

Сведения об авторе: **Антонова Елизавета Валерьевна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Мещерякова Н.А.

About the author: **Elizaveta Antonova** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – PhD in Art History, Professor Natalia Meshcheryakova.

Е. В. Антонова

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ М.А. ФУКСМАНА НА ПРИМЕРЕ «CON SORDINO»: О СОВРЕМЕННОМ ТАНДЕМЕ ПЕВЦА И КОМПОЗИТОРА

Аннотация: Безусловная практическая ценность данной статьи определяется попыткой автора соединить свой исполнительский опыт, связанный с творчеством М. А. Фуксмана, с теорией и историей важного вопроса: как в творческом процессе взаимодействуют друг с другом певец и композитор, стимулируя профессиональный рост друг друга, поскольку автор музыки может с полным правом выступать и в роли «учителя вокалистов», которые, в свою очередь, способны вдохновлять творцов музыки на новые поиски и эксперименты. Автору статьи удастся доказать, что на основе парадоксального композиторского и воспитательного метода Фуксмана формируется соответствующий ему столь же неординарный вокально-исполнительский стиль, который можно назвать универсальным и синтезирующим.

Ключевые слова: “Con sordino”, вокальная музыка М. А. Фуксмана, вокально-исполнительский стиль.

E. V. Antonova

PERFORMING STYLE OF VOCAL MUSIC BY M.A. FUXMAN ON
THE EXAMPLE OF "CON SORDINO":
ON THE MODERN TANDEM OF SINGER AND COMPOSER

Abstract: The unconditional practical value of this article is determined by the author's attempt to combine performing experience related to the works by M. A. Fuksman with the theory and history of an important issue. This issue is how the singer and composer interact with each other in the creative process, stimulating each other's professional growth, since the author of music can fully act as a 'vocalist teacher'. In turn, vocalists can inspire music creators to new searches and experiments. The author of the article manages to prove that on the basis of Fuxman's paradoxical composer and educational method, an equally extraordinary vocal-performing style corresponding to him is formed, and it can be called universal and synthesizing one.

Keywords: "Con sordino," vocal music by M. A. Fuxman, vocal performing style.

Любое музыкальное произведение является диалогом между исполнителем и публикой, автором и публикой, автором и исполнителем. Именно о взаимоотношении последних пойдет речь в данной статье. Актуальность предложенной темы не нуждается в особом подтверждении, она усиливается с каждым годом, поскольку певцы все активнее осваивают современный репертуар. Степень изученности данной темы явно недостаточна, что еще более усиливает актуальность данной темы. Методической основой этой работы послужили те немногие публикации, где тема взаимоотношений композитора и певца подвергалась изучению. Примером могут служить работы С.Б. Яковенко, в которых выдающийся популяризатор современной вокальной музыки, смелый первооткрыватель новых имен и сочинений и при этом неутомимый исследователь в данной научной области и талантливый педагог убедительно доказывал целесообразность освоения молодыми певцами современной музыки. Авторы некоторых статей

стремятся привлечь внимание исполнителей к конкретным сочинениям, созданным сравнительно недавно.

В прошлые времена фигуры композитора и исполнителя зачастую были объединены в одну, границы между ними были размыты, но сейчас, как правило, это две разные цельные творческие единицы, у которых может быть собственное видение одной и той же музыки. Певец – не безропотный исполнитель замысла автора, он проявляет свою творческую волю во взаимоотношениях с материалом, но непременно опираясь на идею композитора. Исполнитель подчиняет сочинение своей интерпретации, являясь соавтором композитора. Пропуская музыку через себя, донося ее со сцены, исполнитель становится посредником между творцом и слушателем. Зачастую именно от этого «проводника» зависит сценическая судьба музыкального произведения. Как говорил Ф. Шаляпин, задачей певца является «оживление мертвых знаков», то есть нот. Помимо этого, исполнителю необходимо наполнить музыку собственными переживаниями и эмоциями. Поэтому, особенно в сфере современной музыки, где часто смысловое наполнение не лежит на поверхности, вокалисту требуется точное и грамотное ее понимание.

На протяжении всего развития профессионального вокального искусства композиторы и певцы постоянно находились в тесном творческом соприкосновении, испытывая взаимное влияние. Уже на заре развития барочной оперы отчетливо проявилась продуцирующая и скрепляющая роль певца-виртуоза, убедительно представленная в исследовании П.В. Луцкера и И.П. Сусидко. «Он [певец – Е.А.] был не просто пассивным исполнителем нотного текста, не только своеобразным инструментом, особенности которого должен был учесть композитор, но и со-творцом» [5, 256].

Формы взаимодействия авторов музыки и интерпретаторов непрерывно развивались. Русская музыкальная культура девятнадцатого столетия явила миру много интересных и поучительных примеров. Как известно, взаимоотношения внутри триады «композитор-исполнитель-слушатель» по существу управляют процессом развития музыкального искусства и в связи с этим оказываются в центре внимания музыкальной критики, вызывая

живую реакцию со стороны музыки. Не случайно и П. И. Чайковского, и Ц. А. Кюи – скорее антагонистов, чем единомышленников – в равной степени волновала проблема, суть которой заключалась в том, что подавляющая часть современной им публики была ориентирована исключительно на исполнителей. Так, в рецензии на концерт Ф. П. Комиссаржевского, Кюи с досадой сетовал на то, что «...разумное слушанье пьесы, а не певца исключительно, пока еще у нас довольно редко встречается» [4, 51]. Ту же пагубную привычку публики «ходить на исполнителей» неоднократно отмечал и Чайковский: «...успех и громадное распространение итальянского репертуара держится исключительно на исполнителях» [9, 207].

Однако и в наши дни взаимоотношения между творцами вокальной музыки и ее интерпретаторами не всегда складываются легко и просто. Большую роль в их регуляции и в самой работе над сочинением играет контакт исполнителя с композитором. Многие певцы прошлого работали в устойчивом тандеме с авторами исполняемой ими музыки. В качестве примера можно привести следующие творческие союзы: Глинка – Леонова, Мусоргский – Молаас, Рахманинов – Кошиц, Шостакович – Вишневская, Свиридов – Образцова и др. Иногда вокалисты побуждали композиторов к созданию сочинений или даже заказывали произведения авторам, как Д. А. Хворостовский, специально для которого Г. В. Свиридов написал поэму для голоса и фортепиано «Петербург».

Зачастую композитор сам выбирает исполнителя для того или иного произведения, пишет в расчете на его выразительные возможности, иногда посвящая свое творение данному певцу. Посвящением произведения конкретному интерпретатору композитор не только выражает признание его таланту или личную симпатию, но и направляет нас к собственному вокальному идеалу.

Несомненным преимуществом освоения современного репертуара, которым следует дорожить, является живое общение исполнителя с композитором. Для конкретного певца могут осуществляться правки музыкального текста – изменяются цезуры для дыхания, длина музыкальных фраз, корректируются неудобные для вокалиста ноты (в том числе в виде выписок *ossia*) и так

далее. Именно эти корректировки, возможно, станут окончательной редакцией музыкального произведения, но со сменой исполнителя могут и вновь измениться. В то же время, вокалист получает ценную возможность услышать советы по поводу интерпретации и художественной трактовки из первых уст. Композитор же, в свою очередь, обогащает свой творческий арсенал пониманием специфики вокального исполнительства в целом. Кроме того, познавая природные возможности, тембр и музыкальные навыки конкретного певца, автор может редактировать уже написанные сочинения, а в дальнейшем создавать произведения специально для данного исполнителя.

Необходимо отметить, что певцы нередко приходили к постижению новой музыки через преграды и трудности. Существовали и по сей день существуют композиторы, сочинения которых исполняют редко. Это может быть связано как с определенной сложностью произведений, так и с предвзятым отношением самих исполнителей к «неудобным» опусам и неготовностью публики воспринимать неизвестную музыку.

В отечественной практике только в конце XIX века, в рамках «Кружка любителей русской музыки» постепенно зародилась тенденция: музыка современных композиторов стала включаться в программу концертов не для того, чтобы показать вокальные возможности исполнителя, а с целью познакомить публику с новыми необычными сочинениями. В подобном случае не ставился вопрос о выгоде и вокальных удобствах певца. Главной задачей являлась демонстрация возможностей композитора. Опыт исполнения современной музыки, несомненно, всегда полезен для певца. Основательница «Кружка любителей русской музыки» М. С. Керзина даже определяла некоторые прерогативы, которые могли использовать певцы, общаясь с композитором-современником. Она говорила, что вокалисты получают в свои руки богатый новый репертуар, а также приобретают очень важные творческие контакты, становятся более продвинутыми, чем певцы, испытывающие страх перед новизной.

Обращаясь к собственному скромному опыту интерпретации современной музыки, особенно отмечу творчество композито-

ра М. А. Фуксмана, которое давно переросло региональное значение и хорошо известно в стране и за рубежом. Однако многие яркие страницы его вокальных опусов еще предстоит открывать певцам, постигая весьма оригинальный и часто экспериментаторский характер его стиля. Вокальное наследие композитора отличается большим содержательным разнообразием и широким жанрово-стилевым диапазоном. Профессиональные интересы М. А. Фуксмана, проявляющего себя как скрипач-солист, пианист, концертмейстер, дирижер, аранжировщик и автор литературных текстов, отнюдь не ограничены певческим искусством и непосредственно обращены к инструментальной (сольной и ансамблевой) и оркестровой сферам. По отношению к певцу композитор выступает также в разнообразных ролях: он проявляет себя как коуч, помогая в разучивании сложных текстов, как концертмейстер, дирижер и режиссер сценического действия. Необычайно широко и разнообразно трактует автор и творческие возможности вокалиста. Он требует от интерпретатора природных качеств и профессиональных навыков чтеца-декламатора, в совершенстве владеющего словом и разными манерами его произношения – от *sprechgesang* до ритмического скандирования, импровизатора, способного проявлять себя не только в академическом стиле, но и во многих других: от джаза до фольклора. Иными словами, в союзники и соавторы Фуксман призывает поющих актеров синтетического типа, умеющих не только петь, но и играть, свободно распоряжаться сценическим пространством – жестикулировать, двигаться, пользоваться реквизитом, взаимодействовать с публикой. Можно сказать, что композитор бережно, но уверенно и смело вводит исполнителя своей музыки в особый выразительный мир.

Несмотря на тяготение к импровизации, Фуксман требует от певца строгой творческой дисциплины и выдвигает главное требование: быть грамотным музыкантом. Не следуя этому золотому правилу, практически невозможно исполнить такие его сочинения, как опера «Сны Каштанки», моноопера «Skizzipichkeit», «Социальные структуры: еNскизы для сопрано, экстремального баритона и камерного ансамбля».

Уже первые вокальные опыты Фуксмана, относящиеся к началу 2000-х, поставили певцов перед решением сложных комплексных задач: все строгие правила академического искусства (точное интонирование, плавное голосоведение, выразительная фразировка, регистровая ровность) должны были выполняться безукоризненно. Интерпретатором ранних романсов Фуксмана на стихи В. Хлебникова («Камыши», «Лебедиво», «Лягушечка», «Осенняя») или вокальной композиции на стихи Э. Дикинсон «Мой корабль» мог стать певец не просто выразительный и техничный, но еще и многосторонне образованный.

Необходимо подчеркнуть, что в процессе эволюции композиторского стиля академические правила стали сочетаться с нарушением привычных исполнительских законов: по собственному признанию М. А. Фуксмана, «...автор предусматривает и отчасти контролирует неизбежную «порчу» текста исполнителями» [8, 256]. Весьма нетривиально композитор трактует поэтический текст, предлагая певцу парадоксальный подход: наряду с бережным отношением к слову допускается и нарочитое его искажение, используемое как художественный прием. Кроме того, певец должен быть готов к пародированию не только отдельных слов, но и жанровых и стилизованных моделей.

Уже в начале пути Фуксман проявил себя как большой мастер оркестра и знаток разных оркестровых стилей. Но это обстоятельство не побудило его к эксплуатации голоса как еще одного инструмента. Напротив, композитор весьма чуток к вокальной специфике, он дорожит тембровой красотой и проявляет редкую деликатность в обращении с исполнителем как личностью и его голосом как бесценным природным даром. В целом ряде случаев – особенно в концертных вокализах, предполагающих не только фортепианное, но и оркестровое сопровождение – композитор возносит на большую эстетическую высоту природные выразительные свойства голоса. К таким опусам принадлежат, в частности, появившиеся недавно вокализы: «Отражение ивы в глазах дракона», «Прозрачность», «Обещание».

Важно заметить, что вокальные партитуры Фуксмана, несмотря на всю их техническую сложность, отнюдь не страдают образ-

ной абстракцией. Сочинения композитора способны не только пробудить в слушателе тягу к глубоким размышлениям и серьезному постижению художественного текста (на стихи А. С. Пушкина «Не пой красавица, при мне», «Вакхическая песня», «Ночной зефир»), вызвать азарт к сотворчеству непосредственно во время исполнения, вовлечь в игру, выявить склонность к эмпатии. Ярким примером в этом смысле может служить «Колыбельная в слезах» - не просто вокализ для солистки с оркестром, а скорее лирический реквием или вокально-симфоническая поэма, тесно соприкасающаяся с темой Холокоста и продолжающая трагическую линию Г. Малера с его «Песнями об умерших детях». Это небольшое по объему, но масштабное по глубине замысла произведение создает резкий контраст с другими сочинениями автора, пронизанными озорством, дерзким вызовом, легкой шалостью или лукавой насмешкой.

Невольно возникает вопрос: возможно ли, при такой бесконечности образной и жанрово-стилевой палитры творчества, определить стиливую парадигму в отдельно взятой сфере вокального творчества? Исследователи экспериментального стиля М. А. Фуксмана – С. А. Козлыкина [1], А. А. Комарова [2] – избрали непростой путь постижения авторского метода и пришли к необычной его характеристике. Суть ее сам композитор связал с понятием интертекстуальности. Проявляется это в том, что, по его собственному мнению, «творчество и повседневная речь композитора, (пере)насыщенные ссылками на различные культурные тексты, как бы радостно играют с богатствами человеческой культуры» [8, 253]. Подобный метод может быть определен как парадоксальный – по отношению к слушателю, прежде всего. Также правомерно считать его универсальным, поскольку распространяется он на разные жанры и виды исполнительства.

Внедрение интертекстуального метода в вокальную музыку создавало определенную сложность: в отличие от инструменталистов, певцы, как правило, начинают свое профессиональное обучение значительно позже, порой, не имея прочной музыкальной базы, и потому необходимый стиливой словарь и стиливую грамматику они осваивают медленнее и труднее. Впрочем, Фуксман нашел выход из

непростого положения и взял на себя обязанности воспитания, как он выражается сам, «своих» исполнителей, «приучая вокалистов к вибрации соответствующих концептов и интонационных формул» [8, 256]. Рассматривая некоторые свои творческие опыты как «вокально-пластические этюды», композитор ощутил потребность прививать певцам и навыки «стилистической пластики». Особенно рельефно это проявилось в «Читалочках», где каждый из трех исполнителей «...вынужден воплощать то веберновскую хрупкость и сосредоточенность, то псевдо-фольклорный хоровой балаган, то гротескный блюз» [8, 256]. Маэстро успешно справляется с ролью «учителя вокалистов», но, по его собственному признанию, «в процессе репетиций композитор не столько работает над вокальной техникой (хотя предоставляет материал для ее разработки), сколько развивает мышление вокалиста, как бы “подтягивая” к инструменталисту по уровню музыкального развития» [там же].

Впрочем, Фуксман предлагает певцу и еще одну ступеньку для восхождения на Олимп современного исполнительства: композитор тактично, соблюдая меру, вводит певца в мир современных гаджетов и медиа-средств. В оригинальном игровом опусе, написанном для виртуального вокального ансамбля и получившем смешное название «Музыкальный Ёкра», записанные в цифровом формате вокальные семплы в дальнейшем имитируют тембр клавиш. Можно ли сомневаться в том, что подобный подход к обучению современных певцов значительно развивает их природные ресурсы и расширяет выразительные возможности?

Из всего представленного выше следует, что на основе парадоксального композиторского и воспитательного метода Фуксмана формируется вокально-исполнительский стиль, который с полным правом можно назвать универсальным и синтезирующим. Особенности его рассмотрим на примере конкретного сочинения – **“Con sordino”**. Жанровое и стилевое своеобразие данного опуса определяется стилевым синтезом (сочетанием разных стилевых примет в одном музыкальном тексте), проявляющимся и в статике, и в динамике.

Само название произведения **“Con sordino”** не должно вводить нас в заблуждение. Конечно, здесь не идет речь о струнных,

которые играют приглушенно и отстраненно. Следует трактовать название, опираясь на выражение «под сурдинку», что означает «скрытно», «приглушённо», «украдкой». Именно так, незаметно, в музыке данного сочинения происходит мягкая модуляция из одного стиля в другой. В нотном тексте произведения композитором дается следующий подзаголовок: «ария в старинных манерах для голоса и фортепиано». На первый взгляд, это отсылает нас к музыке барокко, в первую очередь – баховской. Мы узнаём характерные для этого стиля интонационные элементы в мелосе, характерном для арии, при наличии типичных гармонических оборотов или контрастно-полифонической фактуры. Проступает и характерный пласт рахманиновской стилистики. Так, в кульминационной зоне вокализа мы узнаём звучные аккордовые фактуры с «колокольными» элементами, гармонические обороты Рахманинова. Более того, есть и конкретный намёк мотива из «Con sordino» (переход от такта 37 к такту 38) на аналогичные мотивы из Музыкального момента соч. 16 № 1 С. В. Рахманинова. В то же время Фуксман обозначает дистанцию по отношению к двум указанным стилям. Например, к этим двум генеральным стилям «под сурдинку» добавляются музыкальные акценты в духе И. Ф. Стравинского. Среди барочной арии неожиданно появляются псевдоджазовые аккорды с якобы «не той» нотой. В финале произведения напряжение настолько нарастает, что в музыке можно услышать и хор, и медные духовые совсем в духе оперного веризма.

Таким образом, мы можем говорить о полистилистической игре. Именно в этой переключке между различными стилями и состоит интрига всего сочинения. Кроме того, тот калейдоскоп эпох, который проносится перед слушателями, можно назвать историко-стилевым экскурсом. Данное явление не случайно для творчества М. Фуксмана: в других исполнительских сферах автором также применялся подобный прием – в сочинениях «Вежливые поклонь светилам», «Вхождения в реку», «H-moll», «Round about M» и других. Поэтому полистилистическую направленность данного произведения следует рассматривать в контексте творческого метода композитора и в тесной связи с профессиональной задачей, стоящей перед певцом: он должен развить в себе гибкий

стилевой слух, позволяющий не формально воспроизводить художественный текст, а во всех стиливых подробностях представлять его себе и потенциальному слушателю.

Сочинение «*Con sordino*» написано в жанре художественного вокализа. Основной особенностью этого жанра является освобождение голоса от влияния слова. Голос, вплетаясь в партитуру произведения, отдает все свои внутренние качества, не подчиненные тексту. Относительно данного явления можно привести следующие слова Ф. Шаляпина: «...Музыка – это голос души мира, ее безглагольная песнь» [11, 119].

Вокальная партия «*Con sordino*» требует инструментальной манеры исполнения. Под этим следует понимать не то, что вокалист должен прятать свой тембр и исключительно точно «вызвучивать» ноты, а то, что голос уподобляется музыкальному инструменту и в тембровой характеристичности, и в манере экспрессии. Мы отчетливо слышим теплоту скрипок в первой части и несколько «прохладное» и нежное звучание флейты в начале середины. Таким образом, среди задач исполнителя оказывается и виртуальная инструментовка вокальной партии.

Помимо применения инструментальной манеры звукоизвлечения, вокалист при работе над данным произведением может столкнуться с другими трудностями. Протяженные, словно у скрипки, музыкальные фразы инструментального типа требуют полноценного дыхания и грамотной фразировки. Длинные верхние ноты необходимо петь мягко, избегая форсирования. Учитывая жанр художественного вокализа, следует не забывать об эмоциональной выразительности, используя различные краски своего голоса. Кроме того, следуя за динамикой полистилистических сочетаний в произведении, нужно петь, соблюдая традиции обозначаемых стилистических пластов и породивших эти пласты эпох, уверенно следуя по ступеням «стилевых модуляций».

Партия фортепиано по выразительному значению является равной вокальной, ее роль не ограничивается аккомпанементом. С той манерой, в которой фортепиано отвечает вокальным репликам, в сочинение приходит полифония – не только в фактуре, но и в концепте.

Фактура фортепианной партии от начала до конца произведения видоизменяется. Начинаясь как намёк на барочный камерный оркестр, звучание рояля незаметно обретает мощь и красочность большого симфонического оркестра. В диалоге исполнителей можно увидеть своеобразный конфликт в развитии произведения. Фортепианная партия стилистически развивается динамичнее и интенсивнее, вокальная же не претерпевает настолько значительных изменений. Таким образом, можно говорить о своеобразном «расставании» этих двух партий, опять же, незаметно, ненавязчиво, *con sordino*.

Завершив аналитический раздел работы, мы приходим к закономерным выводам. Преодолевая устойчивые страхи перед современной музыкой, молодой певец, выражаясь современным языком, получает многочисленные бонусы. Во-первых, начинающий исполнитель осваивает непривычный для себя репертуар, который может по-особому сформировать его исполнительский почерк, стать его визитной карточкой. Во-вторых, непосредственное общение с автором становится для дебютанта серьезной школой современного стиля, учит распознавать музыку изнутри, во всей совокупности нюансов и деталей. И, наконец, возложив на себя трудную миссию первопроходца, молодой певец быстро взрослеет в профессиональном отношении, привыкает мыслить самостоятельно, не стандартно, учится правильно разрешать исполнительские задачи, открывает в себе новые возможности. В результате не только повышается творческая самооценка молодого музыканта, но и укрепляется его профессиональный статус, что в дальнейшем обеспечивает ему востребованность и успешность.

Литература:

1. Козлыкина С. А. Round about Михаил Фуксман, или Homo ludens // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 206–227.
2. Комарова А. А. Два полюса эксперимента в творчестве Михаила Фуксмана // Статьи молодых учёных. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. Вып. 4. С. 129–137.

3. Кюи Ц. А. Новый Сусанин и новый Ваня в «Жизни за царя» // Ц.А. Кюи Избранные статьи об исполнителях. М.: Музгиз, 1957. С. 44–49.

4. Кюи Ц. А. Концерт г. Комиссаржевского // Ц.А. Кюи Избранные статьи об исполнителях. М.: Музгиз, 1957. С. 49–53.

5. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века в 2-х томах. Часть 1. Под знаком Аркадии. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1998. 441 с.

6. Мещерякова Н. А. Из истории развития камерно-вокального концерта в России: от салона к концертной сцене [электронный ресурс] // Электронный научный журнал: Современные проблемы науки и образования. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23044>. (дата обращения: 25.12.2020).

7. Мещерякова Н. А., Гонтаренко Г. Н. К проблеме приобщения молодых певцов к современному репертуару // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы. Сборник научных трудов. Выпуск девятый. М.: Издательство «Литера Скрипта», 2017. С. 112–121.

8. Мещерякова Н. А., Фуксман М. А. Реальные и виртуальные голоса композитора Михаил Фуксмана // Проблемы современного композиторского творчества.: сборник трудов научно-практической конференции 19-21 ноября 2019. Ростов-на-Дону: РГК, 2019. С. 248–257.

9. Чайковский П. И. Два квартетных утра и Седьмое симфоническое собрание Музыкального общества. Итальянская опера. Музыкально-библиографический курьез // Чайковский П.И. Музыкальные эссе и статьи. М.: Музыка, 2015. С. 128–135.

10. Чайковский П. И. Итальянская опера. Дебют русского квартета // Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М.: Музыка, 2015. С. 205–210.

11. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни // Ф.И. Шаляпин Т.1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство. 1976. С. 45–212.

12. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973. С. 289–291.

Сведения об авторе: **Боронджиян Владимир Арсенович** – магистрант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

About the author: **Vladimir Borondzhiyan** – Master's degree student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

В. А. Боронджиян

**ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА ДИРИЖИРОВАНИЯ
В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
В РОССИИ**

Аннотация. В данной статье последовательно рассматриваются предпосылки развития и процесс формирования петербургской школы дирижирования во второй половине XIX – начале XXI вв. Указываются принципы организации концертно-просветительской работы в процессе формирования национальных дирижёрских школ, анализируется деятельность наиболее ярких представителей. В результате автором была определена попытка оценить вклад отечественных дирижёров-исполнителей в развитие лучших традиций музыкального искусства.

Ключевые слова: школа дирижирования, музыкальное искусство, исполнительство, педагогические традиции.

V. A. Borondzhiyan

**ST. PETERSBURG SCHOOL OF CONDUCTING IN THE
CONTEXT OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT
OF ACADEMIC MUSICAL ART IN RUSSIA**

Abstract: The article consistently examines the prerequisites for the development and formation of the St. Petersburg school of conducting in the second half of the XIX-early XXI centuries. It points out the organizing principles of concert and educational work in the process of forming national conducting schools, and analyses the activities by

their most prominent representatives. As a result, the author has determined an attempt to evaluate the contribution of Russian performing conductors to the development of the best traditions of Russian musical art; their role in the promotion of academic music is noted.

Keywords: music conducting school, music art, performance, pedagogical traditions.

Становление дирижирования в его современном понимании в качестве особого вида музыкально-исполнительской деятельности и соответствующей специальности произошло лишь во второй половине девятнадцатого столетия.

Несмотря на то, что в современном понимании дирижирование является сравнительно молодым искусством, его истоки и исторические предпосылки прослеживаются с древнейших времён. Значение дирижирования в музыкально-исполнительской деятельности утвердилось в ходе длительной эволюции, прошедшей стадии хейрономии, управления составом в процессе непосредственного инструментального исполнительства, использование батуты для обеспечения ритмической слаженности состава.

Дирижёрская палочка была впервые использована в 1817 г., это нововведение принадлежит немецкому композитору и скрипачу Людвигу Шпору. В дальнейшем его опыт постепенно распространился, были осознаны его преимущества, после чего он окончательно утвердился в большинстве стран.

Одновременно произошла и смена пространственного положения дирижёра. Если прежде он был обращён лицом к слушателю (иное положение было бы воспринято как нарушение этикета), то постепенно вошло в практику позиция «полубоком» к музыкантам, а впоследствии – спиной к слушателю и лицом к оркестру, благодаря чему он стал лучше управлять исполнительским процессом. Утверждение подобного нововведения происходило во многом благодаря решительности таких деятелей дирижёрского искусства, как Гектор Берлиоз и Рихард Вагнер. Во второй половине XIX столетия дирижёрская палочка, а также соответствующая ей мануальная техника стали применяться всё чаще, что обусловлено усложнением самого музыкального

материала, требующего большого внимания к точному показу не только метрических долей, но и нюансов, характера исполнения.

Музыка романтического периода потребовала детализации в коллективной исполнительской работе. Таким образом, современный «способ управления оркестром на основе тактирования пришёл на смену шумовому способу и явился прогрессивным, т. к. пространственно-временная форма схем тактирования позволяла отражать различные соотношения сильных и слабых долей в такте, обеспечивая тем самым выявление музыкальной фразы» [5, 18].

В середине девятнадцатого столетия основные художественно-эстетические принципы дирижирования сложились благодаря деятельности таких выдающихся композиторов-дирижёров, как Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Вагнер и др. Во многом с деятельностью Вагнера связано рождение плеяды профессиональных дирижёров – Ханса Гвидо фон Бюлова, Ханса Рихтера, Фрица Штейнбаха, Феликса Мотля, Артура Никиша. Композиторы нередко вставляли за дирижёрский пульт, а некоторые являлись и выдающимися дирижёрами (Густав Малер, Рихард Штраус, Сергей Рахманинов), но именно с тех пор дирижёрская профессия стала полностью самостоятельной. Дирижирование стало рассматриваться как самостоятельный вид музыкального исполнительства во второй половине XIX века.

Западноевропейская дирижёрская школа явилась основополагающей в развитии дирижёрского искусства. Её важнейшими чертами являются большое внимание к стилистическим деталям, чёткость в передаче формы, неукоснительное соблюдение всех темповых и ритмических обозначений. Обозначим некоторых наиболее ярких представителей этой школы:

Густав Малер совмещал композиторскую и дирижёрскую профессии, имел богатый опыт работы с оперным репертуаром (в том числе – с операми Р. Вагнера), благодаря чему привнёс яркую театральность в исполнение собственных и чужих симфонических полотен.

Артур Никиш – выдающийся импровизатор, умевший создавать сиюминутные исполнительские построения. Он никогда не

навязывал солистам трактовку их сольных фраз. Это позволяло ему добиваться художественно интересных результатов.

Вильгельм Фуртвенглер. В 20-ти летнем возрасте он предпринял первую попытку проявить себя в качестве дирижёра. И это было началом большой дирижёрской карьеры. Он сразу же занял ведущее положение среди дирижёров мира.

Также в числе выдающихся представителей европейской дирижёрской школы можно назвать Феликса Вайнгартнера, Бруно Вальтера, Шарля Мюнша, Германа Шерхена и др. Становление национальных дирижёрских школ происходит с конца девятнадцатого века. Каждая из них отмечена успехами выдающихся представителей профессии.

Достижения европейского дирижирования (в том числе его различных национальных школ) практически сразу же начали проникать и на российскую почву благодаря гастрольной деятельности европейских дирижёров и обмену опытом. Впоследствии на данной основе с развитием русской музыки, а также становлением собственных традиций интерпретации западноевропейской классики, возникла потребность в формировании собственной дирижёрской школы. Таким образом, Россия органично включилась в процесс формирования национальных дирижёрских школ, чему способствовало развитие педагогических традиций и преемственность поколений выдающихся музыкантов.

Несмотря на всю условность данного обозначения (так как деятельность выдающихся представителей дирижёрского искусства весьма разнообразна), принято условно выделять петербургскую (ленинградскую) школу дирижирования. В середине XIX века видное место в музыкальной жизни Петербурга занимали Карл Францевич Альбрехт (1807 – 1863) и Константин Николаевич Лядов. Карл Альбрехт дирижировал в 1842 году премьерой «Руслана и Людмилы», а также выступал и на концертной эстраде. Деятельность К. Лядова, который на протяжении 18 лет дирижировал оперными спектаклями, во многом способствовала росту российского дирижёрского искусства.

Среди московских дирижёров выделялся капельмейстер Большого театра Иван Иванович Иоганнис. Именно он руководил

премьерным исполнением оперы «Иван Сусанин» в Москве. Впоследствии он неоднократно исполнял в рамках симфонических концертов различные отрывки из опер отечественных композиторов (А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. Ю. Глинки и др.), которые заложили основы не только русской композиторской школы, но и исполнительской. Ещё полнее эти принципы раскрылись в творчестве их преемников. Представители следующего поколения – круг М. Балакирева, а также братьев Рубинштейн – существенно различаются по своему характеру и музыкальной эстетике, однако тем самым «взаимодополняют» друг друга.

Своего рода «основателями» активной и регулярной концертной жизни как в Москве, так и в северной столице (через деятельность Русского музыкального общества) можно считать братьев Антона и Николая Рубинштейнов. Благодаря их деятельности российская публика впервые узнала большое количество произведений отечественной и зарубежной классики, а творческий уровень ведущих оркестровых коллективов обеих столиц существенно поднялся (в том числе благодаря музыкально-образовательной деятельности в консерваторской практике). Несмотря на то, что Милий Балакирев известен преимущественно как композитор и организатор – основоположник «Могучей кучки», не меньшее значение для российского искусства сыграла и его дирижёрская деятельность, благодаря которой происходила творческая пропаганда новых произведений «кучкистов», а также их зарубежных современников (в первую очередь – Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа и Р. Вагнера). Большим успех имели его концерты в петербургской Бесплатной музыкальной школе. Их отличали яркое исполнение, высокий профессиональный уровень и глубокое проникновение в художественный материал. Также М. Балакирев стал первым исполнителем опер М. Глинки («Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила») в Европе. Обе премьеры состоялись в Праге в 1866 и 1867 годах соответственно. Тем самым и имя Балакирева стало широко известным европейскому сообществу именно благодаря его дирижёрской деятельности. То же относится и к братьям Рубинштейн.

В качестве первых интерпретаторов своих новых произведений нередко выступали и другие выдающиеся композиторы. В их числе можно назвать П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, выступавших в дирижёрском амплуа на родине и за рубежом. На рубеже XIX–XX веков к их числу присоединились С. Танеев, С. Рахманинов, А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов и другие. Они принимали участие как в концертах Русского музыкального общества, так и в «Русских симфонических концертах», основанных в 1885 году знаменитым музыкальным деятелем Митрофаном Петровичем Беляевым. По примеру Николая Рубинштейна, совмещавшего пианистическую деятельность с дирижированием, успешно выступают за пультом прославленные инструменталисты – скрипач Леопольд Ауэр, виолончелист Карл Давыдов, пианист Александр Зилоти. Так постепенно складывается русская дирижёрская школа, которая в свою очередь способствовала подъёму оркестрового исполнительства и росту художественного уровня ведущих музыкальных театров. Последнее в большой степени нужно приписать работе выдающегося дирижёра и композитора Эдуарда Францевича Направника (1839–1916). На протяжении нескольких десятилетий он возглавлял Мариинский театр в Петербурге. Под его управлением состоялись премьеры лучших творений русской оперной классики. Петербургский оркестр стал при Эдуарде Францевиче Направнике одним из лучших в мире, что признавали и многие зарубежные дирижёры-гастролеры, например, Артур Никиш и Феликс Мотль. Среди воспитанников и сотрудников Направника по оперному театру были дирижёры Эдуард Андреевич Крушевский, Карл Антонович Кучера, Феликс Михайлович Blumenфельд, Николай Николаевич Черепнин.

Также становление петербургской школы во многом опиралось на опыт регентской деятельности, работы с церковными хоровыми коллективами. Так происходил синтез различных национальных традиций. Во второй половине XIX начало XX века консерватории по существу в России не готовили профессиональных дирижёров; после революции в них начали создаваться дирижёрские классы. На первых порах основную тяжесть практи-

ческой артистической работы приняли на себя мастера старших поколений, начинавшие свою деятельность ещё в дореволюционные годы.

Имена целой плеяды выдающихся мастеров дирижёрского искусства рубежа XIX–XX веков получили признание своих современников в России и за рубежом: Николай Семёнович Голованов, Арий Моисеевич Пазовский, Николай Павлович Аносов, Александр Васильевич Гаук, Лео Морицевич Гинзбург. Все они характеризуются как «представители определенной оркестровой школы, отличающейся, в первую очередь, благородством, естественностью и мягкостью оркестрового звучания» [2, 60]. В этот же период происходит становление музыкально-педагогических традиций. В этом процессе следует выделить особую роль Николая Андреевича Малько, который в первые послереволюционные годы акцентировал необходимость профессионализации дирижёрского образования в СССР, после чего соответствующие программы были созданы и успешно применены параллельно в Ленинграде и в Киеве. Ему же принадлежит первый в отечественной школе опыт теоретического осмысления деталей мануальной техники. Мануальный жест, технику дирижирования он трактовал как «уникальный язык общения, который выполняет функцию полноценного раскрытия творческой идеи композитора» [4, 219]. В числе выдающихся учеников Николая Андреевича Малько выделялся будущий профессор Ленинградской консерватории Илья Александрович Мусин, воспринявший от наставника аналитический и детальный подход к своей профессии и большое внимание к технике.

Одни из первых результатов деятельности советских консерваторий по воспитанию нового поколения дирижёров были отмечены в 1930-е гг. Результаты её в полной мере выявились во время Всесоюзного конкурса дирижёров, проходившего в Москве в 1938 году. Уже одно число его участников, представлявших разные города и республики страны, свидетельствовало о том, сколь велик приток новых талантов в советское дирижёрское искусство. Победители конкурса – его лауреаты и дипломанты – Евгений Мравинский, Александр Мелик-Пашаев, Натан Рахлин, Константин Иванов,

Марк Паверман, Кирилл Кондрашин, Карл Элиасберг и другие – заняли вскоре ведущее место в исполнительском искусстве.

Систематические конкурсы (1938 г., 1966 г., 1971 г., 1976 г., 1983 г.), которые выдвинули целый ряд талантливой молодёжи, стали важным этапом в развитии отечественного дирижирования. В целом, за всё XX столетие позиции ленинградской дирижёрской школы упрочились и завоевали большой авторитет во всём мире. Её представители завоёвывали награды на престижных международных конкурсах, с успехом руководили ведущими оркестровыми коллективами, становились признанными авторами учебных методик и мастер-классов.

Новый этап в расцвете советского дирижерского искусства принесли послевоенные десятилетия. Этот период ознаменовался триумфальным выходом дирижёров на международную арену. Многочисленные гастроли по всему миру Евгения Мравинского, Константина Иванова, Кирилла Кондрашина, Бориса Хайкина, Евгения Светланова, Константина Симеонова, Ниязи Ниязи, Геннадия Рождественского, Арвида Янсонса, Одиссея Димитриади и других вызвали восторженные оценки специалистов и ценителей искусства.

Оркестровая музыка советского периода воспринималась как искусство ярко выраженной идеологической направленности, поднимающее боевой и трудовой дух советского народа. Лучших дирижёров отличали такие качества, как абсолютное чувство ответственности перед своей страной и народом за своё искусство.

В данный период продолжается процесс активной подготовки новых кадров в рамках дирижёрской профессии. Высокому уровню выпускаемых молодых специалистов способствует деятельность выдающихся педагогов. Благодаря их работе сформировалось новое поколение дирижёров, чья деятельность также отмечена высокими художественными достижениями. Среди них – имена Евгения Светланова, Мстислава Ростроповича, Владимира Федосеева, Валерия Гергиева и др.

В настоящее время достижения советской (и преемственной от неё российской) школы дирижирования широко известны по

всему миру. В лице своих лучших представителей она вышла на передовые рубежи современного исполнительского искусства.

Литература:

1. Буянова Н. Б. Историко-теоретические аспекты дирижёрского искусства // Культурная жизнь Юга России. 2010. №1. С. 19 – 23.
2. Гинзбург Л. М. Избранное. Дирижёры и оркестры: вопросы теории в практике дирижирования. М.: Сов. Композитор. 1981. 304 с.
3. Кондрашин К. П. О дирижёрском искусстве. Л. – М.: Советский композитор, 1970. 152 с.
4. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М.: Музыка. 1965. 252 с.
5. Мусин И. А. Техника дирижирования. Л.: Музыка. 1967. 352 с.
6. Савадерева А. В. История развития дирижирования как вида музыкального исполнительства // Символ науки. 2015. №7 – 2. С. 163-167.
7. Смирнов Б. Ф. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен: дисс... докторв искусств. Челябинск. 2004. 330 с.

Сведения об авторе: **Заброда Дарина Игоревна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

About the author: **Darina Zabroda** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Д. И. Заброда

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация: Из всех инструментов струнно-смычковой группы скрипка является самым популярным. Начиная с XVII века, скрипка и смычок претерпели большие изменения. Особенно большое влияние на эволюцию струнных инструментов и смычков оказала эпоха романтизма.

Ключевые слова: скрипка, смычок, мастера, эволюция, история музыкальных инструментов.

D. I. Zabroda

CONSTRUCTION FEATURES OF STRING INSTRUMENTS

Abstract: The article discusses violin as the most popular of all instruments of the string group. Since the 17th century, the violin and bow have undergone major changes. The era of romanticism had a particularly great influence on the evolution of stringed instruments and bows.

Keywords: violin, bow, masters, evolution, history of musical instruments.

По системе классификации музыкальных инструментов Эриха Морица фон Хорнбостеля и Курта Закса струнно-смычковые инструменты относятся к составным хордофонам. Источником звука у них является струна, резонатор для которой – корпус. Чтобы привести струну в движение, задействуется смычок. Искусствоведы относят к струнно-смычковым инструментам скрипку, альт,

виолончель, контрабас. Конечно, они не единственные представители данной группы, но этот состав выступает в симфоническом оркестре как основной.

Много работ было посвящено семейству виол и барочным скрипкам, как и знаменитым итальянским мастерам XVI – XVII веков, поэтому далее мы рассмотрим тему, которая менее других освещена в работах современных авторов – развитие этих инструментов в эпоху романтизма. За основу наблюдений выбран процесс эволюции скрипки, как получившей наиболее широкое распространение представительнице струнно-смычковой группы.

Можно предположить, что изменения в конструкции инструментов вовсе не связаны с эпохой романтизма и происходили независимо от исторического момента. Но этой точке зрения противоречит сам факт существования отдельных видов струнно-смычковых инструментов, чья конструкция не изменялась веками. К таким, например, относится понтийская лира. Скрипка в эпоху романтизма стала активно совершенствоваться и видоизменяться в поисках нового звучания, продиктованного требованиями композиторов-романтиков и запросами исполнителей.

Скрипка – инструмент консервативный, и многие нововведения, предлагаемые отдельными мастерами, встречаются с непониманием их коллегами и исполнителями. В среде музыкантов принято считать изделия итальянских мастеров эталоном «совершенной» скрипки, и те из них, которые «дожили» до нашего времени, являются раритетными и самыми дорогостоящими на всех аукционах. (К таким, например, относится скрипка Паганини, играть на которой разрешают только победителям одноименного конкурса, они признаются, что играть на инструменте, сделанном Гварнери, довольно затруднительно из-за шейки другого вида). Но мало кто знает, что многие модели великих итальянцев слегка изменялись последующими поколениями их коллег, а инструменты при проведении реставраций теряли некоторые особенности, по которым определялся почерк их создателей.

В XVIII веке французские мастера – братья Шано, Франсуа и Жорж прославились своими поисками идеальной формы инструмента. Франсуа увлекался акустикой и, подобно известному

экспериментатору Феликсу Савару, начал изготавливать скрипки нового типа. Инструменты по форме напоминали гитару и не имели углов.

Сам же Савар, чьими трудами вдохновились братья Шано, был врачом и физиком, активно интересовавшимся музыкой. Он проводил множество экспериментов, связанных с резонирующей функцией корпуса. Его скрипка имела абсолютно новую форму, даже можно сказать «провокационную», подобную трапеции.



Скрипка Шано



Скрипка Савара

За этот временной период важнейшим нововведением стало изменение длины шаблона шейки инструмента – его удлиннили и стали использовать грифовую накладку Штайнера. Все же остальные нововведения не прижились (к ним относились эксперименты с толщиной деки, количеством пружин и формой подставки).

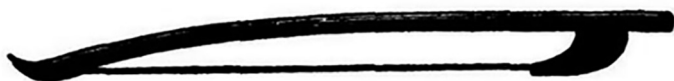
Очень важным мы считаем исследование процесса усовершенствования смычка. В эпоху романтизма мастера (Турт, Вильом, Люпо, Сартори, Пажо, Мейер.) переосмыслили его роль и выразительные возможности и привели к современному виду.

Процесс различных усовершенствований в форме смычка и колодочки начался уже с семнадцатого столетия. Далее мы будем

говорить об этих тенденциях, принимая во внимание сведения о сохранившихся экземплярах, которые можно почерпнуть из каталогов и аукционов. Но стоит все же учитывать, что определенных канонов на тот момент не существовало и смычки каждого отдельного мастера отличались своими особенностями.



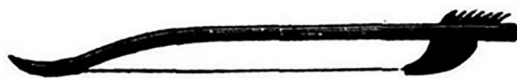
МЕРСЕННЕ, 1620



КАСТРОВИЛАРРИ, 1660

Модель первого смычка, рассматриваемого нами, взята из «Harmonie universelle», и подписана как «Mersenne, 1620». Она обладает плоской тростью, переходящей в зауженную (и изогнутую книзу) «головку» и фиксированную рогообразную колодку.

Смычок, в свое время использовавшийся скрипачом Кастровиллари, жившим в Падуе приблизительно в 1650 году, имеет трость с более тяжелым и изогнутым к головке кончиком модифицированной рогообразной формы.



БАССАНИ, 1680



КОРЕЛЛИ, 1700

Смычок Бассани, другого великого скрипача из Падуи, демонстрирует форму, схожую с ранее описанной. Однако здесь можно увидеть устройство, называемое «*stémaillière*», – полосу зазубренного металла, прикрепленную к трости над колодкой. Последняя была подвижной и к ней присоединялась полоска металла, которую можно было накинуть на любой зубец, таким образом регулируя натяжение. Есть мнение, что Корелли и Вивальди играли смычками, имевшими это приспособление.

Скрипач Вольдемар, живший во Франции (умер в Париже в 1816 году), собрал коллекцию смычков, которыми играли прославленные итальянские скрипачи: Корелли, Вивальди, Тартини, Локателли, Паганини, Виотти. Изображения этих смычков стали иллюстрациями к его «Приемам игры на скрипке». Смычок Корелли, как следует из рисунка, явно имел шляпку винта с одного конца трости, которая в свою очередь была плоской и переходила в изогнутую головку.



ТАРТИНИ, 1740



КРАМЕР, 1770



ВИОТТИ, 1790

Смычок Тартини был похож на предыдущий, но слегка длиннее. Они оба имели колодку, по форме приближавшуюся к ныне используемой. Таким же изображен смычок Крамера (1770 г.), с прямой неизогнутой тростью и головкой определенно более современного вида. Смычок, которым играл Виотти (1790 г.), завер-

пает серию. Он имеет довольно современную головку, колодку и винт.

Некоторые исследователи выступают сторонниками мнения, что процесс развития смычка протекал не повсюду одинаково. Доказательством этого является то, что в разных странах предпринимались попытки внести некоторые изменения в конструкцию смычка, но широкого распространения в среде мастеров они не получали, а некоторые усовершенствования появлялись практически одновременно в местах, сильно отдаленных друг от друга.

Иной метод регулирования натяжения, помимо «*crémaillère*», можно было увидеть на смычке с волосом, с одной стороны закрепленным у головки, а с другой стороны – в трости вблизи другого конца. Подвижная колодка была посажена в канавку в трости так, что волос огибал ее и таким образом создавал натяжение.

Известно, что старинные скрипичные мастера изготавливали фурнитуру, струны и футляры для инструментов. Вне всякого сомнения, смычки также создавались в их мастерских, возможно, помощниками или учениками, так как важность смычка, похоже, еще не была осознана.

Поскольку виолы возникли ранее семейства скрипок, а затем какое-то время сосуществовали параллельно, смычки, используемые для игры на обоих типах инструментов, были схожими, особенно по форме наружного изгиба трости. Когда скрипка приобрела свою собственную характерную форму и стала более популярной, ее особые звуковые качества и технические возможности стали более очевидны, что, в свою очередь, привело к необходимости изменения конструкции смычка. В то время существовали смычки: с менее выпнутой тростью, с удлиненной тростью, с более современным типом головки, с колодкой более квадратной или прямоугольной, близкой к современному дизайну, с винтовым устройством для регулирования натяжения. В некоторых смычках сочетались несколько этих усовершенствований.

Итак, в конце восемнадцатого столетия появились известные мастера, чье искусство способствовало созданию смычков, в которых нуждались великие исполнители. Франсуа Турт в Париже

и Джон Додд в Лондоне создали усовершенствованные модели смычка, каждый свою.

Смычки Турта для скрипачей – то же самое, что скрипки Страдивари. Свои шедевры Ф. Турт строил по собственным формулам и чертежам, которые регламентировали определенное сужение и изгиб трости; ее длину, эластичность и упругость; центровку и балансировку; точный баланс размера, веса головки и колодки; способ закрепления волоса металлическим кольцом и пластинкой у колодки таким образом, чтобы удерживать волос в виде плоской ленты; точная подгонка колодки к трости. Каждая деталь выполнялась с тщательной заботой, точностью и искусством. Форма головки, которую Турт модифицировал и укоротил, по сравнению с употреблявшимися ранее удлинненными моделями, является сейчас эталоном. Также им был выбран идеальный материал для изготовления смычков. Для своих тростей он неизменно использовал только фернамбуковое дерево, убедившись на опыте, что оно является наиболее подходящим. Турт также делал обратный изгиб трости, чтобы достичь необходимой упругости.



Так как дизайн головки делал эту часть смычка немного тяжелее, было необходимо сконструировать колодку так, чтобы сбалансировать смычок. К тому же волос у колодки имел идеально плоскую поверхность, что достигалось при помощи металлического кольца, которое также удерживало язычок пластинки на своем месте. Ранние смычки не снабжались кольцом для волоса и приспособлением для верхних поверхностей колодки. Регулировка положения колодки на трости, так же, как и винтовое устройство, были частью его последних разработок.

В то время как работы Турта, которые сохранились до наших дней, демонстрируют постоянную приверженность к определенным формам и шаблонам головки, форме и длине трости и в сборке, то смычки, созданные его великим английским современником Джоном Кью Доддом, имеют существенные отличия. Его работы совместили в себе отдельные усовершенствования других мастеров воедино, такие, как изгиб, головку современного стиля, использование настроечного винта, кольцо и пластинку. Несмотря на то, что его лучшие смычки необычайно красивы снаружи, но не всегда обладают превосходным качественным звуком. Его виолончельные смычки считаются лучшими из тех, что он создал. Также он создал небольшое количество смычков для виолы – тенора и для скрипки. Тем не менее, он, как и Турт, был новатором.



Со времен Турта проводились с разной долей успеха эксперименты по изменению отдельных частей смычка. Только одно действительно важное усовершенствование в конструкции было представлено и повсеместно принято – появление внутренней пластинки для колодки. Это было изобретение Франсуа Люпо, француза, современника Турта.

Пластинка с перламутром, покрывающая волос у колодки, сначала им была уменьшена, к ней была добавлена подкладка из черного дерева и маленькая металлическая пластинка, расположенная сзади. Еще одним усовершенствованием было изготовление задней и верхней пяточных пластинок из одного куска металла, изогнутого под определенным углом.

В результате одного не очень удачного эксперимента была придумана металлическая пластина выступающей посадочной части колодки, которую можно увидеть в смычках, маркированных клеймом «La fleur». Вильом ввел закругленные углы самой колодки и так называемую «французскую заставку» на хвостовике смычка (трассу или канал) в «держателе», по которому движется колодка, удерживающую ее на одной линии. Вильом также создал смычки из стальной трубки и со самосменяющимся волосом, что не получило одобрения и поддержки у музыкантов. Эти смычки изначально были изготовлены со сменным волосом, но на данный момент, все переделаны по обычной модели. Когда Вильом разрабатывал эту трость, его целью было создание смычка, к которому он не предъявлял особых требований соблюдения баланса длины и веса. Мастер искал более совершенный способ крепления волоса и способ сделать колодку неподвижной (фиксированной). Он добился этого следующим путем: колодка, сделанная из черного дерева, была пустой внутри и прочно прикреплена к трости. Волос крепился к своеобразной внутренней колодке из латуни, которая перемещалась вперед и назад на необходимое расстояние, не вызывая ни малейшего изменения длины волоса между головкой и колодкой. Внутренняя колодка и головка смычка были просверлены насквозь, так что исполнитель мог сам удалить волос со своего смычка. Вильом продавал смычки с фиксированными ко-

лодками для скрипок, виол и виолончелей по той же цене, что и другие смычки, из дерева.



Таким образом, можно подытожить, что струнно-смычковые мастера, начиная с XVII века, во многом изменили изначальные конструкции скрипки и смычка – сделали их более удобными в использовании и более выразительными в тембровом плане. Хотя некоторые их изобретения не имеют сейчас практического применения, эти эксперименты дали ценный толчок для более детального изучения и решения главной задачи создания инструмента – получение яркого красивого звука. Поиски длиной более 4 веков привели к созданию практически совершенных инструментов и смычков, о которых мечтали многие поколения музыкантов.

Литература:

1. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М.: Музыка, 1964. 350 с.
2. Fétis F. J. Notice of Anthony Stradivari, the celebrated violin-maker, known by the name of Stradivarius. London: Robert Cocks & Co 1864. 146 p.

3. Леман А. И. Книга о скрипке. П. Юргенсон, 1903. 156 с.
4. *Mersenne M.* Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris 1636. 1368 p.
5. Михель А. М. Краткая энциклопедия смычковых инструментов. М.: Университетская типография, 1894. 296 с.
6. Пальмин А. Г. Скрипичные и смычковые мастера. Ленинград: Музгиз, 1963. 36 с.
7. «Tarisio». URL: <https://tarisio.com/> (дата обращения: 08.03.2021).

Тамара Милованович – магистрант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, Республика Сербия.

Василиса Валерьевна Горочная – кандидат экономических наук, зав. научным отделом, доцент кафедры Продюсерства исполнительских искусств Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова; специалист по учебно-методической работе Академии психологии и педагогики Южного федерального университета.

Tamara Milovanovic – Master's degree student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Republic of Serbia.

Vasilisa Gorochnaya – PhD in Economics, head of the Department for Science, Associate Professor at the Department of Producing of Performing Arts of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire; Specialist in educational and methodical work at the Academy of Psychology and Educational Sciences of the Southern Federal University.

Т. Милованович, В. В. Горочная

ЖЕНЩИНА В ДИРИЖЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. В статье рассматривается проблема участия женщин в дирижёрской профессии, на протяжении длительного времени воспринимаемой в качестве исключительно «мужской». Выстраивается историческая ретроспектива участия женщин в музыкально-исполнительской и музыкально-образовательной деятельности. Выявлено, что становление дирижирования как самостоятельного вида музыкально-исполнительского искусства приходится на период кульминации в закреплении гендерных социальных стереотипов. Рассматривается деятельность выдающихся представительниц профессии, способствующая преодолению сформировавшихся представлений, выявляются особенности их творческой карьеры и личностные качества, ставшие ключом к профессиональному успеху.

Ключевые слова: дирижёр, история дирижирования, музыкальное исполнительство, музыкальное образование, женщины, гендерное равенство

T. Milovanovic, V. V. Gorochnaya

WOMAN IN CONDUCTING PROFESSION: HISTORY AND MODERNITY

Abstract. The paper highlights the issue of women's participation in music conducting profession, which for a long time was perceived as exclusively 'male' one. The article gives the historical retrospective of women's participation in music-performing and music-educational activities. It reveals the fact that the formation of conducting as a professional type of performing art falls on the period of culmination in the consolidation of gender social stereotypes. The authors examine the activities of outstanding female representatives of the profession, which contribute to overcoming the formed stereotypes, in order to identify the features of their creative career and personal qualities that have become the key to professional success.

Keywords: music conductor, history of conducting, musical performance, music education, women, gender equality.

Оркестровое дирижирование стало «последней дверью», открывшейся перед женщинами в области музыки. Хотя женщины активно участвовали в музыкально-исполнительской, композиторской, музыкально-образовательной и концертно-организаторской деятельности начиная от истории Древней Греции и до наших дней, их достижения и вклад часто оставался недооценённым. Музыканты-женщины, и особенно женщины-дирижёры пережили длительный период дискриминации, продолжающийся в настоящее время в ряде стран в силу культурно-исторических особенностей, а потому они продолжают бороться за своё право творческого самопроявления в рамках профессии, которая часто все ещё воспринимается как «мужская».

Чтобы понять значение женщин в дирижировании, нужно познакомиться с эволюцией участия женщин в музыкально-исполнительской, композиторской и музыкально-образовательной деятельности в исторической ретроспективе. Музыка была важной частью образования и культуры в Древней Греции, важным элементом самой древнегреческой жизни, культурных мероприятий, свадеб, религиозных обрядов, празднеств и конкурсов. По историческим источникам – скульптурным изображениям и вазописи – можно судить о равноправном участии женщин в музыкальном процессе. В частности, нередко изображались женщины с музыкальными инструментами, включая лиру, кифару и авлос [11, цит. по: 5, 7]. На религиозных церемониях и других праздниках присутствовали музыканты, танцоры и хоры для спектаклей. Женские хоры играли заметную роль в различных церемониях. Из-за популярности женских хоров, женщины участвовали в музыкальных фестивалях и конкурсах [15, цит. по: 5, 7].

Платон (427–347 до н.э.) считал, что гендер влияет на музыкальную эстетику исполнения. Он настаивал на том, чтобы мужчины исполняли музыку с мужественными и сильными мелодиями, а женщины – более «скромные», «покорные» песни [13, цит. по: 5, 7]. Что интересно, в Древнеримский период танцы, пение и игра на музыкальных инструментах рассматривались как «недостойные» и «слишком женственные» занятия для мужчин [8].

Исторические свидетельства сохранили лишь обрывочные сведения об управлении музыкантами в Древнем мире. Можно датировать самое раннее «дирижирование» около 2800 г. до н.э. Египетские и шумерские рельефы изображают людей, подающих жесты руками арфистам и флейтистам. Соответственно можно классифицировать их в качестве наиболее ранней формы дирижирования – хейрономии. Аналогичные изображения можно встретить в Древней Греции [3, 82]. Однако при этом небольшое количество сохранившихся исторических памятников не позволяет судить о том, были ли в качестве хейрономов представлены женщины.

С течением времени женщины взяли на себя множество ролей в европейском музыкальном искусстве: как в любительском

и профессиональном, включая деятельность вокалистов, инструменталистов композиторов, педагогов и нотных переписчиков. В раннехристианский период женское пение было связано с двумя важными событиями: рождением и смертью. Женщины пели в ритуалах празднования рождений и оплакивания смерти. Также они участвовали в хорах в рамках обрядовых народных действ [5]. Таковая их роль в рамках народной музыкальной культуры сохраняется на протяжении столетий. Однако народное музицирование не требует профессионального управления составом. Хотя в отдельных случаях участница хорового или ансамблевого народного коллектива может показывать темп, ритм, характер.

Профессионализация музыкального искусства в средневековой Европе во многом происходила в духовных центрах. В этом свете создание женских монастырей, официально оформившихся к VI веку, сыграло значительную роль в жизни женщин-музыкантов. В качестве одного из ярких примеров можно привести достижения композитора, автора большого количества духовных песнопений Хильдегарды фон Бинген (1098–1179). Она была значимой фигурой в XII веке, основав монастырь в Германии, где исполнялись её музыкальные произведения. Она составила один из самых больших корпусов из одноголосных песнопений Средневековья [2, цит. по: 5]. Поскольку в женских монастырях в богослужениях принимали участие женские хоровые коллективы, то женщины вовлекались в практику хейрономии при руководстве монастырским церковным хором.

Впоследствии с развитием всё более профессионализирующейся светской музыкальной культуры роль женщины в ней постепенно снижалась под действием ряда факторов:

- повышенное участие женщины в социально-бытовой сфере, «выключавшая» её из профессиональной деятельности;
- формирование сословных, социально-стратовых и гендерных предрассудков;
- политически подчинённый характер правового пространства женщин;
- формирование эстетических представлений и условностей светского поведения, не допускавших активного участия женщи-

ны в ряде исполнительских практик, предполагающих активный, подвижный характер;

– эволюция системы общего и музыкального образования – от домашнего к общему раздельному для мужчин и женщин, и лишь затем – к смешанному.

К середине XV века развитие инструментальной ансамблевой музыкально-исполнительской деятельности с укрупнением составов потребовало более активного и профессионального руководства. В результате дирижёр мог совершать движения вверх и вниз, чтобы показать и удерживать ритм. Также руководителями составов нередко были наиболее активные, волевые и профессионально состоявшиеся музыканты-исполнители. Первый скрипач или клавесинист мог руководить составом непосредственно игрой, организуя ритм и задавая характер. В этой связи ограниченное участие женщин связано с формированием представлений о тяжёлом характере физического труда музыкантов, данный стереотип сохранялся на протяжении многих столетий. Женщины не приветствовались в инструментальных составах, поскольку это считалось обществом неуместным, не вполне соответствующим роли женщины в обществе, а также эстетически некрасивым. Практика длительных изнурительных репетиций считалась неподходящей для физически более слабого женского организма, в том числе роль первой скрипки, требующая наиболее изнурительной и тяжёлой репетиционной работы. В равной мере это относится и к практике использования батуты в процессе управления составом.

Тем не менее, участие женщин в музыкальном процессе продолжалось в различных формах. До 1600 года (то есть до момента появления оперы, потребовавшей широкого участия женщин в музыкально-театральной практике), большинство женщин занимались музыкой преимущественно в домашних условиях, развлекаая родственников и гостей. Роль женщины в музыкальном искусстве тем самым воспринималась преимущественно как развлекательная и исполнительская – не композиторская и не руководящая (так как последние требуют высокой квалификации, выносливости, активных волевых качеств и большого авторитета – что приписывалось мужскому началу). Тем не менее, женщи-

ны и дальше продолжают заниматься музыкой, не только как исполнители, но и как композиторы [18]. В XVI веке произошёл большой разворот в итальянской вокальной музыке, изменения произошли в мадригалах и опере, где женщины играли важные роли, которые раньше отдавались мужчинам. Кроме Италии XVII в., опера обрела популярность и во Франции, где женщины становились не только исполнительницами, но и известными авторами музыкально-театральных сочинений.

Свою лепту в участие женщин в музыкальном процессе внесла и эволюция системы образования. В Венеции восемнадцатого века существовали женские оркестры, состоящие из детей-сирот, обученных музыке [8]. Многие певицы начали появляться на профессиональных сценах Европы. В 1771 году Иоганн Хиллер основал певческую школу в Лейпциге, сделав её открытой для женщин [12]. В его школе изучалось множество предметов, включая сольфеджио, дикцию, технику, итальянский язык и фортепиано. В Италии таковые школы, получившие наименование *ospedale*, а также монастыри, детские дома и музыкальные школы создали первую систему официального музыкального образования для женщин в Италии, что открыло им путь и в профессиональное музыкальное исполнительство [14, цит. по: 5]. Такие известные композиторы того времени, как Хассе, Порпора и Вивальди сочиняли произведения по заказу *ospedal'a*.

В дополнение к певческим и инструментально-исполнительским школам, новую площадку для выступлений женщин создало активное формирование музыкальных салонов. Однако салонное исполнительство оставалось преимущественно камерным, так же не требующим дирижёрского руководства.

В XIX веке зарождающееся феминистское движение улучшило возможности музыкального образования для женщин. В 1837 году Эмили Е. и Мариетта Инги основали женскую семинарию в Ле Рое, Нью-Йорк, также известный как Университет Ингама, и это был первый университет исключительно для женщин в США. На протяжении 1800-х годов для женщин открылось несколько колледжей, такие как: женский университет Барлиуд в Рочестере, Нью-Йорк, и колледж Джинеси в Лима, Нью-Йорк. Допуск

женщин в консерватории, такие как Университет Рочестера в 1852 году, показало смену вектора общественного мнения относительно их участия в профессиональном музыкально-исполнительском искусстве. Многие консерватории принимали женщин, но предлагали раздельное образование. Например, к таковым относится Лейпцигская консерватория, основанная в 1843 году Феликсом Мендельсоном [17, цит. по: 5].

Однако даже в XIX веке женщины считались недостаточно сильными и недостаточно квалифицированными, чтобы играть на большинстве инструментов, кроме фортепиано. Тем не менее, история знает множество примеров опровержения данного тезиса. В частности, Клара Шуман (1819–1896) продемонстрировала выносливость и талант, поддерживая Роберта, и, в то же время, самостоятельно занимаясь разнообразной музыкальной деятельностью, совмещая её с реализацией бытовых обязанностей в семье, насчитывающей восемь детей [8].

Музыкальное образование, полученное женщинам, также встречало ограничения в участии в оркестрах, дирижёрской деятельности, профессиональных университетских должностей и руководящих должностей в церкви. Из-за этих ограничений формировались женские камерные ансамбли и женские оркестры в Вене и Берлине [7]. Одним из первых оркестров был Венский женский оркестр, организованный в 1867 году Жозефиной Ваймлих. По сохранившимся воспоминаниям современников и музыкальных критиков можно судить о том, что они в большей мере были впечатлены привлекательностью женщин, нежели тем фактом, что они были опытными и профессионально состоятельными музыкантами. Подобная модель восприятия, основанная на устойчивом стереотипе, слишком часто принималась представителями обоих полов. Одним из самых известных и наиболее давно сохранившихся профессиональных женских оркестров был Женский оркестр Fadette из Бостона, основанный и дирижируемый Кэролайн Б. Николс в 1888 году с целью обеспечить работу себе и другим женщинам-музыкантам. Мужчины также оказали влияние на поддержку женских оркестров и принимали участие в их дирижёрском управлении. В частности, это происходило в таких

коллективах, как Женский симфонический оркестр Лос-Анджелеса, основанный в 1893 году под руководством Генри Гамильтона, и Женский симфонический оркестр Филадельфии, основанный в 1921 году под управлением Дж. У. Ф. Лемана [7].

Хотя женские ансамбли и оркестры предоставляли ограниченные возможности для самопроявления женщины в дирижёрской профессии, женщины-инструменталисты искали равенства в смешанных оркестрах. Также в начале двадцатого века были организованы женские музыкальные клубы, чтобы образование в качестве музыкантов получили женщины с музыкальным талантом, но не имеющие возможности заниматься музыкой как профессиональной деятельностью [8].

Важно отметить, что поскольку дирижирование в современном понимании как самостоятельная сфера музыкально-исполнительской деятельности начала активно развиваться и оформляться в своих основных чертах лишь в XIX столетии, то сам факт появления новой профессии исторически пришёлся именно на тот период, когда своей кульминации достигли общественные стереотипы относительно роли женщины в музыкальном процессе. Только в 1830-х г. дирижер начал стоять отдельно перед оркестром с палочкой, как сегодня. Но по большей части это были сами композиторы: Спонтини, Шпор, Веберн, Мендельсон, каждый из них дирижировал свои произведения. Первый профессиональный дирижер - появился только в середине XIX века. Женщины же не дирижировали вплоть до XX века – по сути, до 1930. Тем самым они были «выключены» из данной профессиональной деятельности практически на целое столетие.

Рассмотрим далее творческий опыт наиболее известных и успешных в профессии женщин-дирижёров с целью выявления особенностей их творчества и развития карьеры. Антония Брико (1902 – 1989) выросла в скромной среде в качестве приемного воспитателя, ставшая первой женщиной-дирижером с мировым именем в XX веке. Жизнь Антонии Брико была очень сложной. Став сиротой и воспитываясь под другим именем (лишь 17 лет она вернула себе имя, данное при рождении), она вместе с приемной семьей переехала из Нидерландов в Америку. В детстве

она познакомилась с фортепиано, и вскоре ее новым увлечением стало дирижирование. Когда она впервые услышала большой ансамбль, которым дирижировал Пол Штайндорф, она была «поражена тем, что маленькая палочка могла иметь такое влияние на большую группу людей» [16]. После завершения учебы в Калифорнийском университете и практики и обучения у польского пианиста и композитора Стоёвского, она стала первой гражданкой Америки, которая начала учиться в Берлинском университете» [4]. В то время она также была ученицей Карла Мака, дирижера Гамбургского филармонического оркестра, у которого она училась еще три года после окончания школы. Её желание стать дирижёром было настолько велико, что даже её профессора, которые были против, не могли отвлечь её от «безумной идеи». Она стала первой женщиной, которая дирижировала многими крупными оркестрами в 1930-х годах, в том числе Берлинской филармонии и Нью-Йоркской филармонии [9]. В 1930-е годы Брико была назначена дирижером вновь созданного Женского симфонического оркестра. Впоследствии он стал симфоническим оркестром имени Брико (1939). Она была одной из немногих женщин, которая могла найти достаточно стабильную работу, дирижуя различными оркестрами по всей территории Соединенных Штатов [5].

В 1930-е г. Э. Легинска, известная концертирующая пианистка, создала Бостонский филармонический оркестр, который состоял из 100 мужчин. Легинска, как и Брико, сама играла роль одного из «первопроходцев» в дирижировании, когда женщины-дирижеры были редкостью. Она брала уроки дирижирования у Юджина Гуссенса, Роберта Хегера и Хенаро Папи. На протяжении многих лет ей приходилось дирижировать множеством крупных оркестров, включая Лондонский симфонический оркестр, Берлинский филармонический оркестр, Нью-Йоркский симфонический оркестр. Её карьера дирижёра продлилась до 1957 года. Она была «вероятно, первой женщиной в истории музыки, которая была приглашенным дирижером большинства крупных оркестров мира, и первой представительницей своего пола, которая была приглашена в качестве дирижера в Лондон, Зальцбург,

Нью-Йорк, Бостон и др.» [10]. Это привело к созданию женского оркестра Женской симфонии Бостона. В 1935 году Легинска была первой женщиной, которая дирижировала оперой «Gale» в театральной постановке [10].

Женщиной-дирижером, которая получила наивысшее одобрение в мужской профессиональной среде, была француженка Н. Буланже. Закончив Парижскую консерваторию, она занималась педагогической деятельностью и дирижерской практикой. Среди ее выдающихся учеников – Д. Баренбойм, Л. Бернстайн, Дж. Гершвин, Ф. Гласс, А. Пяццолла и др. Буланже стала первой женщиной, которая работала со многими выдающимися коллективами мира – Бостонским симфоническим, Филадельфийским и Нью-Йоркским оркестрами [1].

Одна из выдающихся русских дирижеров Вероника Борисовна Дударова (1916–2009) была главным дирижером двух столичных оркестровых коллективов Московского государственного академического симфонического (1960–1989) и Симфонического оркестра России (1991–2009). В её репертуаре интерпретированные произведения барокко, венских классиков, романтиков и современных композиторов, в том числе произведения П. Чайковского и С. Рахманинова, А. Скрябина, И. Стравинского, В.-А. Моцарта и Л. Бетховена, И. Брамса и Р. Вагнера, Р. Штрауса и Г. Малера, М. Равеля и К. Дебюсси, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, Г. Свиридова и А. Эшпая. Она была практически единственная женщина-дирижер в СССР. Её учёба началась в Баку, где она родилась. Закончив бакинскую школу, Вероника Дударова поступила в класс фортепиано Павла Алексеевича Серебрякова (1933–1937). Во время учёбы Дударова посещала занятия симфонического дирижирования в классе профессора А. В. Гаука. Окончив училище и проработав около года, она поступает в класс дирижирования Лео Морицевича Гинзбурга в Московской консерватории. Её дирижёрская деятельность продолжалась после войны в классе профессора Николая Павловича Аносова (1945–1947), где она была ассистенткой в Оперной студии Московской консерватории. Евгений Светланов говорил, В. Б. Дударова «буквально ошарашила весь музыкальный

мир своей волей, неукротимым темпераментом и удивительно точным проникновением в исполняемую ею музыку».

Впервые в истории значительного американского оркестра – Балтиморского симфонического (“Baltimore Symphony Orchestra”) – главным дирижером в 2006 г. стала 48-летняя М. Алсоп (также в русскоязычной литературе встречаются варианты транслитерации и транскрипции: Олсоп, Элсоп) [17]. В 2013 году Марин Алсоп приехала дирижировать на «The Last Night of the Proms», что сделало ее первой женщиной в истории. Алсоп, регулярно проводит мастер-классы женского дирижирования и основала Taki Concordia Conducting Fellowship в 2002 году, предназначена также для женщин-дирижеров. Все эти явления сегодня принимаются как различные меры для достижения социального прогресса и участия женщин в области оркестрового дирижирования [1]. Марин Олсоп дала совет амбициозным женщинам-дирижерам. Она посоветовала женщинам-дирижерам проявлять настойчивость и «использовать все отказы как возможность улучшить себя».

Подытоживая рассмотренный опыт выдающихся исполнительниц двадцатого века, можно заключить, что самыми успешными и влиятельными женщинами-дирижерами были те, кто сумели не только продемонстрировать высокий профессионализм и талант, но также сформировать свой авторитет и проявить напористость в музыкальной профессии. Роль женщины-дирижера строилась медленно, на протяжении веков, но окончательно сформировалась лишь в наши дни с социально-психологическими изменениями в восприятии женщин как руководителей – активных, волевых и авторитетных в качестве специалистов.

Литература:

1. Бабич Т. Н. Гендерный подход к профессии дирижера: женщина за оркестровым пультом – миф или реальность? // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания», Октябрь 2009, №3(4). С. 51–53. URL: www.grani.vspu.ru (дата обращения: 15.09.2020).

2. *Bent I. D., Pfau M.* Hildegard of Bingen // Grove Music Online, ed. L. Macy. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13016> (05.11.2020).

3. *Cheng M. N.* Women Conductors: Has the Train Left the Station? // *Harmony*, Vol. 6 (April 1998). P. 82.

4. *Christensen L. E.* I Will Not Be Deflected from My Course: The Life of Dr. Antonia Brico, B.S. Colorado: University of Colorado at Denver, 1996. 130 p.

5. *Elkins C.W.* Conducting Her Destiny: The Making of a Maestra. Greensboro 2008. 72 p.

6. *Handelsman M.* The Underrepresentation of Women in the Field of Orchestral Conducting. Bloomington: Indiana University, April 20, 2017. 17 p.

7. *Jagow Sh. M.* Woman Orchestral Conductors in America: The Struggle for Acceptance – An Historical View from the Nineteenth Century to the Present. 1.10.1998. URL: <https://symposium.music.org/index.php/38/item/2151-women-orchestral-conductors-in-america-the-struggle-for-acceptance-an-historical-view-from-the-nineteenth-century-to-the-present> (10.10.2020).

8. *Karin P. ed.* Women & Music: A History. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 528 p.

9. *Karp T.* 'Troubadours' Grove Music Online ed. L. Macy <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28468> (13.12.2020).

10. Marguerite and Terry Broadbent, Leginska: Forgotten Genius of Music, (England: North West Player Piano Association). URL: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/oct09/Leginska.htm> (06.11.2020).

11. Music of Ancient Greece, Timeline of Art History, 2008, (The Metropolitan Museum of Art). URL: <http://metmuseum.org> (04.12.2018).

12. *Oron A.* Johann Hiller // Grove Music Online, ed. L. Macy. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13043> (06.11.2020).

13. Plato *The Republic* (360 B.C.E.), Book V, trans. B. Jowett. The Project Gutenberg EBook of *The Republic*, August 27, 2008. URL: https://www.gutenberg.org/files/1497/1497-h/1497-h.htm#link2H_4_0008 (14.11.2020).

14. *Reep H.* The Rare Voice of Women in Music History: Females Singing Tenor and Bass Lines // The People's Media Company, 2006, №1.
15. *Tick J.* Women in Music // Grove Music Online, ed. L. Macy. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52554> (06.11.2020).
16. Unknown, Renowned Conductor Brico Dies in Nursing Home at Age 87, Denver Post, 4.08.1989. P. 8.
17. *Wason R. W.* Musica Practica: Music Theory as Pedagogy // Christiansen T. S. The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge: University Press, 2002. P. 46-78.
18. Women in Music Timeline. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/page/women-in-music-timeline> (13.11.2020).

Сведения об авторе: **Соценко Алина Игоревна** – студентка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Мещерякова Н. А.

About the author: **Alina Sotsenko** – Student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – PhD in Art History, Professor Natalia Meshcheryakova.

А. И. Соценко

ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ТОСКИ В ЗНАКОВЫХ ПОСТАНОВКАХ

Аннотация. В опере Пуччини «Тоска» специфика веристского театра, прежде всего, проявляется в трактовке женского образа, точнее, в утверждении характера сильной женщины. В условиях полистилистики, находясь между романтическим и веристским амплуа, этот образ требует от исполнительницы порой контрастных вокальных и психологических красок. Именно поэтому эта сложнейшая оперная партия была наиболее ярко и полно воплощена на сцене Марией Каллас – обладательницей богатейшей исполнительской палитры.

Ключевые слова: творчество Пуччини, «Тоска», веристский театр, исполнительское искусство Марии Каллас.

A. I. Sotsenko

VOCAL AND STAGE IMAGE OF TOSCA IN LANDMARK OPERA PRODUCTIONS

Abstract: In opera “Tosca” by Puccini, the specifics of the verismo theater, first of all, is manifested in the interpretation of the female image, or rather, in the statement of the character of a strong woman. In the conditions of polystylistics (being between a romantic and verismo role) this image requires sometimes contrasting vocal and psychologi-

cal colors from a performer. That is why this most complex opera role was most vividly and fully embodied on stage by Maria Callas, the owner of the richest performing palette.

Keywords: works by Puccini, “Tosca”, verismo opera theater, performing art of Maria Callas.

Джакомо Пуччини – один из самых выдающихся оперных композиторов рубежа XIX – XX веков. Его творчество обладает неповторимым музыкальным стилем и приобрело мировую популярность уже при жизни композитора. Он расширил оперный репертуар не только в количественном смысле, создав корпус оригинальных произведений, но и в качественном отношении, одним из последних продолжив традиции итальянского *belcanto*, а также активно развивал реалистические традиции позднего Верди. Творческий подчёрк композитора формировался под влиянием нового, громко заявившего о себе и прочно утвердившегося направления – веризм. Программа итальянских веристов была сопоставима с программой французских натуралистов, во главе которых стоял писатель Эмиль Золя. И те, и другие выступали за показ жизни с ее неприглядными сторонами, и такой, какой она есть. Эти тенденции нашли отражение в некоторых операх автора. Не исключением стала и опера «Тоска», премьера которой состоялась в римском Театре Костанци 14 января 1900 года. Поначалу опера была принята без восторга. Её упрекали в неоригинальности мелодических идей, повторяющих предыдущие находки Пуччини, в натурализме, особой критике подверглась сцена пыток.

Итак, в основу оперы «Тоска» Пуччини положен сюжет одноименной пьесы французского драматурга Виктора Сарду (1831 – 1908), привлекавшая внимание композитора на протяжении 11 лет. Впервые он увидел «Тоску» в Милане в 1889 году со знаменитой Сарой Бернар в главной роли. Свободолюбивый пафос драмы Сарду, действие которой разворачивается в Италии в мрачную эпоху реакции, был созвучен настроениям Пуччини. Напряженная атмосфера пьесы, острота конфликтов, драматизм переживаний героев отвечали стремлению композитора к яркой оперной выразительности.

Сюжет оперы «Тоска», поставленной в Риме в 1900 году, был посвящен событиям недавнего прошлого, что придавало сочинению еще большую актуальность. После восстания Гарибальди, Италия стала единым независимым государством, однако не республикой, а буржуазной монархией во главе с королем Виктором-Эммануилом II.

Пьеса Виктора Сарду «Тоска» представляет собой образец жанра *«rècès bien faite»*, «хорошо сделанная пьеса»; этим термином называли остросюжетные произведения, ставившиеся в Париже на так называемом «Криминальном бульваре». Типичная такая пьеса имела шесть отличительных черт: во-первых, замысловатый сюжет, где герой должен преодолеть некие препятствия; во-вторых, постепенное нагнетание напряжения; в-третьих, смещение фокуса от героя к антагонисту; в-четвёртых, пьеса должна иметь логичную структуру с кульминационными сценами; в-пятых, проблемы в результате недопониманий; и, наконец, каждое действие отражает структуру целой пьесы в миниатюре. Сарду, использовал в «Тоске» все эти элементы. Джузеппе Джакоза и Луиджи Иллика, либреттисты Пуччини, ужали пять актов пьесы Сарду до трёх. Помимо главных героев – Флории Тоски, Марио Каварадосси и Скарпия, – остался только один второстепенный персонаж, имеющий некоторое значение: Анджелотти. Политические события в опере отодвинуты на задний план, но они, тем не менее, оказали влияние на её атмосферу, как и действия известных нам по реальной жизни людей.

В опере Пуччини специфика веристского театра, прежде всего, проявляется, в трактовке женского образа, а точнее, в утверждении характера сильной женщины. Баланс между главными героями спектакля склоняется не в сторону мужчины-героя, а в сторону женского персонажа, несколько избалованного славой и почитанием влиятельных мужчин. Здесь женщина оказывается не в роли вдовой, а наоборот – своеобразным режиссером действия. Однако порой она не догадывается о том, что она проталкивает интригу вперед и не совсем в том направлении, в котором ожидает. Также неосознанно она подводит Марио и себя к трагическому финалу. Она ревнует. Скарпия же, пользуясь ее ревностью, вы-

ведывает у нее местонахождение революционного героя, в то же время Марио попадает в его власть и т.д. Как бы не пытался Пуччини придать героические черты образу Каварадосси, все-таки его переигрывает Tosca, потому что она проходит очень интересный путь от влюблённой женщины до взбалмошной актрисы, до трагической преступницы по неволе, когда она убивает Скарпио, и до героического самопожертвования. То есть в развитии её образа несколько этапов, чисто сюжетного свойства, который уже заранее предопределяет разнообразие её оперной партии. Она будет и нежной, и лирической, и экстравагантной, и трагической, и возвышенно-героической в конце. Tosca близка другим героиням Пуччини: Магде из «Ласточки», Мими и Мюзетты из «Богемы». Их сближает подход композитора: он не идеализирует их, а сочетает в характерах и поступках свет и тени. Кроме того, Tosca родственна и женским персонажам других композиторов-веристов, особенно ревнивой и взбалмошной Сантуцце, которая становится причиной гибели возлюбленного. И все же нравственный статус Tosки, способной на отчаянные поступки и самопожертвование во имя любви, намного выше.

Так же в образе Tosки есть момент высоты артистичности, так как её центральная ария – это гимн профессии, гимн актёрской преданности. Здесь она становится на пьедестал нравственной высоты, воспевает любовь и самопожертвование. Именно отсюда тянутся нити к трагической сцене убийства и к расстрелу Каварадосси.

В характеристике героини используются не только сольные, но и ансамблевые номера (дуэты). Неоднозначной оказывается и сцена Tosки и Каварадосси: любовная идиллия мимолетна и довольно скоро переходит в конфликт.

Результаты этого конфликта проявятся в следующей интесной сцене – это психологический поединок со Скарпио, где в итоге она убивает его. И тем не менее, это нельзя считать победой Tosки, так как она ставит себя в положение персоны нон грата и фактически подписала себе приговор. Однако именно в данной сцене главная героиня преодолевает себя в нравственном отношении, спасаясь от морального падения и подкупа, которым все

могло бы закончиться, будь это кто-то другой, не такой непримиримый и любящий Марио. Таким образом, одна дуэтная сцена перерастает в другую и влияет на эмоциональное развитие персонажей, и их решений.

Кроме того, образ Тоски отличается чертами полистилистики: в 1д. при первом своем появлении она заявляет о себе как романтической героине, затем действует в условиях веристской эстетики – в диалоге с Каварадосси и в сцене со Скарпиа, где он, как умелый манипулятор-кукловод, дергает ее за ниточки ревнивых чувств, затем, подобно античным героиням барочных опер, во II д. достигает трагических высот. Приметы барочного стиля ощутимы в погребальном ритуале Тоски – в оркестровом эпизоде, под музыку которого она окружает горящими свечами тело своего заклятого врага. Здесь она уподобляется Антигоне, Федре, Электре.

Пуччини дает огромный простор актерскому мастерству певицы. В связи с этим интересен вопрос о смене настроений и состояний героини оперы, начиная от любовного, созерцательного и лирического состояния в первом маленьком ариозо про домик; экзальтации и ненависти в сцене со Скарпиа, до совершенного отчаяния в финале. Примечательно, что партии Тоски держатся на кульминациях, они не ведут к какой-то одной высшей точке, а в каждый период своего развития достигают внутренней кульминации. Отсюда особая взрывчатость и динамика, постоянные волны то на одну тему, то на другую. То это лирика, то воинствующая злоба, либо верх отчаяния и жизненной катастрофы.

Именно поэтому голос, который требовался Пуччини типично веристского плана, это голос-универсал, где нужна и высота, и лирика, и свет, и игривость, и подвижность. Так же здесь нужна психологическая мобильность в переходе состояний. Исполнять партию Тоски может как крупное драматическое сопрано, так и лирико-драматическое. Одной из подходящих певиц была Мария Каллас, так как у нее практически меццовый низ, страстные темпераментные речитативные реплики, взмывание вверх, тесситурная чистота и прозрачность.

Примечательно, что манера исполнения Каллас полностью отвечает традициям античной трагедии, которая наиболее ярко проявляется в сцене Тоски со Скарпио. В первую очередь, это выражается в том, что трактовка образа отличается сохранением моральных устоев героини даже после совершения убийства. Органичность проявляется и в аристократической внешности актрисы, которая полностью соответствует облику античных персонажей. И тут мы в праве вспомнить реплику Каварадосси из 1д.: «О, Флория! Мой идеал античный». Особенно ярко эти стилевые модуляции образа передавала именно Мария Каллас, величаво восходившая на царственный пьедестал страдания, совмещающая в себе обе ипостаси – палача и жертвы. Именно эта эмоциональная и стилевая многогранность героини, воплощенная и в музыкальном и в сценическом плане, обусловила и сложность исполнительской трактовки, и необычайную привлекательность этой героини и для певицы-актрисы. и для публики».

«Тоска» – одна из самых драматических и актерски напряженных опер по сей день привлекает огромное внимание слушателей и исполнителей, вызывает немало трудностей в воплощении противоречивого и сложного образа главной героини оперы. Для максимально точной интерпретации образа певице необходимо не только обладать подходящим, универсальным голосом, но и быть актерски одаренной, какой была Мария Каллас и многие другие.

Фу Сюэцзяо – магистрант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, КНР.

Сорокина Ульяна Владимировна – кандидат искусствоведения, преподаватель Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Fu Xiaojiao – Master's degree student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, People's Republic of China.

Ulyana Sorokina – PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Фу Сюэцзяо, У. В. Сорокина

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ «БАЗОВЫЙ КУРС АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ» ПОД РЕДАКЦИЕЙ
ГАО ВЭЙЦЗЕ И ЧЕН ДАНБУ (К ВОПРОСУ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ)**

Аннотация. Интеграция китайской музыкальной культуры с внешним миром после политических событий 1976 года породила ряд уникальных явлений, связанных с слиянием различных национальных школ и теоретических систем. В статье рассматривается данный процесс на примере рекомендованного харбинским институтом музыки учебного пособия «Базовый курс анализа музыкальной формы» под редакцией Гао Вейцзе и Чен Данбу.

Ключевые слова: анализ музыкальной формы, Гао Вейцзе, Чен Данбу, музыкальное образование.

Fu Xiaojiao, U. V. Sorokina

**TEXTBOOK "BASIC COURSE OF MUSIC FORM ANALYSIS" EDITED BY GAO WEIZZE AND CHEN DANBU
(ON THE INTERACTION OF CULTURES IN EDUCATION)**

Abstract: The integration of Chinese music culture with the outside world after the political events of 1976 gave rise to a number of

unique phenomena associated with the merger of various national schools and theoretical systems. The article discusses this process on the example of the textbook “Basic Course of Music Form Analysis” recommended by the Harbin Institute of Music, edited by Gao Weizze and Chen Danbu.

Keywords: analysis of musical form, Gao Weizze, Chen Danbu, music education.

Музыковедение – это наука, изучающая музыку как особую форму художественного освоения мира. Как любая наука, оно нуждается в свободе от предубеждений и всестороннем изучении мирового музыкального наследия. Только тогда наука может развиваться и приносить пользу человечеству. Долгое время между Китаем и Западом существовал политический «занавес», который в последние десятилетия стал активно разрушаться.

Освоение западноевропейского опыта в китайском музыковедении нашло отражение в ряде новых учебных пособий. Одним из таких учебников является «Базовый курс анализа музыкальной формы» Гао Вэйцзе и Чен Данбу, выпущенный издательством высшего образования Китая в 1991 году. Книга входит в серию «Теоретические основы практической композиции», которую составляют также учебники Ян Цин «Базовый курс композиции» [6] и Цяо Вэйджин «Базовый курс гармонии» [4].

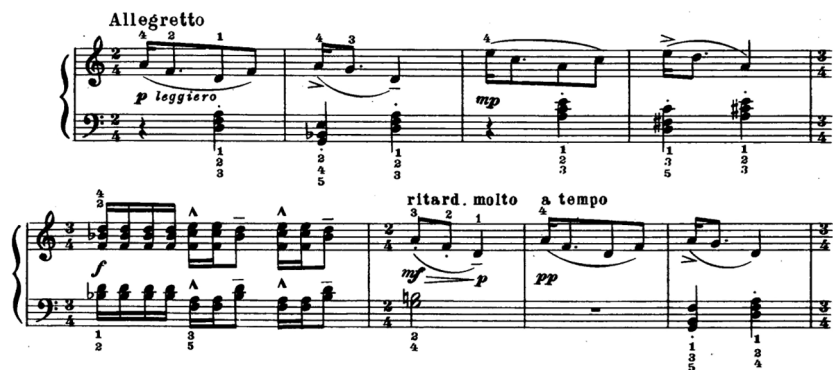
«Базовый курс анализа музыкальной формы» содержит в общей сложности восемь тем: период, двухчастная, трехчастная простая и трехчастная сложная формы, концентрическая, вариационная, форма рондо, сонатная форма и рондо-соната. Учебник предназначен для студентов исполнительских факультетов, а также для будущих композиторов и дирижёров. Гао Вэйцзе и Чен Данбу подчеркивает, что «навыки анализа формы необходимы для глубокого понимания музыки каждому музыканту» [5].

В рассматриваемом учебном пособии основным объектом исследования является мировая академическая музыка различных стран и эпох. Китайская музыка имеет значительные отличия от западноевропейской музыки. Вместе с тем, авторы книги убежде-

ны, что музыкальное мышление выходит за рамки расы, нации и государства.

Наряду с традиционными европейскими формами, Гао Вейцзе и Чен Данбу отдельное внимание уделяют некоторым китайским традиционным принципам формообразования. Одной из таких форм является структура «Ци-Чэнь-Чуан-Хэ» (起承转合) [2, 8].

Ци-Чэнь-Чуан-Хэ состоит из четырёх разделов, каждый из которых выполняет особую функцию в произведении. «Ци» – первая часть – показ музыкальной идеи. «Чэнь» – повторение первой темы или мотива с изменением, подчеркивающим главную идею. Часть «Чуан» вводит *новый* тематический материал в произведение и развивает содержание частей «Ци» и «Чэнь». Часть «Хэ» – реприза, она повторяет темы «Ци» и «Чэнь» в полном или сокращенном виде. В качестве примера, где данный принцип формообразования воплощается, авторы приводят пьесу из Первой тетради Беллы Бартока «Детям» № 14.



В учебнике этот фрагмент описывается так: «Перед нами предложение (тт. 1–6), отвечающее принципу Ци-Чэнь-Чуань-Хэ. Первая и вторая фразы, каждая из которых представлена двутактом, соотносятся друг с другом, как Ци и Чэнь. Третья фраза (Т. 5) – развитие – соответствует Чуань. Раздел Хэ (Т.6) в данном предложении сокращен» (перевод с китайского – У.С., Ф.С.) [2, 8].

Как структурный принцип «Ци-Чэнь-Чуан-Хэ» может воплощаться на разных уровнях музыкальной формы: как в предложении, в периоде, так и в более крупном музыкальном построении.

На примере учебника Гао Вейцзе и Чен Данбу «Базовый курс анализа музыкальной формы» становится наглядным явное смешение западноевропейской и китайской теории музыки. Отмечая использование традиционных китайских ладов (Гун, Шань, Цзюэ, Чжи, Юй), авторы применяют европейские понятия в отношении гармонии и формы. Например, анализируя произведение китайского композитора Цзян Э, отмечается «использование традиционного китайского лада гун-дэао и простой трёхчастной формы с контрастной серединой» (перевод с китайского – У.С., Ф.С.) [2, 89].

Данный учебник имеет две версии. Вторая была опубликована в 2006 году и дополнена большим количеством произведений XX века: добавлены сочинения Шенберга, Бартока, Прокофьева, Лилберна и др. На примере Шести маленьких пьес для фортепиано Шенберга Op. 19 Гао Вейцзе и Чен Данбу знакомят читателей с додекафонической техникой. Пособие сопровождается CD-диск с записью сто двадцать одного музыкального произведения, используемых в качестве примеров в учебнике.

В заключение нужно отметить, что учебник Гао Вейцзе и Чен Данбу «Базовый курс анализа музыкальной формы» выполняет не только методическую функцию для студентов китайских консерваторий, но и служит большему пониманию китайской теории музыки западноевропейскими учеными. Гао Вейцзе и Чен Данбу опираются на исследования выдающихся европейских теоретиков, но не отступают от собственного национального культурного богатства и научного знания.

Литература:

1. Гао Вэйцзе, Чен Данбу. Базовый курс анализа музыкальной формы. Пекин: Издательство Высшего Образования, 1991. 266 с.
2. Гао Вэйцзе, Чен Данбу. Базовый курс анализа музыкальной формы. Пекин: Издательство Высшего Образования, 2006. 301 с.

3. У Цзуцян. Анализ музыкальной формы. Пекин: Пекинское Народное Музыкальное Издательство, 2003. 408 с.

4. Цяо Вэйджин. Базовый курс гармонии. Пекин: Издательство Китайской Консерватории, 2005. 261 с.

5. Чжао Дунмэй. Краткий комментарий к учебнику «Базовый курс анализа музыкальной формы», составленный Гао Вэйцзе – хороший помощник в обучении музыкальной формы // Создание музыки. 2009. №1, С. 100–101.

6. Ян Цин. Базовый курс композиции. Пекин: Издательство Высшего Образования, 1999. 102 с.

Чжан Кэцинъ – магистрант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, КНР.

Сорокина Ульяна Владимировна – кандидат искусствоведения, преподаватель Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Zhan Keqin – Master's degree student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Republic of China.

Ulyana Sorokina – PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Чжан Кэцинъ, У. В. Сорокина

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ
ЗАВЕДЕНИЯХ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ДИСЦИПЛИНЫ
«АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ»)**

Аннотация. Рассматриваются различия систем музыкального образования Китая и России. Особое внимание уделяется дисциплине «Анализ музыкальной формы». Приведён краткий обзор учебных пособий «Музыкальные формы и анализ произведения», составленный У Цзунцян, «Базовый курс анализа музыкальной формы» под редакцией Гао Вэйцзе и Чен Данбу, «Музыкальная форма и анализ творчества композиторов» Мао Юань.

Ключевые слова: анализ музыкальной формы, музыкальное образование Китая, рабочая программа, учебное пособие, У Цзунцян, Гао Вэйцзе, Мао Юань.

Zhan Keqin, U. V. Sorokina

**SOME ASPECTS OF MODERN MUSIC EDUCATION
IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF CHINA
(USING THE EXAMPLE OF THE DISCIPLINE
“MUSIC FORM ANALYSIS”)**

Abstract: The article considers the differences in the systems of music education of China and Russia. Particular attention is paid to the discipline “Analysis of musical form”. A brief overview of the textbooks “Musical Forms and Analysis of a Work” compiled by Wu Zuqiang, “Basic Course for the Analysis of a Musical Form” edited by Gao Weijie and Chen Dangbu, “Musical Form and Analysis of Composers” by Mao Yuan is given.

Keywords: music form analysis, Chinese music education, work program, textbook, Wu Zuqiang, Gao Weijie, Mao Yuan.

В современном пространстве музыкальной культуры всё более интенсивно происходят процессы глобализации и интеграции различных национальных музыкальных школ. Особенно ярко в настоящее время это проявляется в сотрудничестве России и Китая. Взаимодействие специалистов в области образования и исполнительства выдвигает на передний план проблему существенного различия образовательных подходов и уровня подготовки музыкантов.

Высшие учебные заведения, которые реализуют образовательную программу по музыкальным специальностям в Китае, можно разделить на три категории:

1. Независимые консерватории и художественные институты. Таких консерваторий всего девять, институтов – одиннадцать. Данная группа учебных заведений специализируются на подготовке концертных исполнителей, композиторов и музыковедов.
2. Более семидесяти музыкально-педагогических институтов, целью которых является подготовка учителей музыки.
3. Третья категория включает в себя более ста пятидесяти музыкальных факультетов в рамках широкопрофильных государ-

ственных университетов. Целью обучения в таких учреждениях является подготовка концертных исполнителей, однако уровень мастерства выпускников таких университетов значительно ниже, чем в консерваториях.

Рассмотрим различные подходы к музыкальному образованию в Китае и России на примере одной из дисциплин образовательного цикла. Овладение навыками анализа музыкальной формы играет важную роль в формировании личности музыканта. Изучение этого предмета способствует формированию сознательной исполнительской интерпретации музыканта, позволяет студенту координировать чувственный и рациональный подходы к музыкальному произведению, помогает в преподавательской деятельности, общении с учениками и музыкальными коллективами (ансамбль, оркестр). Значение этого предмета трудно переоценить.

Вместе с тем, системой музыкального образования в Китае не предусмотрено изучение анализа музыкальной формы. В декабре 2004 года Министерство просвещения Китайской Народной Республики опубликовало «Программу руководства по учебным дисциплинам для подготовки бакалавров (педагогическое образование) на факультетах музыки в высших образовательных заведениях Китая», в котором дисциплина анализа музыкальной формы была включена в список факультативных курсов [5]. Вместе с тем, в ведущих учебных заведениях страны этот курс является обязательным.

Учебная программа дисциплины «Музыкальная форма и анализ произведений» («曲式与作品分析») Университета Цзинань в провинции Шаньдун¹ охватывает два учебных семестра. На него отводится 64 часа, и он включает в себя двенадцать обязательных тем: «Основные средства музыки», «Основные методы развития музыки», «Структура изложения музыкального языка», «Структура музыкальной формы и период как форма», «Простые двух- и трехчастные безрепризные формы», «Простая двухчастная форма с репризой», «Простая трехчастная форма с репризой»,

¹ Университет Цзинань – ключевой университет в провинции Шаньдун, имеющий право присуждать степени бакалавра, магистра и доктора. Музыкальный факультет был основан в 2011 году.

«Сложная трехчастная форма», «Рондо», «Вариация», «Сонатная форма», «Рондо-соната».

Требования курса основаны на овладении базовыми навыками анализа композиции, изучении основных элементов музыкального языка и их внутренних связей, а также направлен на развитие способности самостоятельно анализировать наиболее распространенные музыкальные формы [6]. Рабочая программа дисциплины «Музыкальная форма и анализ произведений» Музыкального Университета Цзинань предназначена для студентов всех исполнительских факультетов.

В Харбинском Государственном Музыкальном Институте на этот курс отводится 36 часов. Автор учебной программы включает в него следующие темы: «период», «простая двухчастная», «простая трехчастная форма», «сложная трехчастная форма», «вариации», «рондо», «сонатная форма, рондо-соната» [11].

В настоящее время китайские учебники музыкальной формы написаны в соответствии с рассмотренными рабочими программами. К ним относятся: учебник Центральной консерватории «Музыкальные формы и анализ произведения», составленный У Цзунцян² [12], «Базовый курс анализа музыкальной формы» под редакцией Гао Вэйцзе и Чен Данбу [1], «Музыкальная форма и анализ творчества композиторов» Мао Юань [3].

Учебник Центральной консерватории *«Музыкальные формы и анализ произведений»*, составленный У Цзунцян² [12], впервые опубликованный в 1962 году, до сих пор остаётся одним из наиболее часто используемых учебников в консерваториях Китая. Книга разделена на главы, включая введение, средства музыкальной выразительности, простую двух- и трехчастную форму, сложную двух- и трехчастную форму, рондо, вариации, сонатную форму, рондо-сонату, сюиту и смешанно-свободные формы.

² У Цзунцян, китайский композитор, родился в Пекине в 1927 году. Занимал должность декана Центральной консерватории и заместителя председателя Ассоциации китайских музыкантов. С 1952 по 1958 год окончил Китайскую центральную консерваторию и Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского. Среди известных произведений – балет «Русалка красоты», «Красный отряд женщин» и др.

В этой книге перечислено большое количество примеров из произведений Шумана, Бетховена, Шопена, Баха, Вагнера, Рахманинова и др. Значительную часть занимает китайская музыка («Национальный танец Яо» Лю Тешаня и Мао Юаня, «Янгуань Санди» аранжировка Ван Женья и др.). У Цзюцяня приводятся примеры из собственных сочинений – балета «Русалка», Квартет для струнных, Сонатина для скрипки и фортепиано. Каждый пример сопровождается подробным анализом и схемами. Под влиянием политических факторов конца 1950-х годов избранные примеры в этой книге не включают произведения импрессионистов и авангардистов, а основываются на классической и романтической музыке. В процессе написания этой книги автор опирался на труды таких музыковедов, как Способин, Скребков, Мазель, Праут, Риман, Гетшус, а также лекции китайских профессоров Цянь Ренгана, Яо Цзиньсиня.

Харбинский институт рекомендует использование учебника «Базовый курс анализа музыкальной формы» под редакцией Гао Вэйцзе³ и Чен Данбу⁴ [1]. В этом учебнике приводятся примеры целого ряда работ XX века (Шёнберга, Дугласа Лилберна) с их относительно новыми стилями и техниками. Для учащихся предоставляется компакт-диск, что позволяет более полно проиллюстрировать изучаемый материал. Так же, как и учебник У Цзюцяня, это пособие не содержит заданий и упражнений для практического овладения навыками анализа музыкальных форм.

³ Гао Вэйцзе, китайский композитор. Родился в Шанхае в 1938 году. В 1960 году окончил Сычуаньскую консерваторию. Занимал должность декана музыкального факультета Сычуаньской консерватории и Китайской консерватории. В настоящее время профессор и научный руководитель Китайской консерватории. В список его произведений входят симфоническая баллада «Прошлое на лугах», «Вечер во дворце Шу» для национального оркестра, «Осенняя дикая местность» для фортепиано и др.

⁴ Чен Данбу, китайский композитор, родился в Ухане в 1955 году. Профессор и научный руководитель кафедры композиции Центральной консерватории. Его творчество включает Симфоническую сюиту «Любовь», симфоническую поэму «Летающий мост через небо и море» и др.

Существует более полный учебник «Музыкальная форма и анализ творчества композиторов» [3] Мао Юань⁵. Учебник предназначен для студентов, изучающих композицию и музыковедение. Автор этой книги демонстрирует сочетание эстетического подхода к произведению со структурным анализом формы. Эстетический подход подразумевает выявление внутреннего содержания музыки (чувственное, эмоциональное восприятие музыкального произведения). Мао Юань считает, что «в процессе изучения музыкального произведения структурный анализ может занимать главное место, но руководство эстетикой (выявление художественного замысла) необходимо. Отношения между ними заключаются в том, что эстетика (художественная идея) направляет структурный анализ, а последний, в свою очередь обосновывает эстетический подход» [3, I]. Книга Мао Юаня содержит разделы, которых нет в других китайских учебниках по анализу музыкальных форм – это главы «Фута» и «Опера».

Всем вышеперечисленным учебникам свойственна опора на европейскую музыкально-теоретическую систему. Понятия гармонии, метра, ритма, формы, ладов, все названия и термины заимствованы из классической западноевропейской теории музыки. В отношении анализа творчества китайских композиторов происходит смешение понятий с традиционной ладовой системой «Юнь гун дьао»⁶.

⁵ Мао Юань, профессор Нанкинского художественного института, родился в Шаньдуне в 1928 году. В 1952 году окончил художественный факультет Шаньдунского университета по специальности композиция. С 1956 по 1958 год учился в советском экспериментальном классе Центральной консерватории.

⁶ Система европейской теории была представлена в Китае после конца 19 века. После 20-го века китайские ученые начали учиться в Японии и Европе и использовать западную технику композиции. Китайская музыка, созданная до 20 века, требует особого подхода в анализе. Китайская теория музыки опирается на западноевропейскую систему и на традиционную китайскую ладовую систему. Происходит неизбежное смешение (эkleктизм) понятий и терминов. Так при анализе китайской музыки применяются традиционные китайские лады (гун, шан, дзюе, чжи, юй), однако звуковысотность их определяется по европейским меркам (до, до-диез, ре, ми, фа, соль...) вместо традиционной китайской системы «сань фэнь сунь-и». Для определения устойчивости лада китайские музыковеды используют понятия TSD, которые, однако, присутствуют не во всех ладах и т.д.

Книга Гао Вэйцзе обладает ясной структурой и написана научно-популярным языком, однако ее содержание далеко не исчерпывающе. Книга У Цзуняна более широко объемлющая, содержание глав во многом дополняет учебник Гао Вэйцзе. В обеих книгах нет практических заданий и упражнений, не рассматривается специфика анализа национальных произведений. Книга Мао Юаня восполняет эти недостатки.

Подводя итог, можно отметить следующее. В Китае только после поступления в консерваторию студенты начинают овладевать основами анализа музыкальных форм. В высших учебных заведениях дисциплина «Анализ музыкальной формы» имеет статус факультатива и не изучается на более ранних ступенях образования, в отличие от других стран, где этот предмет имеет важное значение и является обязательным на всех этапах обучения музыканта.

В России учащиеся музыкальной школы имеют представление о музыкальной форме в рамках уроков сольфеджио и музыкальной литературы. В колледже и музыкальном училище этот предмет входит в группу обязательных дисциплин. Курсы консерватории требуют от студентов более глубокого изучения музыкальных стилей разных эпох на основе овладения всеми возможными музыкальными формами и жанрами. В этом заключается значительная проблема при обучении китайских студентов в России, требующая отдельного подхода к ее решению.

Литература:

1. Гао Вэйцзе, Чен Данбу. Базовый курс анализа музыкальной формы: учеб. Пособие. Пекин, 2006. 302 с.
2. Кюрегян. Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков: учеб. пособие. М.: МГК им. Чайковского, 1998. 344 с.
3. Мао Юань. Музыкальная форма и анализ творчества композиторов Т. I: учеб. Пособие. Пекин, 2007. 578 с.
4. Мао Юань. Музыкальная форма и анализ творчества композиторов Т. II: учеб. Пособие. Пекин, 2007. 438 с.

5. Министерство образования китайской народной республики. URL: http://www.moe.gov.cn/s78/A17/twys_left/moe_794/moe_624/tnull_8714.html (дата обращения: 27.01.2021).

6. Рабочая программа (1 семестр). Музыкальный институт Университета Цзинань. URL: <http://music.ujn.edu.cn/info/1094/2632.htm> (дата обращения: 25.01.2021).

7. Рабочая программа (2 семестр). Музыкальный институт Университета Цзинань. URL: <http://music.ujn.edu.cn/info/1094/2517.htm> (дата обращения: 25.01.2021).

8. Се Юнфэй. Исследование вступительных экзаменов для студентов музыкальных вузов Китая: Тяньцзинь, 2010. 210 с.

9. Син Синь. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке // Вестник культуры и искусств. 2018. № 4. С. 133–137.

10. Способин И. В. Музыкальная форма: учеб. пособие. М.: Музыка, 1984. 400 с.

11. У Бин. Рабочая программа. Харбинский университет. URL: <http://www.hrpu.edu.cn/yxyx/info/1012/1825.htm> (дата обращения: 25.01.2021)

12. У Цзунцян. Музыкальные формы и анализ произведения: учеб. пособие. Пекин, 2003. 408 с.

**ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО:
ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ**

Сведения об авторе: **Витюк Александр Александрович** – докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Республика Молдова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Мельник Т. Ю.

About the author: **Alexander Vityuk** – doctoral candidate at the Academy of Music, Theater and Fine Arts, Republic of Moldova.

Research supervisor – PhD in Art history, Associated Professor Tatyana Melnik.

A. A. Витюк

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ СЛЭП НА БАС-ГИТАРЕ (СЕРЕДИНА 1960-Х–СЕРЕДИНА 1980-Х)

Аннотация. В данной статье рассматриваются процессы формирования исполнительской техники слэп на бас-гитаре. Особое внимание уделено определению терминологической разницы звукоизвлечения слэп на контрабасе и бас-гитаре. Вместе с тем, автор обращается к творчеству ведущих бас-гитаристов, оказавших наибольшее влияние на эволюцию техники слэп.

Ключевые слова: Слэп, бас-гитара, контрабас, исполнительская техника, звукообразование.

A. A. Vityuk

ON THE ISSUE OF FORMATION OF SLAP PERFORMING TECHNIQUE ON BASS GUITAR (MID. 1960-S – MID. 1980-S)

Abstract: The article examines the processes of forming slap performance technique on the bass guitar. Particular attention is paid to the identifying the terminological difference in slap sound production while playing contrabass and bass guitar. Also the author turns to the creativity by leading bass guitar players who have had the greatest influence on the evolution of slap techniques.

Keywords: Slap, bass guitar, contrabass, performing technique, sound production.

Стремительная интеграция бас-гитары во все современные музыкальные жанры и стили активно продолжилась во второй половине 1960-х годов. Появление первых исполнителей-виртуозов значительно ускорило процесс эволюции исполнительской техники игры на бас-гитаре. Одновременно с развитием рок-музыки и фанка бас-гитаристы экспериментировали с поиском новых, оригинальных исполнительских средств самовыражения, поскольку ранее существующие музыкальные концепции уже не могли в полной мере удовлетворить потребности музыкальной практики. Одним из таких приемов стал слэп.

Предпосылки появления данного приема следует искать в стилистике *rockabilly*, со свойственным этому стилю использованием контрабаса. Исполнение музыкальных партий в более агрессивной манере предполагало более мощные щипки пиццикато на контрабасе с последующим ударом струны о поверхность грифа. При таком активном пиццикато вместе со звучанием ноты возникал характерный перкуссионный щелчок, который в контрабасовой исполнительской практике известен под термином слэп. Кроме того, звукоизвлечение слэп создавало дополнительную ритмическую основу, а также могло частично заменить функцию ударных.

Слэп (англ. *Slap* шлепок) – «резкое «ударное» звучание, которое появляется в результате удара струны о ладовые планки на грифе гитары. Этот удар является в свою очередь следствием особых способов звукоизвлечения – удара большого пальца правой руки по струне, либо в результате подцепы указательным или средним пальцем, после чего струна, соскакивая с пальца, с силой бьётся о лады грифа» [1, 26]. С. Ариевич отмечает, что техника слэп «часто используется в мелодизированной басовой линии при извлечении отдельных звуков, а также при игре гармонических и мелодических интервалов, чаще октав. При этом приёме возникает резкий металлический оттенок – своеобразное звучание, тембр которого можно видоизменять» [2, 110].

Следует отметить, что звукоизвлечение слэп на бас-гитаре совершается принципиально иным образом, чем на контрабасе. Это можно проследить на основе формирования механических свойств движения пальцев правой руки. Основным ударным элементом басового слэпа является удар фалангой большого пальца по струне и подцепы указательного и среднего (реже безымянного) пальцев. На контрабасе – это просто активные щипки указательного и среднего (реже, безымянного) пальцев. Удар оттянутой струны на бас-гитаре происходит о ладовые перегородки, в то время, как на контрабасе это удары о накладку грифа. Следовательно, полученное терминологическое сходство звукоизвлечения слэп на бас-гитаре и контрабасе объединено лишь общей перкуссионной природой звукообразования.

В 1966 году американский вокалист Слай Стоун (Sly Stone) создаёт экстравагантный музыкальный коллектив *Sly and the Family Stone*, исполняющий яркий фанк с элементами психоделики. Характерной особенностью группы была жёсткая ритмическая основа, которая придавала исполнению неповторимое качественное звучание. Бас-гитаристу группы Ларри Грэму (Larry Graham) удалось адаптировать технику контрабасового слэпа к близкому по звуковым характеристикам бас-гитарному аналогу и тем самым соответствовать метроритмической специфике группы. Как иронично замечает издание *Intermediate Electric Bass*, мы все должны быть благодарны группе *Sly and the Family Stone* и лично Ларри Грэму за то, что он познакомил бас-гитаристов с техникой слэп [7, 54]. Принципиально новый способ звукоизвлечения значительно расширил ритмическую основу электрической бас-гитары, наделив партию более интенсивным аккомпанементом.

Обращаясь к творчеству выдающихся исполнителей, оказавших наибольшее влияние на развитие исполнительской техники на бас-гитаре, охарактеризуем фигуру Л. Грэма.

Ларри Грэм (14 августа 1946) – американский бас-гитарист, композитор и продюсер, обладавший прекрасным чувством ритма и считавшийся одним из наиболее влиятельных исполнителей прогрессивного фанка начала 1970-х годов. С 1972 года он был фронтменом¹ собственной фанк-группы *Graham Central Station*

¹ Фронтмен – центральный участник музыкальной группы [8].

(GCS). Отличительной особенностью исполнительской манеры Л. Грэма была чёткая ритмическая основа, обусловленная имитацией на бас-гитаре звуков ударной установки. Акцентированная перкуссионная атака заметно выделяла партию бас-гитары на фоне остальных инструментов ансамбля. Благодаря формированию фундаментальных основ техники слэп, звучание его бас-гитары остаётся одним из самых узнаваемых в мире. В 2001 году группа *Sly and the Family Stone* и Л. Грэм получили престижную премию *Rhythm & Blues Pioneer Award*.

Первоначально Л. Грэм назвал новый способ звукоизвлечения *thumpin' and pluckin'* [5], однако в процессе формирования исполнительской техники на бас-гитаре данный приём приобрел свои отличительные характеристики и получил название слэп. Появление нового приёма звукоизвлечения оказало мощнейшее влияние на развитие исполнительской техники игры на бас-гитаре. Уже в начале 1970-х годов слэп активно применяется другими бас-гитаристами, в числе которых: Бутси Коллинз (Bootsy Collins), Луис Джонсон (Louis Johnson), Бернард Эдвардс (Bernard Edwards), Кени Берк (Keni Burke) и другие.

Между тем, такие направления музыки, как фанк, соул и ритм-энд-блюз продолжали стремительно развиваться, и к середине 1970-х окончательно синтезировалась в обновлённое музыкальное направление фьюжн (fusion). Появление нового жанра требовало от бас-гитаристов более разнообразных музыкальных партий. Исполнителям было непривычно использовать бас-гитару в качестве солирующего инструмента, поскольку в музыке, которую они играли, основной акцент был сделан на исполнении чёткой линии аккомпанемента. Поворотным моментом в развитии исполнительских техник на бас-гитаре и, в частности, слэпа, стало творчество знаменитого бас-гитариста Стэнли Кларка (Stanley Clarke), который сумел значительно расширить исполнительские функции бас-гитары, превратив её в полноценный, самодостаточный инструмент.

Стэнли Кларк (1951) – разносторонне одаренный музыкант, мультиинструменталист, виртуозно владеющий акустическим контрабасом и бас-гитарой, принадлежащий к числу инициа-

торов введения электрической бас-гитары в современный джаз (вместе с Д. Пасториусом). Он использовал ее не только в функции бэкграунда², но и в сольной импровизации, значительно расширив амплуа и открыв новые выразительные возможности этого инструмента. Сочетая в своей творческой практике интерес к джазу и рок-музыке, С. Кларк осуществил их разнообразный синтез. Он также разработал и применил новые методы электронного преобразования звука, использовал эффекты многодорожечной записи [4].

Наиболее ярко техника слэп выделяется в композициях *School Days* (1976) и *Rock and Roll Jelly* (1978). В игре С. Кларка слышится влияние Л. Грэма, однако сами технические элементы слэпа звучат более современно. Уже в более поздних *Danger Street* (1980) и *Wild Dog* (1981) техника слэп звучит более совершенно, включая в себя приёмы одновременного, поочерёдного и попеременного звукоизвлечения двух и более струн.

В начале 1980-х годов начинают формироваться традиции специального обучения технике слэп на бас-гитаре, разрабатываются методические пособия и нотные издания. Среди образовательных работ следует выделить фундаментальное издание Тони Оппенгейма (Tony Oppenheim), посвященное обучению технике слэп – *Slap It*. Эта книга и сейчас не теряет своей актуальности, поскольку сама является произведением искусства.

Эволюция исполнительской техники слэп продолжилась в начале 1980-х годов и подарила миру нового прогрессивного гения бас-гитары Маркуса Миллера.

Маркус Миллер (1959) – легендарный американский джазовый бас-гитарист, композитор, продюсер, аранжировщик. Благодаря своему самобытному стилю – уникальному сочетанию современных музыкальных жанров и виртуозных технических навыков – М. Миллера называют одним из самых авторитетных басистов в джазе, ритм-энд-блюзе, фьюжн и соул [6]. М. Миллер сумел значительно расширить область применения техники слэп на бас-гитаре, выдвинув её в роли отдельного мелодико-гармонического средства. Кроме того, его невероятная игра на базладовой

² Бэкграунд (от англ. *background*) – фон, музыкальное сопровождение [3, 19].

бас-гитаре позволила внедрить в исполнительскую практику самые смелые стилистические концепции.

М. Миллер одним из первых интегрировал в технику слэп инновационный приём *up and down (double thumb)*. Прогрессивный способ звукоизвлечения позволил существенно расширить возможности слэпа, сделав его гораздо более разнообразным и техничным. Характеризуя данный способ, Ю. Андреев отмечает: «помимо основного приёма звукоизвлечения большим пальцем в слэпе – удара сверху по струне, в некоторых случаях применяется ещё один приём звукоизвлечения – подцеп большим пальцем. Чаще всего этот приём производится после удара большого пальца вниз по струне с остановкой его на следующей струне и последующим движением вверх с подцепом струны уголком ногтя. Поэтому в басовой литературе этот приём иногда называют «double thumb» (двойное звукоизвлечение большим пальцем) или «up and down» (вверх и вниз). Последовательность движений большого пальца «удар-подцеп» напоминает при этом движения медиатором, и в некоторых случаях этот приём может с успехом применяться вместо игры медиатором» [1, 52]. Звукоизвлечение *up and down* отличается яркостью, коротким уровнем сустейна и металлической тембральной окраской.

Раннее творчество М. Миллера позволило окончательно сформировать базовые принципы звукоизвлечения слэп. К середине 1980-х годов музыкальный мир получил новый унифицированный вид басовой техники, способной разнообразить выразительный арсенал бас-гитарного исполнительства. Эволюция исполнительской техники слэп породила следующее поколение выдающихся бас-гитаристов, которые своим творчеством продолжили традиции предшественников.

Литература:

1. Андреев Ю.К. Школа игры на бас-гитаре Ч.2. М.: Издатель Ю. Андреев, 2007. 152 с.
2. Ариевич С.Г. Практическое руководство игры на бас-гитаре. М.: Музыка, 1983. 156 с.
3. Барченкова М.Д., Осипенкова А.Т. Англо-русский словарь музыкальных терминов. М.: Флинта, 2014. 160 с.
4. КЛАРК СТЭНЛИ // CLARKE STANLEY. URL: <https://www.km.ru/muzyka/encyclopedia/klark-stenliclarke-stanley> (дата обращения: 23. 11. 2020).
5. *Larry Graham* // URL: <https://larrygraham.com/bio> (23. 11. 2020).
6. *Marcus Miller* // URL: <http://www.marcusmiller.com/about> (23. 11. 2020).
7. *Overthrow D.* Intermediate Electric Bass. Alfred Music Publishing, 2000. 96 p.
8. Your Dictionary // Frontman. URL: <https://www.yourdictionary.com/frontman> (23. 11. 2020).

Сведения об авторе: **Григоренко Елизавета Сергеевна** – преподаватель эстрадного вокала школы-студии «А-Голос».

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры эстрадно-джазовой музыки РГК им. С. В. Рахманинова Лубяная Е. В.

About the author: **Elizaveta Grigorenko** – teacher of pop vocals at the “A-Golos” studio school.

Research supervisor – PhD in Art history, Senior Lecturer at the Department of Pop and Jazz Music of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire Elena Lubyana.

Е. С. Григоренко

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЭВОЛЮЦИИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ДЖАЗА

Аннотация. В данной статье затронуты важные аспекты эволюции гармонического языка джазовой музыки, начиная с направлений раннего джаза (блюз, Нью-орлеанский стиль), затем в период Эры свинга. Процессы развития и преобразования гармонии в джазе рассмотрены в контексте эволюции стилей современного джазового исполнительства – бибопа и модального джаза. Описаны основные закономерности гармонического принципа «негативной гармонии» швейцарского теоретика и пианиста Эрнста Леви, в связи с его широким использованием в современном джазовом исполнительстве (на примере творчества Джейкоба Колера).

Ключевые слова: джазовые стили, импровизация, джазовая гармония, звукоряды, негативная гармония.

E. G. Grigorenko

SOME ASPECTS OF THE EVOLUTION OF JAZZ HARMONIC LANGUAGE

Abstract: The article highlights the important aspects of the evolution of the harmonic language in jazz music, starting with the directions of early jazz (blues, New Orleans style), and then during the Swing Era. The processes of development and transformation of harmony in jazz are considered in the context of the evolution of styles of modern jazz performance – bebop and modal jazz. The author describes the main laws of ‘negative harmony’ principle by the Swiss theorist and pianist Ernst Levy, in connection with its wide use in modern jazz performance (using the example of the works by Jacob Collier).

Keywords: jazz styles, improvisation, jazz harmony, sound orders, negative harmony.

Один из самых неоднозначных видов музыкального искусства – джаз. Его появление было долгожданным событием для музыкантов, которые хотели проявлять себя и развивать свое творчество. Джазовая музыка заняла важное место в мировой музыкальной культуре, выйдя на профессиональный уровень достаточно быстро.

На процесс становления джазовой культуры в целом оказали огромное влияние академическая музыка и африканский фольклор. Благодаря этим взаимодействиям, в джазе возникли и укрепились основные, идентифицирующие его аспекты – гармонические особенности, специфическое понимание времени, а также возможность индивидуальной и коллективной импровизации. В связи с этим, элементы музыкального языка джаза усложнялись, а само направление находилось в постоянном поиске.

Музыканты-импровизаторы искали удобные и логичные гармонические обороты, что в итоге привело к схеме квадрата. Следует заметить, что в поиске оборотов, музыканты в первую очередь опирались именно на функциональные роли аккордов, не отрицая закономерностей академической музыки. Параллельно

ранние формы джаза привлекали внимание выдающихся классических композиторов XX века таких как: И. Стравинский, К. Дебюсси, М. Равель, Дж. Гершвин, П. Хиндемит и многих других.

Существует несколько специфических свойств джазовой музыки, которые отличают ее:

1. Внутреннее чувство времени. Свинг. Грив.
2. Развитый принцип импровизационности.
3. Нефиксируемые в нотной записи элементы (например, блюзовые ноты).
4. Коллективный процесс импровизации (позже воплотившийся в индивидуальном солировании).

Ранний джаз

Джазовая музыка зарождалась в годы рабства африканцев на американском континенте с 1619 по 1865 гг. Афроамериканцам было запрещено исполнять собственную музыку, поэтому многие из них начали осваивать культуру белых жителей Америки. Традиции африканцев сохранились лишь в маленьких провинциях, где часто исполнялись «уорк-сонгс» (рабочие песни); «спиричуэлс», а также многие другие виды религиозных и развлекательных направлений джаза. Благодаря смешению двух культур началось формирование нового вида музыкального искусства.

На формирование ранних форм джаза повлияли:

1. Ритмы Западной Африки.
2. Негритянская народная музыка Северной Америки.
3. Американская народная музыка.
4. Европейская и центрально-американская танцевальная музыка XIX века.
5. Музыка менестрелей.
6. Регтайм.
7. Маршевая музыка XIX века.
8. Французская и итальянская оперная музыка XIX века.

На формирование гармонии раннего джаза, наряду с академическими принципами, больше всего повлиял именно блюзовый лад.

Блюз – это важнейшая часть афроамериканской музыкальной культуры. Как музыкальный жанр, блюз сложился только

к 80-м годам XIX столетия. Этому жанру свойственна своеобразная экзотичность в фонической сфере. Пониженные III, V и VII ступени, придают характерную окраску, которую практически невозможно нотировать, как и пульсацию свинга. Несмотря на характерность звучания, гармоническая схема блюза сложилась к 1910-м годам, опираясь также на принципы европейской гармонии и связей аккордов (T-D-S). И абсолютно нет сомнений в том, что от трезвучий к септаккордам и более сложным аккордам путь осуществлялся именно через блюзовые ноты и блюзовую мелодику. Также, с блюзовым ладом связано появление альтерированных аккордов, которые прочно войдут в обиход позже, в творчестве таких мастеров джаза, как Дюк Эллингтон, Диззи Гиллеспи и Чарли Паркер и др. Таким образом, взаимодействие европейской и афроамериканской культур стало основой для возникновения блюза, который в свою очередь, определил становление всей джазовой музыки в целом.

Эволюция музыкального языка джаза набирала обороты. Архаический джаз был тесно связан с традицией духовых оркестров и ярко проявился в практике марширующих оркестров. Такие составы исполняли марши, польки, гавоты, популярные песни, регтаймы. Достаточно простые гармонические функции и обороты усложнялись и порождали другие формы. Постепенно сокращалось «время» в тактах, аккорды сменялись чаще. Кварто-квинтовое мышление явилось основой для импровизаторов и композиторов. Гармоническая функция в джазе стала основополагающей и вступила во взаимодействие с другими элементами музыкального языка: гармония и мелодия, гармония и ритм, гармония и форма.

Но, несмотря на усложненность гармонического языка и ритма, существовали и обратные процессы – упрощение структуры формы для того, чтобы музыкант смог чувствовать свободу и раскрепощенность во время игры.

Нью-орлеанский стиль открывает эпоху классического джаза. Основой композиций была диатоника. В этом стиле зарождается нечто отличное от всех предшествующих форм джаза – коллективная импровизация, которая возникла на основе африканской музыки и респонсорного блюзового принципа. Основные прин-

ципы гармонического склада Нью-Орлеанского стиля сводятся к использованию трезвучий основных аккордов лада. Это связано с тем, что европейская музыкальная культура имела в то время важное значение в реализации творчества джазовых музыкантов. Изредка можно увидеть и услышать уменьшенные вводные септаккорды, хроматические каденции, эллиптические обороты. Но также уже присутствуют и другие гармонические обороты: II-V-I; I-VI-II-V; I-III-bIIIdim-V/II и т.д. В целом для данного стиля характерны простота горизонтального гармонического мышления, использование основных аккордов тональности и несложные гармонические структуры – трезвучия, септаккорды, сектаккорды, редко нонаккорды.

Один из самых важных периодов в становлении джазовой музыки – Эра свинга. Этап, который определил вектор развития джазовой культуры в XX веке и явился переходной стадией между традиционным и современным джазом в период с 1920-х до середины 1940-х гг. Именно в период Эры свинга произошли колоссальные изменения, которые повлияли на всю историю джаза. Расширился инструментарий – теперь саксофоны стали неотъемлемой частью биг-бэндов. Изменилось гармоническое мышление музыкантов, а вслед за этим композиционное строение и ритмическое устройство произведений.

Существенным признаком, который отличает традиционный джаз от Эры свинга стало использование «two beat» вместо «four beat», что привело к формированию новой ритмической парадигмы, ставшей фундаментом для джазовой музыки. Свинг может быть охарактеризован, как особое устройство времени в композициях, которое опирается на чередование акцентируемых и неакцентируемых восьмых нот, организованных в рамках характерной для этого стиля фразировки и артикуляции. Но, все же, в течение Эры свинга в области гармонии произошли структурообразующие изменения.

Рассмотрим этапы эволюции музыкального языка джаза в период Эры свинга:

1. Обогащение гармонической схемы за счет использования хроматизмов. Использование аккордов альтерированных сту-

пеней, взаимопроникновение минора в мажор, расширение ладовых связей, движение аккордов против часовой стрелки кварто-квинтового круга становится одним из главенствующих образований, с помощью которого трансформируются типичные джазовые обороты: III-VI7-II, VI-II7-V, #VI^{dim}-VII7-III и многие другие. Помимо всего этого происходит смещение ладов, что приводит к расширению и обогащению импровизационного языка. С помощью смены аккордов по принципу хроматизма производится нарастание неустойчивости.

2. Постепенное сокращение гармонического времени с 8 тактов до 4 и меньше. В балладах гармоническая смена может производиться на каждую четверть в такте (редко, на восьмые).

3. Усложнение вертикального мышления. Вплоть до модального джаза, импровизационное мышление оставалось вертикальным. Таким образом, усложнение вертикали происходило за счет сложных «надстроенных» аккордов. Альтерация аккордов привела к появлению политональности и полиаккордов.

Таким образом, благодаря свингу происходит популяризация диссонансного звучания. Трезвучия уже используются гораздо реже или вовсе отсутствуют. Становится абсолютной нормой использование секунд, кварт и тритонов, сопоставление далеких тоналностей и преобладание блюза.

Пока в коммерческой сфере музыкальной культуры Америки главенствовал свинг, профессиональные музыканты нуждались в развитии и реализации творческих идей. Популярные джазовые оркестры 1930–1940-х гг. были нацелены лишь на аранжировки, чтобы публика смогла танцевать под точный ритм и простые мелодические ходы. Такой формат музыки не оставлял пространства для импровизации молодым и амбициозным музыкантам.

Из-за большого количества музыкантов-любителей джазовая музыка перестала развиваться, что не устраивало профессиональных музыкантов. Эти факторы послужили основой для преобразований и появления нового стиля джазовой музыки – бибопа. Его рождение обязано творчеству двух талантливых музыкантов – Дizzy Гиллесли и Чарли Паркеру. Ни один из них не задумывался над созданием нового типа музыки – это произошло спонтанно.

Благодаря попыткам играть джаз по-новому, музыканты всерьез задумались над общей концепцией поиска новых гармонических построений и оригинального импровизационного языка.

Бибоп зародился на рубеже 40-х годов XX столетия. Странный и непонятный большинству, он оттолкнул музыкантов-любителей и многих слушателей. Особенности нового стиля – быстрые пассажи, усложненность гармонии, масса хроматизмов и опевающих звуков, яркие и запоминающиеся соло. Эксперименты затронули области гармонии, мелодики, ритма, формы и импровизации. Особое внимание боперы уделяли уменьшенной квинте в мелодии, намеренно делая на ее звуки акцент. Свобода проявилась и в употреблении тритоновых замен (II-IIb7-I, вместо II-V-I). Поиск также привел и к появлению основных бибоп-ладов – ионийский, дорийский, миксолидийский лады мажора и гамма мелодического минора с добавлением проходящей хроматической ноты. Все неаккордовые звуки не исполнялись на сильную долю и сильное время, альтерация приходилась на слабую долю и время. Несмотря на то, что хроматизмом можно дополнить любую гамму и лад, самыми популярными из них в бибопе были:

1. Бибоп-доминантовый лад: миксолидийский лад с хроматизмом между септимой и октавой.
2. Бибоп-дорийский лад: дорийский лад с хроматизмом между третьей и четвертой ступенями лада.
3. Мажорный лад бибоп: ионийский лад с хроматизмом между пятой и шестой ступенями лада.
4. Минорный мелодический лад бибоп: мелодический минор с хроматизмом между пятой и шестой ступенями лада.

Процесс сокращения времени продолжался за счёт увеличения количества аккордов в такте. Из-за ускорения темпа круг употребительных тональностей сократился. В обиходе остались тональности с наименьшим количеством ключевых знаков, как правило бемольных. Музыканты бибоба играли и баллады, но и в них джазмены развивали импровизационную мысль до виртуозных продолжительных пассажей.

Единомышленниками Гиллеспи и Паркера были такие великие музыканты, как Телониус Монк (пианист и композитор), Чар-

ли Крисчен (электро-гитарист), Лестер Янг (тенор-саксофонист и кларнетист), Рой Эддридж (трубач), Коулман Хокинс (тенор-саксофонист, создатель собственной исполнительской школы), Джей Джей Джонсон (тромбонист, композитор, аранжировщик), Фэтс Наварро (трубач) и многие другие.

Позже, к концу 1950-х процесс популяризации бибোпа побуждал молодое поколение музыкантов искать новые возможности для импровизации. Усложненная гармония, быстрый темп, сокращение гармонического времени, заранее подготовленные соло привели к невозможности дальнейшего творческого развития. Насыщенность гармонической вертикали и горизонтали ставили музыкантов в сложное положение. Благодаря творческим поискам появился модалный джаз. Главным направлением стиля были эксперименты с ладами (модусами).

Для модалного джаза акцентной стала мелодическая оставляющая музыкального языка джаза. Большое влияние оказала и фольклорная музыка Индии, Африки и других стран. Например, Джон Колтрейн (саксофон), который считается одним из основателей модалности в джазе, брал уроки у известного индийского музыканта-импровизатора Рави Шанкара (ситара). Благодаря этому влиянию, Колтрейн изменил свое музыкальное сознание в пользу ритма и мелодии. В качестве единомышленника Колтрейна выступил Майлз Дэвис, который пророчески предсказал появление популярности ладовой музыки в джазе.

С течением времени сократились альтерированные аккордовые последовательности, произошло растягивание гармонической схемы. Опора в импровизации и композиции пришлась на упрощение тональных центров и гармонических оборотов, которые привели к большему использованию ладов. Например, в теме «So what», написанной М. Дэвисом, приходится всего два аккорда: Dm (11), который в свою очередь длится 24 такта, в части AA и последней части A, и Ebm (11), который длится 8 тактов, в части B. В связи с примитивной гармонической структурой, музыканты ориентируются на лады, а не аккорды. В своих импровизациях музыканты больше думают о D-дорической и Eb-дорической ладах.

В связи с экспериментами создаются новые полиладовые системы, которые позволяют использовать несколько родственных звукорядов на одной аккордовой основе, благодаря чему музыкант получает в распоряжение разнообразную и красочную палитру для создания соло. Широкую популярность приобретает книга Джорджа Рассела «Лидийская хроматическая концепция». Афроамериканский пианист, теоретик и композитор разработал ладогармоническую систему, которая базируется на лидийском ладу в виде последовательности чистых квинт, и чередованием больших и малых терций. Через альтерации ступеней лидийского лада, были выведены еще шесть производных ладов от него, представив их как «семь основных лидийских ладов».

1. Лидийский увеличенный лад:
2. Лидийский лад с пониженной септимой:
3. Вспомогательный уменьшенный лад:



4. Лидийский уменьшенный лад:



5. Вспомогательный увеличенный лад:



6. Вспомогательный увеличенный блюзовый лад:



Теперь считается нормальным использование пентатониче-



ских систем, так как в результате становления модальности, пен-



татоника тоже начала обогащаться. Обогащение происходило путем внедрения в натуральные пентатонические лады дополнительных ступеней, которые располагались между вторым и третьим звуком. В целом модальный джаз предоставил возможности для развития мелодического и импровизационного аспектов.

В последние годы всё большую популярность приобретает термин швейцарского теоретика пианиста Эрнста Леви «негативная гармония». В 1985-м году Леви издает книгу под названием «A Theory of Harmony». Книга без единого намека на джазовую музыку только об академических принципах композиции. Несмотря на это, джазовые музыканты активно применяют то, что позволяет получить совершенно новые гармонические аспекты, переаранжировать привычный музыкальный материал на новый лад.

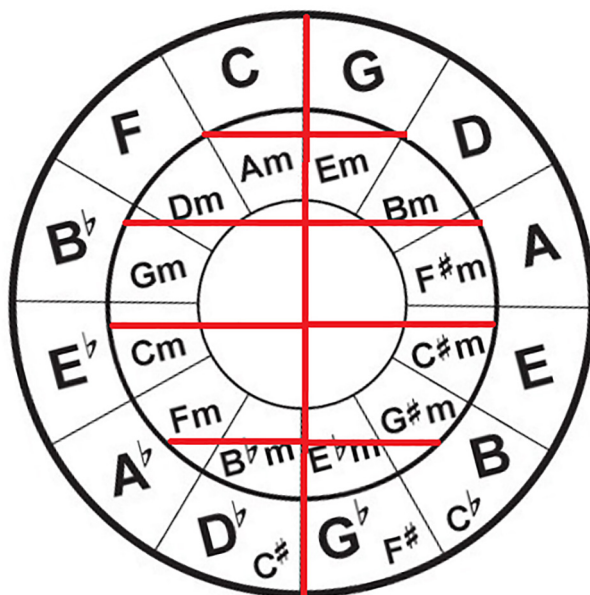
Одним из современных популяризаторов этой системы является мульти-инструменталист, певец и композитор из Великобритании Джейкоб Колльер. Несмотря на то, что Колльер не имел музыкального образования, в восемь лет он начал петь и писать

музыку. Без экзаменов Джэйкоба взяли в Королевский Музыкальный колледж в Лондоне и за несколько лет он овладел в совершенстве огромным количеством инструментов, обучаясь при этом, как джазовый пианист.

Колоссальное влияние на творчество Кольера оказал труд швейцарского теоретика Эрнста Леви о «негативной» гармонии, которой он пользуется в своем авторском материале, или делая оригинальные аранжировки джазовых стандартов, показывая их совершенно в ином свете.

В чем суть «негативной» гармонии? Абсолютно в любой тональности можно провести, так называемую «гармоническую ось», которая делит квинтовый круг пополам.

Воспользуемся теорией, основанной на обертонах:





по сути, если перевернуть серию обертонов можно получить совершенно противоположное ощущение, которое создавал тот или иной, выбранный нами звук.



Как определить «зеркальное» отражение аккордов? Тональность D-dur, аккорд G-dur. Прежде всего нужно найти так называемую «золотую» середину. Середина в тональности D-dur находится в промежутке от тоники D до квинты A, т.е. F#. Но от тоники до середины должно быть ровно 2 тона вверх, так же, как и от квинты должно быть 2 тона вниз. Что и выходит: от тоники D 2 тона вверх - чистая F, а от квинты A 2 тона вниз - F#.



Все ноты, находящиеся внизу ноты F-негативные, а от ноты F# вверх – позитивные. То есть получается движение, как хроматическая гамма, но не от одной единственной ноты F#, а от двух- F и F#.



Когда мы нашли середину, можно приступить к нахождению параллели.

Аккорд G-dur в тональности D-dur.

Мы представляем движение, как в хроматической гамме от двух нот. Нота G расположена после ноты F#, что дает нам право считать ее в «позитивной» стороне. Ее параллель нота E негативной стороны. Нота B и ее параллель C, нота D и ее параллель A. Что и видим, аккорд G-dur и ее негативная ось – A-moll. Все мажорные параметры автоматически становятся минорными, а минорные – мажорными. Данная концепция, наряду с вышеупомянутыми, предоставила новые возможности для развития импровизации в различных стилях современного джаза.

Джазовая музыка, несомненно, одно из уникальных явлений в мировом музыкальном искусстве. Ритмический, гармонический и мелодический аспекты – то, что определяет джаз, как особый вид музыкального исполнительства – привлекают внимание как профессиональных музыкантов, так и слушателей. Особое значение имеет процесс эволюции гармонического языка джаза, который выражается в общей диссонантности звучания, а также в особенностях фактурного строения аккордов, специфической интонационности и различных способах звукоизвлечения. Процесс эволюции гармонии, как и других аспектов музыкального языка, способствует рождению новых стилей и направлений современного джаза.

Литература:

1. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. 496 с.
2. Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе. М.: Советский композитор, 1980. 152 с.
3. Levy E. A Theory of Harmony / State University of New York Press, 1985. 91 p.
4. Gioa T. The History of Jazz. Second Edition / Oxford University Press, 2011. 444 p.

Сведения об авторе: **Исаева Лейла Элбурусовна** – магистрант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Демина В. Н.

About the author: **Leyla Isaeva** – master student at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Research supervisor – Doctor of Art History, Associate professor Vera Demina.

Л. Э. Исаева

ДЖАЗОВЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена изучению творчества П. И. Чайковского во взаимодействии русской и американской музыкальных культур. Джазовые транскрипции музыки П. И. Чайковского, как часть жанрово-стилевой системы американской музыки, предстают актуальными и значимыми для изучения феноменами. Цель настоящей работы – рассмотрение взаимодействия классической и джазовой музыки, а также необходимого для него комплекса оригинальных выразительных средств.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, The Classical Jazz Quartet, Д. Эллингтон, культура, джазовая музыка, «Щелкунчик», транскрипция.

L. E. Isaeva

JAZZ TRANSCRIPTIONS OF P. I. TCHAIKOVSKY'S MUSIC IN THE SPACE OF MODERN AMERICAN CULTURE

Abstract: The article is devoted to the study of P. I. Tchaikovsky's creativity in the interaction of Russian and American musical cultures. Jazz transcriptions of P. I. Tchaikovsky's music, as part of the genre-style system of American music, appear to be relevant and significant

phenomena for study. The purpose of the study is to consider the interaction of classical and jazz music, as well as the complex of original expressive means necessary for it.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, The Classical Jazz Quartet, D. Ellington, culture, jazz music, The Nutcracker, transcription.

Изучая российско-американские культурные связи, следует отметить, что их укрепление произошло во многом благодаря интересу американской публики к русской музыке, а также выдающимся русским композиторам и исполнителям. Кульминацией культурных отношений России и США можно считать период американских гастролей П. И. Чайковского.

П. И. Чайковский был популярен в США задолго до приглашения в эту страну. О его известности немало говорит тот факт, что именно там были впервые исполнены его Первый концерт для фортепиано с оркестром и Концерт для скрипки с оркестром. В кругах любителей музыки было распространено мнение, что в 1880-х годах он был более популярен в Америке более, чем в России.

В 1875 году в Бостоне состоялась мировая премьера Первого концерта для фортепиано с оркестром, а в 1876 году в Нью-Йорке прозвучала его симфоническая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Пианистом и дирижером в концертах выступил Ганс фон Бюлов, ученик и зять Ф. Листа. Именно ему и посвящен Первый фортепианный концерт. Последовав примеру Бюлова, многие американские дирижеры начали включать произведения П. И. Чайковского в концерты. Особенно плодотворным стало сотрудничество Петра Ильича и Леопольда Дамроша – композитора, дирижера, основателя и руководителя Симфонического общества в Нью-Йорке. От сына Леопольда Дамроша, Вальтера Дамроша, П. И. Чайковский в 1890 году получил приглашение на открытие концертного зала Мьюзик-холл в США.

Начиная с 1891 года, момента прибытия П. И. Чайковского в США, его творчество оказало большое влияние на развитие американской музыкальной культуры, сохранившееся до начала XXI века. Одним из доказательств служит так называемый перечень патриотической музыки Соединенных Штатов, в котором

находится Торжественная увертюра «1812 год». В последние годы она звучит на национальном американском празднике, посвященном Дню независимости США. Что интересно, тема коды из гимна «Боже, Царя храни!» исполняется исключительно на русском языке.

Особое значение музыка П. И. Чайковского приобрела в массовой культуре Америки и в джазе. Также нельзя отрицать, что творчество П. И. Чайковского оказало огромное влияние на массовую музыкальную культуру Америки, в том числе, на джаз.

Большой интерес для американской публики всегда представлял «Щелкунчик», балет П. И. Чайковского в двух актах с прологом. В основу сюжета был положен рассказ Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король». Однако, сценарий и подробный балетмейстерский план «Щелкунчика» был разработан знаменитым балетмейстером М. Петипа, который опирался на французский пересказ, сделанный А. Дюма-отцом, под названием «История Щелкунчика». Во многом благодаря постановке великого реформатора балета Джорджа Баланчина, которая состоялась в 1945 году, именно это произведение русского композитора завоевало любовь американцев. Несмотря на то, что премьера балета в Америке прошла еще в 1940 году, именно пышный дивертисмент Баланчина, в котором балетмейстер убрал сюжет на второй план, положил начало традиции ставить «Щелкунчика» в период рождественских праздников.

Джордж Баланчин был особенно любим в Америке. Ведущие американские критики причислили его к трем величайшим творческим гениям XX века, к которым помимо него отнесли П. Пикассо и И. Стравинского. Неудивительно, что его постановки и творческие решения вызывали резонанс среди американской публики и в определенном смысле задавали моду.

Сам же Джордж Баланчин являлся поклонником творчества П. И. Чайковского, часто обращался к его музыке и проводил фестиваль балетов на музыку Чайковского. О музыке П. И. Чайковского Баланчин говорил: «Чайковский – не романтическая музыка. Это – модерн» [2, 3].

Вплоть до сегодняшнего дня в период рождественских праздников в США балет можно найти в репертуаре не только практически всех американских балетных трупп, но и европейских, приезжающих в страну с гастрольями. Интересно, что именно в Америке существуют балетные труппы, специализирующиеся только на постановках «Щелкунчика».

После окончания работы над балетом, завершенным в 1891 году, П. И. Чайковский задумал написать сюиту, премьеры которой прошла с огромным успехом в 1892 году в симфоническом концерте Русского музыкального общества под руководством самого композитора. Сюита включает в себя увертюру и раздел Характерные танцы, в который входят «Марш», «Танец Феи Драже», «Трепак» (русский танец), «Кофе» (арабский танец), «Чай» (китайский танец), «Танец пастушков» и «Вальс цветов».

Музыка сюиты из балета «Щелкунчик» также получила широкое распространение в США. В 1940 году Уолт Дисней, переосмыслив музыку сюиты, включил ее в свой мультипликационный фильм «Фантазия». В 30-40-е годы в Америке начали появляться джазовые транскрипции и аранжировки музыки П. И. Чайковского.

Новый облик музыка П. И. Чайковского приобрела в аранжировках Дюка Эллингтона – руководителя джаз-оркестра, джазового композитора, аранжировщика и пианиста и Билли Стрейхорна. В 1960 году на лейбле Columbia состоялась запись сюиты «The Nutcracker Suite» Д. Эллингтона и Б. Стрейхорна. В джазовой транскрипции музыки П. И. Чайковского академическое и джазовое составляющие эстетически уравновешены. В новой аранжировке можно найти все основные элементы музыкального языка джаза. Каждый инструмент оркестра звучит специфично, фактура полифонизирована, присутствуют переключки соло, большое внимание уделено ритм-секции, не обошлось без свинга [6, 91].

Альбом быстро стал популярен и положил начало традиции джазовых транскрипций музыки П. И. Чайковского, в частности, музыки сюиты «Щелкунчик», американскими исполнителями. В 2001 году известные музыканты Кенни Баррон (фортепиано), Стефан Харрис (вибрафон, маримба), Рон Картер (бас-ги-

тара) и Льюис Нэш (барабаны), объединившиеся в коллектив The Classical Jazz Quartet, обращаются к сюите П. И. Чайковского «Щелкунчик» для создания нового варианта прочтения всеми любимых композиций и записывают альбом «The Classical Jazz Quartet play Tchaikovsky» (2001). Аранжировщиком выступил Боб Белден, популярный саксофонист и композитор. Несмотря на общую стилевую направленность коллектива, близкую к направлению «джаз-фьюжн», соединяющему в себе элементы джаза и музыки других стилей (обычно «поп», «рок», «фолк», «этническая музыка», «регги» и др.), альбом можно отнести к «пост-бопу» (в альбоме он представлен сложными импровизациями, обыгрывающими гармонию), с элементами «свинга», «грува» и «хард-бопа», вбирающего в себя элементы «блюза».

В отличие от Дюка Эллингтона и Билли Стрейхорна, изменивших порядок номеров в сюите [6, 91], The Classical Jazz Quartet сохранили последовательность, но пересмотрели названия, вложив в них собственное видение музыки.

Все номера сюиты в транскрипции The Classical Jazz Quartet имеют трехчастную форму, вторая часть которой посвящена импровизации, а первая и третья стоятся на материале музыки П. И. Чайковского.

Темп «The Swingin' Nut» (№1 – «Свинг-орех») медленнее оригинала в два раза, метр 4/4 сохранен. Номер построен на материале увертюры и начинается со вступления ударных, ритмический рисунок которых остается неизменным на протяжении всего номера, и импровизационной темы бас-гитары. Неотъемлемыми элементами являются свинг и легкое синкопирование. Затем вступает вибрафон с небольшой импровизацией, которая подготавливает к появлению мягко синкопированной темы Увертюры, которая звучит у вибрафона и фортепиано, где верхний голос отдан вибрафону, а нижний – фортепиано. Второй темы здесь нет, что характерно для всех номеров сюиты, построенных, как правило, на главных темах. Форма трехчастная, во второй части звучит импровизация у вибрафона и фортепиано. В третьей части, короткой, как и первая, главной становится импровизационная тема бас-гитары, напоминаю-

щая главную тему «Танца Феи Драже». Заканчивается номер унисоном бас-гитары, вибратона и маримбы.

«Marche Touche» (№2 – «Марш-туше») начинается со вступления ударных и бас-гитары, у которой звучит вторая часть главной темы «Марша». Затем мы слышим синкопированную главную тему у вибратона и фортепиано с острым туше. Постепенно фортепиано начинает поддерживать тему ритмическими аккордовыми сбивками. Вторая часть также полностью посвящена импровизации материала «Марша». Вибратон и фортепиано меняются главными ролями, причем фортепиано гармонически поддерживает вибратон. Далее звучит соло ударных, подготавливающих к репризе, в которой звучит повторение импровизации темы из первой части. Темп приближен к оригиналу.

Вступление «Groove Of The Sugar Plum Fairy» (№3 – «Грув Феи Драже»), в оригинале звучащее у струнных, отдано импровизирующей бас-гитаре. Затем у нее звучит измененная главная тема, которая плавно переходит к фортепиано. Она таинственна и сумрачна за счет минорной гармонии и исполнения в низкой тесситуре. Тема звучит с переборами, аккомпанемент как будто слегка отстает от мелодии. Неслучайно в названии слово «танец» заменено на «грув». Общее ритмическое ощущение напоминает «качели», инструменты по очереди «раскачивают» музыку. На фоне вступления «раскачивающих» ударных тема переходит к вибратону и после ее однократного проведения начинается быстрая часть с сольными импровизационными квадратами у фортепиано, вибратона и бас-гитары. Соло звучат фактически одновременно, на короткое время уступая место друг другу. В конце звучит измененная тема в быстром темпе, сохранившая только свою гармоническую функцию, звучит одновременно у всех инструментов, постепенно возвращая свое первоначальное звучание и медленный темп.

Номера 4, 5, 6 и 7 – «Blues À La Russe» («Блюз в русском стиле»), «Bedouin Dreams» («Сны бедуинов»), «Oriental Rhythm» («Восточный ритм») и «Mirlitonova» («Флейта») – это, своего рода, бесконечная импровизация на тему. Экзотический колорит ярко передан аранжировщиком. «Трепак» («Русский танец») превра-

тился в «Блюз в русском стиле» (№4). После проведения темы у вибrafoна начинается вторая часть, в которой звучит импровизационный материал в блюзовом ладу – с пониженными III, V и VI ступенями. Инструменты вступают в диалог друг с другом, образуя структуру «вопрос-ответ». В третьей части снова возвращается главная тема в исполнении вибrafoна.

«Bedouin Dreams» (№5) и «Oriental Rhythm» (№6) построены по такому же принципу – главная тема звучит в первой и третьей части, средняя же полностью посвящена импровизации. В пятом номере тема, как и в большинстве случаев, отдана одновременно звучащим вибrafoну и фортепиано на фоне повторяющихся ударных, создавая ощущение грез об арабских странах. В шестом номере на передний план выходит вибrafoн, исполняющий главную тему, фортепиано гармонически поддерживает его ритмическими сбивками, получая главную роль в импровизации только в средней части.

«Mirlitonova» (№7) получил свое название благодаря акценту внимания на флейту, исполняющую главную партию в оригинале (от фр. «mirliton» – «дудка», «флейта») и соединению с окончанием слова «босанова»¹. Главная партия отдана вибrafoну и фортепиано. Босанова здесь проявляется как в ритмике аккомпанемента – «непопадание» в сильные доли основной метрической сетки, так и перегармонизации мотивов темы, которая передается от одного инструмента к другому.

«Vaunce Of The Flowers» (№8 – «Восхваление цветов») – номер, в котором наиболее ясно ощущается присутствие главной темы. В начале она проводится вибrafoном, а затем весь импровизационный материал строится на ее основе. Перед ее последним вступлением в третьей части неожиданно появляется нисходящий мотив, напоминающий главную тему «Танца Феи Драже». Затем тема «Вальса цветов» возвращается в синкопированном виде и постепенно растворяется в других инструментах.

Биограф Д. Эллингтона Харви Коэн в своей книге «Америка Дюка Эллингтона» писал, что альбомом «The Nutcracker Suite» Д. Эллингтон доказал, что джазовый артист может обращаться к интерпретации лучших образцов мировой классической культу-

¹ Bossa nova – варианты правописания: босанова, босса-нова.

ры [6, 95]. Музыканты и аранжировщик The Classical Jazz Quartet только подтверждают это высказывание. Они создали свое оригинальное видение музыки П. И. Чайковского и продолжили традицию взаимодействия классической и джазовой музыкальных культур. Альбом был с успехом принят музыкальными критиками и слушателями.

Литература:

1. Бержеро Ф.; Мерлин, А. История джаза со времен бопы. М.: Астрель, 2003. 160 с.
2. Волков С.М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным / Предисл. Мориса Бежара. М.: ЭКСМО, 2002. 141 с.
3. Верменич Ю.Т. Джаз: история, стили, мастера. 2-е изд., стер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 607 с.
4. Иванян Э.А. Когда говорят музы: история российско-американских культурных связей: монография. М.: Междунар. отношения, 2007. 429 с.
5. Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1980. 271 с.
6. Полищук А. Э. Джазовая интерпретация музыки П. И. Чайковского в позднем творчестве Д. Эллингтона // **Культурная жизнь Юга России: научный журнал. Региональный научный журнал. Краснодар, 2015. № 4 (59). С. 90–95.**
7. Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству 1840–1877. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. 556 с.
8. Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1878–1893 г. Т. 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1968. 500 с.
9. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского В 3-х т. Т. 1. (1840–1877). М.: Алгоритм, 1997. 513 с.
10. Чайковский: Открытый мир. Рукописное наследие композитора // «Культура. РФ» [2020]. URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/> (дата обращения: 12.12.2020).

Сведения об авторе: **Хэруцэ Петр Федорович** – доктор-ант Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Республика Молдова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Т. Н. Березовикова.

About the author: **Petru Harutsa** – postgraduate master student at the Academy of Music, Theater and Fine Arts, Republic of Moldova.

Research supervisor – PhD in Art history, Professor Tatiana Berezovicova.

П. Ф. Хэруцэ

ГРУППА ТРУБ В ПАРТИТУРЕ БИГ-БЭНДА

Аннотация. Группа труб выполняет разнообразные функции в биг-бэнде. Она может быть задействована как в изложении основной мелодии, так и в аккомпанементе. Цель настоящей статьи – представить основные оркестровые функции труб, которые они выполняют как внутри группы, так и в сочетании с другими оркестровыми группами.

Ключевые слова: аккомпанемент, биг-бэнд, группа труб, мелодия, партитура, педаль, труба, tutti.

Н. F. Harutsa

TRUMPET SECTION IN BIG BAND SCORE

Abstract: The trumpet section has various functions in big band. It can be used both in the presentation of the main melody and in accompaniment. The purpose of this article is to present the basic orchestral functions of trumpets, which they perform both within a group and in combination with other orchestral sections.

Keywords: accompaniment, big band, melody, sustain, score, trumpet, trumpet group, tutti.

Труба – неотъемлемый участник биг-бэнда. Функции труб в оркестре, с точки зрения участия в фактуре, можно подразделить на две основные категории. Первая связана с проведением основной мелодии (в том числе в *tutti*), вторая проявляется в изложении аккомпанемента, каким можно считать второстепенные, фоновые элементы: контрапункты, специфические джазовые «заполнения» (*fills*) и риффы (*riffs*), гармоническое сопровождение (хоральное или ритмизованное), а также педали (выдержанные звуки или аккорды).

Трубы разнообразно сочетаются в партитуре биг-бэнда как внутри группы, так и с инструментами других оркестровых групп, в частности, с духовыми. Проследим, как проявляются основные функции труб во внутргрупповых и межгрупповых взаимодействиях.

Изложение основной мелодии с участием труб. Группа труб чаще всего выступает в партитурах биг-бэндов как темброво-фактурный монолит. Достаточно редко изложение одноголосной мелодической линии поручается трубе соло, в таких случаях она дублируется в октаву или унисон другими инструментами. Иногда это приводит к созданию оригинальных тембровых сочетаний, как, например, в пьесе «Seven Steps To Heaven» (тема Майлза Дэвиса и Виктора Фельдмана, аранжировка Гордона Гудвина): в тт. 134–149 III труба с сурдиной *harmon* ведет протяженную мелодическую линию вместе с флейтой, II альт-саксофоном, I тенор-саксофоном и вибратоном [9, 1:55]¹. Аналогичный случай находим в пьесе «High Maintenance» Гордона Гудвина, где в тт. 131–132 III труба с сурдиной *harmon* соединена с флейтой, двумя альт-саксофонами и фортепиано в высоком регистре.

Для проведения одноголосной мелодической линии в унисон или в октаву чаще всего используется группа труб, задействованная целиком или частично, самостоятельно или в соединении с другими духовыми инструментами. Так, например, в пьесе

¹ В рамках статьи невозможно представить все примеры в виде выдержек из партитур, поэтому в ряде случаев автор воспользовался партитурами в формате «score and sound», доступными в Интернете. В скобках курсивом проставлено время начала фрагмента (например, 0:23) или временной интервал (4:29–4:51) на аудио-видеотреке.

«Count Bubba» Гордона Гудвина второе проведение темы (1 т. до ц. 17) поручено четырем трубам, причем некоторый аскетизм унисонного изложения контрастно оттеняется аккордовыми «заполнениями» группы саксофонов [7, 0:23].

Во вступлении к пьесе «In the Stone» в аранжировке Пола Мурты² синкопированная мелодия проводится четырьмя трубами в унисонно-октавном изложении при педальной поддержке группы саксофонов, IV тромбона, фортепиано и баса. Выигрышное регистровое расположение, акцентирование почти каждого звука на нюансе *f* позволяют трубам сразу привлечь внимание слушателя [8, 0:02]. Помимо мелодий широкого дыхания с остановками на длинных звуках, квартету труб в этой пьесе поручены и более прихотливые в ритмическом и штриховом отношении унисонные реплики в стиле *disco-funk* [8, 0:15].

Иногда в унисонном соединении задействуются три трубы из четырех, примером может служить пьеса «The Defibrillator» Эдриана Ре. Здесь лирическая тема раздела В (тт. 85–88) исполняется I, II и III трубами в унисон, дублируясь в нижнюю октаву I и II тромбонами (Пример 1). Четвертая труба и третий тромбон не участвуют в изложении, видимо, из-за достаточно высокой тесситуры, в целом не свойственной партиям этих инструментов. Тема сопровождается короткими аккордами аккомпанемента у всех саксофонов и ритм-секции.

Любопытный пример представляет собой пьеса «Count Bubba» Гордона Гудвина. В центре композиции помещены развернутые сольные эпизоды различных оркестровых групп, которые проходят без поддержки ритм-секции, подобно сольным каденциям, что придает произведению черты оркестрового концерта. Открывают «парад» саксофоны, затем эстафету принимают тромбоны, после чего вступают трубы, начиная свое соло эффектным приемом восходящего *squeeze, smear*, отталкиваясь от звука неопределенной высоты – *ghost note* (Пример 2). В соло используется чередование унисонной, интервальной и аккордовой игры.

² Пьеса «In the Stone» является оркестровой версией песни Мориса Уайта, Дэвида Фостера и Элли Уиллис из репертуара американской группы «Earth, Wind & Fire».

Tbn.2

Пример 1. «The Defibrillator», раздел В.

При проведении одноголосной мелодии часто используются только две трубы из четырех, при этом они могут образовывать самые разные варианты соединения: I+II, I+III, I+IV, II+III, II+IV, III+IV. Партии труб в таких случаях, как правило, усилены в унисон и октаву саксофонами и тромбонами. Продемонстрируем несколько примеров подобных соединений. Так, во вступлении к пьесе «Night in Tunisia» (тема Диззи Гиллеспи, аранжировка Чоя Чжун Су) тема излагается в октаву I и II трубами при поддержке I тромбона в нижнюю октаву (тт. 1–4), после чего происходит перегруп-



Пример 2. «Count Bubba», соло труб.

пировка: первая труба с третьей (тт. 5–6), затем вторая с четвертой (гаммообразный восходящий пассаж в т. 6) и, наконец, все четыре в октаву (Пример 3).

Примером использования дуэта труб может служить пьеса «The Chicken» (тема Альфреда Джеймса Эллиса, аранжировка Криса Берга): начиная с т. 47 тема проводится II и III трубами, удвоенными II тенор-саксофоном и I тромбоном в октаву. Одноголосное мелодическое движение при этом контрастно оттеняется тугийными аккордами [10, 2:12].

В пьесе «High Maintenance» Гордона Гудвина начальное одnogолосное проведение темы разбито на фрагменты: в первом и третьем задействованы II и III трубы со всеми саксофонами за исключением баритона (тт. 17–22, 27–30); во втором — I, III и IV трубы с тремя тромбонами (тт. 23–24). Подобная «игра» составов обеспечивает разнообразие тембровых красок, поддерживая как слушательское внимание, так и интерес исполнителей.

Часто мелодия проводится аккордами. Например, один из кульминационных моментов (тт. 158–161) пьесы «Seven Steps to Heaven» (тема Майлза Дэвиса, аранжировка Гордона Гудвина) исполняется в аккордовой фактуре всеми трубами, усиленными



Пример 3. «Night in Tunisia», вступление.

баритон-саксофоном, четырьмя тромбонами и фортепиано. Тема звучит здесь массивно и основательно, чему способствует изложение ее половинными нотами без пауз, в отличие от оригинального стандарта М. Дэвиса. При этом I труба выделяется на фоне остальных духовых, что объясняется как ее высотным положением в оркестровой вертикали, так и темброво-регистровой поддержкой ее мелодической линии в партии фортепиано (Пример 4).

The image shows a musical score for the piece «Seven Steps to Heaven». The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: BARITONE SAX, TRUMPET 1, TRUMPET 2, TRUMPET 3, TRUMPET 4, TROMBONE 1, TROMBONE 2, TROMBONE 3, TROMBONE 4, GUITAR, and PIANO. The Baritone Sax part starts with a melodic line in the key of D major, marked with a 'W/Slide' instruction. The Trumpets and Trombones play a rhythmic accompaniment of half notes. The Guitar and Piano provide harmonic support with chords and a melodic line in the right hand. The score is in 4/4 time and consists of four measures shown.

Пример 4. «Seven Steps to Heaven»

Оригинальная идея мелодического использования труб реализована в пьесе «Backrow Politics» (что переводится как «Политики заднего ряда») в аранжировке Г. Гудвина: сидящие или стоящие обычно в заднем ряду биг-бэнда трубачи выходят на авансцену и взаимодействуют друг с другом, с оркестром и залом с легким налетом хэппенинга³. При этом четыре трубы солируют в композиции с начала до конца. Вначале они проводят тему в унисон (Пример 5), затем аккордами. Далее каждый исполнитель по

³ Эта пьеса особенно эффектна в исполнении оркестра «Gordon Goodwin's Big Phat Band» [6].

очереди участвует в сольных импровизациях, представленных в виде своеобразного состязания.



Пример 5. «Backrow Politics» Тема.

Одно из специфических проявлений мелодической функции группы труб наблюдается в *tutti*. Проследивая позицию труб в туттийных фрагментах, следует отметить, что если этот прием носит достаточно ординарный характер – например, в коротких унисонных или аккордовых «вставках», – то возможно унисонное наложение труб и саксофонов (как это наблюдается в «кодовом» *tutti* в пьесе «The Defibrillator», отделяющем друг от друга разделы формы). В кульминационных же динамических нагнетаниях, как правило, трубы выполняют роль верхнего «этажа» оркестровой вертикали (например, в пьесе «High Maintenance», где в тт. 45–47 и 61–64 происходят мелодические «восхождения» на *crescendo*). В связи с этим процитируем убедительные слова Д. Рогаль-Левицкого, который писал: «Во всех случаях, когда внутреннее напряжение музыки достигает своей высшей точки, участие трубы оказывается незаменимым. Ее сочный, звонкий, яркий звук сообщает оркестру удивительную приподнятость – возвышенную, вдохновенную и страстную» [4, 126].

В партитурах биг-бэндов существуют различные по фактуре типы *tutti*: 1) монофонические; 2) гомофонно-гармонические; 3) полифонические; 4) аккордовые. Кроме этого, можно выделить специфические *tutti* в зависимости от участия в том или ином разделе композиции: 1) вводные; 2) экспозиционные; 3) кодовые.

Разнообразные примеры туттийных приемов находим в пьесе «Night Train» Г. Гудвина. Первое *tutti* появляется в конце первого проведения темы (тт. 27–28). Здесь оно носит гомофонно-гармонический характер: мелодическую линию ведут альт-саксофоны и трубы в унисон, гармоническое сопровождение – остальные

духовые и ритм-группа. В следующем проведении темы последовательно представлены аккордовое и монофоническое *tutti*. В тт. 31–33 мелодия проводится в две октавы у всех духовых (отсутствует лишь первый тромбон, которому в следующем такте предстоит начать импровизацию). *Tutti* завершается мощным динамическим нагнетанием, приводящим к двум аккордам на *ff*, причем доминирует именно группа труб, которая «увенчивает» звучание всего оркестра благодаря выходу в высокий регистр. В следующем проведении темы (тт. 79–87) происходит свободное чередование аккордовой и монофонической туттийной фактуры – это генеральная кульминация композиции, в которой применяются динамические контрасты и разнообразные приемы звукоизвлечения: *glissandi*, *shake*. Особый туттийный прием наблюдается в завершающем разделе (тт. 92–94), где короткие аккордовые «удары» всего оркестра подводят к двухтактовому нисходящему *glissando*, захватывающему весь диапазон инструментов.

Несколько примеров *tutti* содержит партитура пьесы «Count Bubba». Так, в связке перед соло группы саксофонов (тт. 52–60) чередуются разные типы *tutti*: аккордовое – полифоническое – аккордовое [7, 1:09]. Впечатляющее длительное *tutti*, перемежающееся короткими групповыми вставками, представлено в разделе A_2 (тт. 107–127) [7, 1:41]. Аккордовые *tutti* включаются также в хорусы импровизаций, сопровождая солирующий инструмент (тт. 142–143, 147 и др.). Наконец, различные виды *tutti*, включая полифоническое, используются в «теме на коду» (начиная с т. 211). Безусловным лидером здесь является группа труб и особенно I труба, партия которой разворачивается преимущественно в третьей октаве.

В качестве примера применения различных видов *tutti* можно привести пьесу «The Defibrillator» Эдриана Ре: здесь встречаются *tutti* монофонические (в тт. 6, 22, 52 и др.), гомофонно-гармоническое (тт. 81–91), полифоническое (тт. 92–93), аккордовые (т. 98–99, 101 и т. д.).

Группа труб в изложении аккомпанемента. В партитурах биг-бэндов встречаются разнообразные примеры фонового использования труб. Прежде всего речь идет об элементах, которые Б. Киянов и С. Воскресенский условно называют «вспомогатель-

ным материалом», характеризуя их как «небольшие по протяженности и короткие по длительности отдельные реплики» [3, 55]. Д. Браславский именует такие элементы «сопровождающими гармоническими голосами» [1, 41] – они аккомпанируют основной мелодии по принципу контрапункта, выполняют функцию риффа или «заполнения» – *fill-in*.

К фоновому изложению относятся аккомпанирующие контрапункты к основной мелодии. Так, в пьесе «In the Stone» в аранжировке П. Мурты три трубы исполняют контрапунктирующую линию к теме рефрена, которую ведут саксофоны и тромбоны (начиная с т. 41). Оригинальность трубного элемента обеспечивается здесь применением приема *short fall* (Пример 6). Отсутствие первой трубы можно объяснить необходимостью дать отдых исполнителю, которому в предыдущем и последующих тактах поручены фразы в высоком регистре.



Пример 6. «In the Stone», рефрен

Одним из наиболее характерных и часто употребляемых приемов является аккордово-ритмическое сопровождение мелодии. Чаще всего это короткие аккордовые «удары» (хотя бывают и более протяженные элементы), которые поручаются трубам и тромбонам, иногда одним трубам. Например, в гармонико-ритмическом сопровождении темы пьесы «The Defibrillator» Эдриана Ре участвуют трубы и тромбоны (Пример 7).

Специфическим фоновым элементом является оркестровая педаль, которая для группы труб не имеет первостепенного значения, но все же порой встречается в партитурах биг-бэндов. Так, во вступлении пьесы «Seven steps to heaven» в аранжировке Г. Гудвина II и III трубы с сурдиной совместно с флейтой, тремя саксофонами и I тромбоном образуют гармоническую педаль, на фоне которой солируют фортепиано и вибрафон [9, 0:02]. В связи с по-

88

The musical score is for a section of 'The Defibrillator'. It features a woodwind section with four parts (Alto Sax. 1 & 2, Tenor Sax. 1 & 2) and a brass section with four parts (Trumpets 1-4, Trombones 1-3). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo is marked '88'. The dynamic is 'mf' (mezzo-forte). The score shows a 'chain' of chords, with triplets and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The woodwinds play a melodic line with triplets, while the brass plays a harmonic background with triplets.

Пример 7. «The Defibrillator»

добными случаями целесообразно привести мнение Д. Браславского: «Выдержанные (протянутые) гармонические построения в нижнем, среднем и верхнем регистрах имеют характерные особенности, а именно: применяясь в качестве оркестровой педали, они одновременно служат и гармоническим фоном. Разграничить четко эти функции в оркестровой ткани нельзя» [1, 65].

Характерный прием представляет собой своеобразное «восхождение лестницей» у труб, а также у тромбонов с трубами, приводящее к постепенному уплотнению фактуры и одновременно к высветлению звучания. Как отмечают Б. Киянов и С. Воскресенский, такой прием выстраивания аккорда «цепочкой» «в какой-то степени относится к оркестровой педали. Поочередное включение

голосов в аккорд создает эффект как бы перезвона» [3, 122]. Классический пример подобного «набора высоты» можно наблюдать в аранжировке «Night in Tunisia» Чоя Чжун Су, где по очереди, снизу-вверх вступают тромбоны и трубы, в результате чего в конце формируется аккорд (Пример 8).

Пример 8. «Night in Tunisia»

Встречается и обратное движение: например, нисходящая «цепочка» от труб к тромбонам в пьесе Г. Гудвина «Absoludicrous» [5, 4:29–4:51].

Примеры разнообразного аккомпанемента, в котором участвует группа труб, является партитура «The Chicken» в аранжировке Криса Берга. Так, в хорусе импровизации (начиная с т. 63) в партиях II, III и IV труб и четырех тромбонах вначале разворачивается аккордово-ритмическое сопровождение шестнадцатыми (тт. 63–65), затем последовательно вводятся мелодический контрапункт (т. 66), аккордовая педаль (тт. 67–68), два аккордовых «удара» и снова контрапункт (т. 69). Вслед за этим трубы задействованы в групповых переключках с саксофонами и тромбонами (тт. 70–73) [10, 3:23].

В заключение отметим, что разнообразие и естественность применяемых средств являются залогом удачной, качественной

партитуры, создание которой зависит от использования инструментов в соответствии с их техническими и художественными возможностями. Касаясь вопроса выстраивания партитуры, авторы различных учебников и методических пособий предостерегают аранжировщиков как от чрезмерного увлечения каким-либо одним средством, так и от применения не свойственных биг-бэнду приемов. Так Б. Киянов и С. Воскресенский подчеркивают, что злоупотребление *tutti, forte*, высшими регистрами инструментов приводит к отсутствию звуковых контрастов, что «значительно обедняет партитуру оркестра» [3, 181]. Ратуя за естественность в формировании оркестровой ткани, Г. Гаранян утверждает: «В джазовой партитуре возможна и четырехголосная полифония, но в партитуре в целом эффективнее звучит чередование полифонических эпизодов с аккордами, октавами и унисонами» [2, 90].

Ценность композиции во многом определяется оригинальностью авторской концепции, умением сочетать как наработанные клише, так и новаторские решения. Перечисленные качества были продемонстрированы на примере ряда биг-бэндовых партитур, которые можно считать блестящими образцами как оркестрового решения композиции, так и использования в партитуре группы труб.

Литература:

1. Браславский Д.А. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М.: Музыка, 1974. 392 с.
2. Гаранян Г.А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. М.: Музыка, 1983. 224 с.
3. Киянов Б.П., Воскресенский С.И. Руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей. Л.: Музгиз, 1961. 183 с.
4. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. Т. 2. Москва: Гос. муз. изд-во, 1953. 448 с.
5. Absoludicrous, by Gordon Goodwin - Score & Sound. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pPkGLyhqkyk> (27.12.2020).

6. Backrow Politics: Gordon Goodwin's Big Phat Band. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-dVCEiaxTZA> (27.12.2020).

7. Count Bubba by Gordon Goodwin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ebQtutJ1Gx4> (27.12.2020).

8. In the Stone arranged by Paul Murtha. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CfUTawisqIs> (27.12.2020).

9. Seven Steps to Heaven arranged by Gordon Goodwin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A-ttlHYEK58> (27.12.2020).

10. The Chicken, arr. Kris Berg – Score & Sound. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SJWIFltCyi4> (27.12.2020).

Сведения об авторе: **СяЮй** – Ассистент-стажер Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, КНР

About the author: **Xia Yu** – the assistant at the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Republic of China.

Ся Юй

ТВОРЧЕСТВО ЛИ ЦЗИНЬХУЭЯ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье впервые в отечественном музыкознании рассматривается проблема синтеза музыкальных средств различных направлений китайской, западноевропейской и американской музыки в процессе формирования авторского стиля Ли Цзиньхуэя. Дана обобщающая характеристика творчества китайского композитора, определены основные направления стилевых взаимодействий национального китайского музыкального искусства с элементами западноевропейской и джазовой музыки в его произведениях, намечены основные тенденции развития популярной музыки Китая.

Ключевые слова: творчество Ли Цзиньхуэя, процесс становления популярной музыки Китая.

Xia Yu

THE WORK OF LI JINHUAI IN THE PROCESS OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF CHINESE JAZZ ART

Abstract: The article for the first time in domestic musicology considers the issue of synthesizing musical means of various directions of Chinese, Western European and American music in the process of forming the author's style of Li Jinhuai. The study gives a generalizing characteristic of the Chinese composer's work and identifies the main directions of national Chinese musical art in their style interactions

with elements of Western European and jazz music. The author points out the main trends in the development of popular Chinese music.

Keywords: works by Li Jinhuai, developing popular music in China.

Искусство джаза явилось одним из наиболее ярких явлений музыкальной культуры XX века. В 20-е годы джаз заявил о себе не только на североамериканском континенте и в европейских странах, но и в Китае. Стилем, объединявшим элементы традиционной китайской музыки, джаза, блюза и академической музыки стал Shidaiqu¹ (时代曲), сформировавшийся ко второй половине двадцатых годов в Шанхае. Его становление связывают с особым значением этого города в культуре Китая.

Шанхайская культура сложилась в результате синтеза восточной и западной традиций. В середине XIX века, после открытия порта, Шанхай стал одним из наиболее процветающих городов Дальнего Востока. Он являлся единственным международным мегаполисом в современной Азии. В начале XX века в контексте смены системы власти в Китае Шанхай отличался высоким уровнем экономики и культуры. В городе в 1910 году проживали помимо европейцев (9770 жителей), более тысячи американцев (1381). Сложившийся конгломерат жителей Шанхая создал условия для расширения межкультурной коммуникации и способствовал развитию джазовой культуры в Китае [2]. Дин Сяоюй отмечает: «Спрос на таланты увеличивался соответственно расширению производства и повышению уровня доходов обывателей. Это способствовало развитию жанров популярной культуры, что соответствовало все возрастающему спросу населения на услуги в сфере развлечений» [3].

Не менее важным для формирования стиля Шидайку стало влияние на культуру Шанхая Движения четвертого мая. Возникнув в 1919 году, оно получило распространение на всей территории Китая. Провозгласив идеи идеологической эмансипации, связанной с утверждением демократии, науки и свободы, оно обозначило поворот в позиции интеллигенции с традиционной культуры на вестернизацию [5].

¹ Шидайку, Шидайцу (shidaiqu) – musicoftoday – «музыка сегодняшнего дня» [1, 67].

В связи с обозначенными тенденциями особое значение приобретает развитие джаза в Шанхае. В 1932 году в городе был открыт один из самых престижных танцевальных залов «Paramount». Кроме этого танцевального зала джазовая музыка звучала в ресторанах, клубах и других танцевальных залах Шанхая («XianlesiPalace», отель «Yangtze», балльные залы «Metropolitan», «BlackCat»). В 20-е годы джазовую музыку в них исполняли в основном филиппинцы, наиболее популярными из которых являлись: «DonJoesBand» в «LidoGarden», «LuopingBand» в «XianleBallroom», «CondorellasBand» в «MGM Ballroom». Также, помимо филиппинцев, джаз исполняли русские музыканты – джаз-бэнд О. Лундстрема (работал в «Paramount»), джаз-бэнд С. Ермолаева (в «MajesticHotelbyRussian») [2]. Также в городе работали известные американские и европейские джазмены. Так, в Шанхае выступал бэнд под управлением известного американского джазового трубача Бак Клейтона (Wilbur «Buck» Clayton). Атмосфера современного джазового искусства создала необходимую основу для формирования национальных направлений джаза.

В этом процессе ключевую роль сыграл выдающийся китайский исполнитель, композитор и педагог Ли Цзиньхуэй (黎錦暉; 1891–1967), явившийся основателем стиля Шидайку, «который был взят за основу всех последующих стилей Китайской популярной музыки» [1, 64]. Первоначально композитор работал в области музыки для детей, создав известные песенные циклы, музыкальные спектакли и музыкально-хореографические композиции: «Воробей и дети», «Фея винограда», «Маленький художник» и пр.².

В 1927 году он основал «Школы китайской песни и танца» для обучения талантливых исполнителей. В ней обучались ставшие позднее известными исполнители популярных песен, такие как: Чжоу Сюань (周璇; 1920–1957), ЯньХуа (严华; 1912–1992), ЯоМинь (姚敏; 1917–1967). В 1929 году в Шанхае издается сборник популярных песен для взрослой аудитории, получивших за счет средств

² Подробнее, см.: Анисимова П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития. URL: <https://nauchkor.ru/uploads/documents/5a6f88347966e12684eea30c.pdf> (02.12.2020).

массовой информации и прежде всего радиостанций, широкое распространение. Среди них наибольшую известность приобрели песни «Морось» (毛毛雨), «Река персиковых цветков» (桃花江), «Сестра, я тебя люблю» (妹妹我爱你), «Экспресс» (特别快车) и др.

В этих композициях Ли Цзиньхуэй сумел раскрыть возможности синтеза традиционного китайского музыкального искусства и джазовой музыки, что выразилось в создании основ формирования стиля shidaiqu. Важную Роль в этом процессе занимают творческие поиски в области создания музыки для детей. Именно в этой сфере он демонстрирует свой талант как музыкант и поэт.

Песня «Морось»³ («Drizzle») – самая ранняя из новаторских работ Ли Цзиньхуэя в стиле шидайку (Пример 1). Песня была записана 1928 году и стала одной из наиболее популярных из всех сочинений автора. Впервые ее исполнила дочь Ли Цзиньхуэя – Ли Минхуэй. Как отмечает сам автор: «Это сочинение в традиционной музыкальной форме» без «чрезмерной и банальной риторики», характерной для народных песен [4]. Песня неоднократно подвергалась критике, что было связано с особенностями ее музыкального языка – небольшим диапазоном и простотой поэтического и музыкального текста. В тоже время содержание и форма песни полностью удовлетворяли эстетическим потребностям среднего класса, его устремленности к западной модели жизни.

Центральным в поэтическом тексте стал образ девушки, наделенной лирическим чувством. Значимыми в тексте являются картины весенней природы, составляющие важный контекст развития главного образа, испытывающей подлинно любовные чувства героине.

毛毛雨下个不停
微微风吹个不停
微风细雨柳青青
哎哟哟柳青青
小亲亲不要你的金
小亲亲不要你的银
奴奴呀只要你的心
哎哟哟你的心

³ Вариант перевода: «Моросащий дождь».

毛毛雨不要尽为难
微微风不要尽麻烦
雨打风吹行路难
哎哟哟行路难
年轻的郎太阳刚出山
年轻的姐荷花刚展瓣
莫等花残日落山
哎哟哟日落山
毛毛雨打湿了尘埃
微微风吹冷了情怀
雨息风停你要来
哎哟哟你要来
心难耐等等也不来
意难捱再等也不来
又不忍埋怨我的爱
哎哟哟我的爱
毛毛雨打得我泪满腮
微微风吹得我不敢把头抬
狂风暴雨怎么安排
哎哟哟怎么安排
莫不是有事走不开
莫不是生了病和灾
猛抬头走进我的好人来
哎哟哟好人来

Первая половина текста описывает пейзаж: «моросящий дождь» и «легкий ветерок», а вторая половина выражает тоску девушки по возлюбленному. Значимыми представляются строки «не нужно твое золото, не нужно твое серебро, а только твое сердце». Созданный автором новый образ любящей девушки являлся актуальным в контексте эстетики «Четвертого мая», раскрывая потенциал новых направлений развития китайского искусства в начале XX века.

Песня имеет куплетную форму с ясным делением на разделы. В ней синтезируются фольклорные элементы с характерными для популярной европейской музыки формообразованием и инструментовкой.

Не менее значимой для развития стиля шидайку стала песня «Река персиковых цветков» («PeachBlossomRiver»). Эта песня была записана в 1930 году в исполнении Ван Рэнмэй (王人美; 1914–1987) и Ли Лили (黎莉莉; 1915–2005). Она также, как и предыдущая посвящена раскрытию любовного чувства (Пример 2).

(男唱)我听见人家说
(女白)说什么
(男唱)桃花江是美人窝
(男唱)桃花千万朵呀也比不上美人多
(女白)不错呀
(男唱)果然不错
(男唱)我每天踱到那桃花林里头坐
(男唱)来来往往的我都看见过
(女白)全都好看吗
(男唱)好那身裁瘦一点偏偏瘦得那么好
(女白)怎么好呀
(男唱)全是伶俐伶俐小小巧巧
(男唱)婷婷袅袅多美多娇
(女白)那些肥呢
(男唱)那些肥一点儿肥得多么称
(男唱)多么匀多么俊俏多么润
(女唱)啊哈你爱了瘦娇
(女唱)你丢了肥的俏你爱了肥的俏
(女唱)你丢了瘦的娇你到底怎样选
(女唱)你怎么样挑
(男唱)我也不爱瘦那我也不爱肥
(女唱)我要爱一位像你这样美
(男唱)哎哟不瘦也不肥百年成匹配
(女唱)好桃花江是美人窝
(女唱)你不爱旁人就只爱了我
(男唱)好桃花江是美人窝
(男唱)比那旁人美得多
(合唱)好桃花江是美人窝
(合唱)桃花千万朵呀比不上美人多

Песня наделена красивой мелодикой, поддерживаемой тонко разработанной фактурой. В то же время стиль песни тесно связан с фольклорными песнями Китая. Форма состоит из 6 разделов, также имеет вступление (16 тактов) и заключение. Основной раздел в свою очередь подразделен на два больших построения. В тоже время в ее строении и мелодической структуре очевидно влияние европейских песенных форм.

Помимо указанных в стиле Шидайку песен «Морось» (毛毛雨) и «Река персиковых цветков» (桃花江), Ли Цзиньхуэем были созданы такие известные образцы этого стиля, как: «Сестра, я тебя люблю» (妹妹我爱你), «Экспресс» (特别快车) и «Маленький жасмин» (小小茉莉), «Лицо красавицы и цветок персика» (人面桃花), «Опадают цветы, утекает вода» (落花流), «Тихой ночью» (夜深沉), «Везде распускаются розы» (蔷薇处处开).

Его начинания в области синтезирования музыкальных средств различных направлений китайской, западной популярной музыки и джаза были продолжены его братом Ли Цингуаном (黎锦光; 1907–1993). В стиле Шидайку им были созданы такие известные песни, как: «Тубероза» (夜来香), «Шангри-Ла» (香格里拉), «Я в молодости» (少年的我). Позже в стиле Шидайку работал Чен-Гексин (陳歌辛; 1914–1961), написавший песни «Ночной Шанхай» (夜上海) и «Роза, роза я тебя люблю» (玫瑰玫瑰我爱你), приближающиеся к европейским и американским музыкальным образцам популярной музыки.

Литература:

1. Борисов Б. Б. Китайский джаз: современные проблемы изучения // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 3 (45), 2017. С. 63–67.
2. 陈晨, 上海爵士乐本土化研究04. 2005 (ЧенЧен. Исследование адаптации джаза в Шанхае. 2005). URL: <http://gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detailall.aspx?filename=2005063277.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFDREF> (02.12.2020).

3. 丁晓宇,爵士音乐在中国的传承与现状发展背景 04.2017. (Дин Сяюй Традиции и история развития джазового искусства в Китае. 2017). URL: https://www.sohu.com/a/136352347_294794 (02.12.2020).

4. 茅迪·黎锦晖“时代曲”研究 35 页 06.2012 (Мо Ди. Исследование Шидайку Ли Цзинхуэя 2012. Цзянси: Цзянсийский технологический университет, 35 с.).

5. 五四运动百年：现代文明与野蛮落后的缠斗 (Сто лет Движению четвертого мая: борьба между современной цивилизацией и варварством). URL: <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-47991927>(02.12.2020).

Примеры:

Пример 1 «Морось»⁴

Ли Цзиньхуэй

Moderato

毛 毛 雨 一 下 个 不 一 停 一 微 微 风 一

mf

5 D C D D G G C/G G C/G

吹 一 个 不 一 一 一 停 微 一 一 风 细 一 雨 一 柳 一 青 一

9 G D G

青 哎 哟 哟 一 柳 一 青 一 青

⁴ Приводится по аудиозаписи: https://www.youtube.com/watch?v=KbqMvGkK5IU&t=13s&ab_channel=%E9%84%AD%E6%99%AF%E5%85%83

Пример 2⁵

«Река персиковых цветков»

allegretto

我 听 得 人 家 说 一 桃 话 江 是 美 人 窝 桃 花 千 一 万 一

11 朵 比 一 不 上 美 一 人 一 多 一 果 然 不 一 错 我 一 每 天 踱 到 那

21 桃 一 花 一 林 里 头 坐 一 一 来 来 往 一 往 的 我 都 一 看 见 一 过 一

30 一 好 一 一 那 身 一 材 瘦 一 一 点 儿 的 偏 一 偏 瘦 得 一 那 么 一

39 好 一 全 是 伶 伶 俐 俐 小 小 巧 巧 娉 娉 袅 袅 多 一 媚 一 多 一 娇 一

48 那 一 肥 一 点 儿 的 肥 得 一 多 么 一 称 多 么 一 匀 多 么 一 俊 一 俏 多 么 一

56 润 哈 你 爱 了 瘦 的 娇 你 丢 了 肥 的 一 俏 你 爱 了 肥 的 一 俏 你

64 丢 了 瘦 的 娇 你 到 底 怎 么 样 的 逃 一 你 怎 么 样 的 逃 一 一 我 也 不 爱 一

72 瘦 我 也 不 爱 肥 我 要 一 爱 一 位 像 你 这 样 美 不 瘦 也 不 肥

⁵ Приводится по аудиозаписи: https://www.youtube.com/watch?v=1BRA5GTCNSA&t=50s&ab_channel=%E9%84%AD%E6%99%AF%E5%85%83

2



**СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ
В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ:
ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ,
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ**

**Материалы Международной молодежной
научно-практической конференции
26–27 ноября 2020 года**

Сборник статей

Сдано в набор 15.03.2021. Подписано в печать 12.05.2021.
Формат 60х84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Palatino Linotype.
Усл. п.л. 16. Тираж 500 экз.