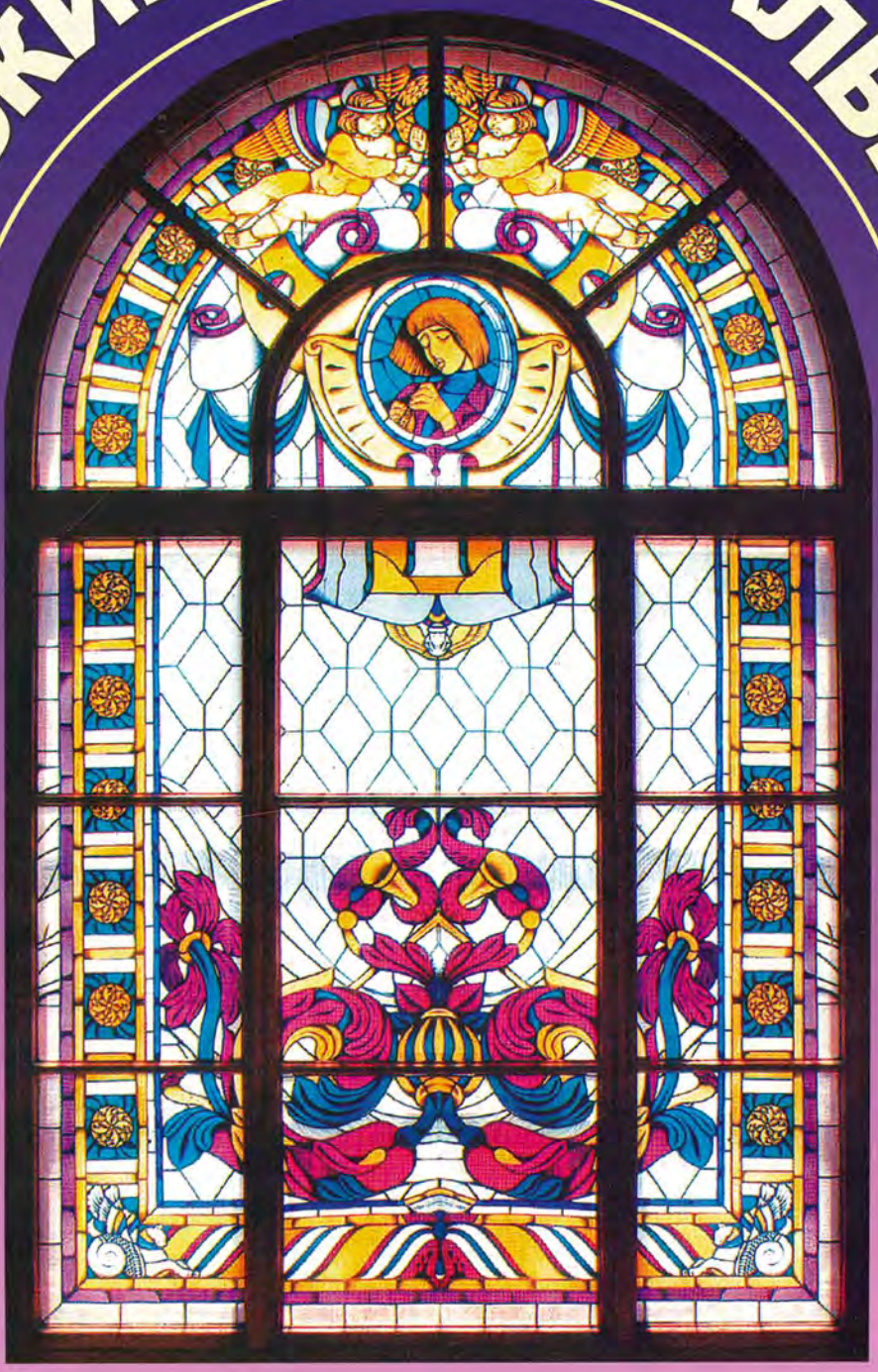
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2014 `1 (14)

РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2014‘1 (14) SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Аспекты современной музыкальной культуры

Исполнительское искусство

Публикации

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии, профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор, зав. редакцией – кандидат искусствоведения, доцент **Елена Юрьевна Андрущенко**

Ответственный секретарь, технический редактор **Влада Евгеньевна Наянова**

Редактор-корректор – старший библиограф РГК **Константин Анатольевич Жабинский**

Редакционная коллегия
А. М. Цукер, докт. иск., проф. (Россия)
Т. С. Рудиченко, докт. иск., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, докт. иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, докт. иск., проф. (Россия)
П. С. Волкова, канд. филол. наук, д-р филос. наук, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Показанник, канд. иск., проф. (Россия)
Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Россия)
Н. А. Мещерякова, канд. иск., доц. (Россия)
Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Россия)
М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Россия)

В. Гуменная, Doctor of FA (Колумбия)
И. Шабунова, Candidate of Arts (PhD, Германия)

Дизайн **Н. В. Самоходкина,** канд. иск., доц.
Обложка **А. А. Селицкий**
Верстка **В. А. Козяков**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 29.06.2014. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 12. Тираж 500.

Отпечатано в типографии
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»
художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

И. Палкина. Музыкальное образование в Области войска Донского: основные тенденции XIX века 4
I. Palkina. Musical Education in the Region of Don Forces: Principal Tendencies of the XIXth Century

А. Орехова. Роль М. Л. Пресмана в проекте «Первая Советская опера» в Ростове-на-Дону 8
A. Orehova. The Role of M. L. Presman in the Project «The First Soviet Opera» in Rostov-on-Don

Л. Варавина. Александр Летунов – композитор и исполнитель 13
L. Varavina. Alexander Letunov – the Composer and Executant

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Г. Рыбинцева. Музыкальное искусство барокко и механицизм XVII–XVIII столетий 17
G. Rybintseva. The Baroque Art of Music and Mechanicism of the XVII–XVIIIth Centuries

А. Утина. Неостилевые тенденции в творчестве донецких композиторов 25
A. Utina. Neo-style Tendencies in Creative Works by Donetsk Composers

Э. Алимова (Гумарова). Крымско-татарские и русско-украинские истоки вокальной лирики М. Халитовой 31
E. Alimova (Gumarova). Crimean Tatar and Russian-Ukrainian Origins of M. Khalitova's Vocal Lyrics

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Е. Трембовельский. О стиле и жанровом диапазоне газеты «Музыкальное обозрение» 38
E. Trembovelskiy. About Style and Genre Diapason of Newspaper «The Musical Review»

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

И. Стрелкова. Медленные части фортепианных сонат В. А. Моцарта: опыт исполнительского анализа 56
I. Strelkova. The Slow Movements of W. A. Mozart's Piano Sonatas: an Experience of Executant Analysis

В. Гиголаева-Юрченко. Русское камерно-вокальное исполнительство XIX века: гендерный аспект 64
V. Gigolaeva-Yurchenko. Russian Chamber and Vocal Performing Art of the XIXth Century: the Gender Dimension

В. Метлушко. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX века: черты преемственности 70
V. Metlushko. Sonata for Clarinet and Piano in the French Chamber and Instrumental Music of the XXth Century: the Features of Succession

Е. Седых. Русская духовная музыка в детском хоре (к проблеме обновления репертуара) 77
E. Sedykh. Russian Sacred Music in the Children's Choir (Towards the Problem of Renovation of the Repertoire)

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

М. Пресман. Из литературного наследия. Публикация, вступительная статья и комментарии *А. Коккезовой* 82
M. Presman. From Literary Heritage. The publication, introductory article and comments by *A. Kokkezova*

Правила рассмотрения и публикации статей 95

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

И. Д. ПАЛКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ВОЙСКА ДОНСКОГО: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ XIX ВЕКА

XIX столетие вошло в историю Донского края как период стабильного и динамичного развития во всех сферах культурной жизни. Благоустройство крупнейших городов, неуклонный рост образовательных учреждений, становление драматического и музыкального театра, вовлечение различных групп населения в просветительскую деятельность – названные процессы, в свою очередь, прямо или косвенно стимулировали активизацию интереса к музыкальному исполнительству в Области войска Донского. Естественно, поддержанию этого интереса была призвана способствовать хорошо налаженная подготовка профессиональных кадров различных специальностей. Создание музыкально-исполнительской образовательной базы в Донском крае протекало не просто, что в значительной степени предопределялось его политическим и социально-экономическим «бицентризмом».

Напомним, что во второй половине XIX века на Дону сложилась уникальная для России ситуация, когда в пределах одного территориально-административного деления существовали 2 центра – административный (Новочеркасск) и торгово-финансовый (Ростов). Данное обстоятельство оказывало значительное влияние на функции указанных центров.

Главной задачей казачьих властей в Новочеркасске было поддержание высокой боевой готовности войска. Поэтому первостепенной проблемой, решаемой усилиями администрации, здесь являлось обустройство казачьих лагерей, учебного полка и т. п.

Градоначальство же Ростова-на-Дону не было ограничено жёсткими рамками военной службы. Ситуация благоприятствовала использованию удачного географического положения города для приращения сосредоточиваемых в нем богатств. Ростов постепенно превращался в экономическую столицу войска Донского, в которой преобладало интернациональное население. Здесь гастролировали театральные коллективы, дававшие представления на греческом, немецком, русском, малорусском, еврейском, французском языках. И театральные залы не пустовали.

Вышеуказанные особенности функционирования важнейших городов Области войска Донского оказали заметное влияние как на образовательные тенденции в целом, характерные для этого региона, так и на становление и развитие музыкального образования в частности.

Разумеется, довольно долго основная роль в обучении музыке принадлежала «домашнему воспитанию». Так, оно получило довольно широкое распространение в Новочеркасске, где проживала большая часть донского дворянства. В дальнейшем, по мере интернационализации Ростова, и там укоренялись аналогичные традиции, привнесённые иностранцами. Тенденция к расширению домашнего музыкального воспитания на Дону не отличалась каким-либо своеобразием, пребывая в общероссийском русле развития.

Первыми музыкальными учебными заведениями в Области войска Донского явились две войсковые музыкальные школы, расположенные в Новочеркасске[1]. Одна из них готовила кадры для войсковой инструментальной капеллы, основанной в 1811 году, другая – поставляла музыкантов-духовиков в казачьи гвардейские полки. Здесь прослеживалась несомненная тенденция к первоочередному обеспечению войсковых частей и подразделений. Войсковые музыкальные школы находились на содержании государства, что способствовало их регулярной и стабильной работе.

Следует заметить, что казаки-малолетки, принадлежавшие к военному сословию и стремившиеся идти по пути отцов, не обнаруживали особого тяготения к деятельности в

качестве профессиональных музыкантов. Поэтому каждому ученику выплачивалось жалованье. К примеру, в середине XIX века оно составляло 43 рубля серебром ежегодно. Указанной суммы было вполне достаточно для жизни одного человека.

Музыкальные занятия в Донском институте благородных девиц (Новочеркасск) также отличались регулярностью. Однако результаты этих занятий не выносились за стены элитарного учебного заведения.

В Ростове-на-Дону относительно массовое обучение оркестровых музыкантов началось позже, чем в Новочеркасске. В 1873 году открылось Ростовское реальное училище [2][2]. Три года спустя здесь существовал оркестровый класс, в котором занимались 13 мальчиков – исполнителей на духовых и струнных инструментах [1]. Вполне естественно, что данный класс содержался за счёт частных средств.

Штат училища не предусматривал наличия преподавателей музыки, их приглашение обусловливалось инициативой дирекции. Весьма показателен скромный образовательный уровень этих педагогов: С. Дмитриев (пение), А. Сысоев (струнные инструменты), А. Пивоваров (духовые инструменты) получили «домашнее воспитание».

Руководство реального училища стремилось расширять материальную базу оркестрового класса. К концу XIX века в данном учебном заведении было 2 оркестра – духовой и бальный составы. В училище имелось 50 музыкальных инструментов, включая рояль. Следует прибавить к этому и замечательный концертный зал.

Столь очевидная активность администрации указанного учебного заведения в сфере занятий музыкой представляется далеко не случайной. Выпускники училища принадлежали к образованным кругам общества. Исходя из этого, например, мальчикам разрешалось бывать в театре, но без права посещения «галереи»[3].

Позитивная динамика образовательных процессов в войсковых музыкальных школах, Донском институте благородных девиц и оркестровом классе Ростовского реального училища позволяет выявить еще одну тенденцию: обучение музыке в сравнительно небольших городах[4] становится успешным лишь при опоре на государственную материальную базу.

И в Ростове, и в Новочеркасске предпринимались попытки создания массовых учебных заведений при местных музыкальных обществах. Однако существование таких курсов или школ было недолговечным.

Наряду с этим, на протяжении 1880-х годов в Ростове проявилась тенденция к основанию частных музыкальных школ. Первый шаг в данном направлении сделала профессиональная певица А. О. Иванова. В 1884 году она получила разрешение на открытие музыкальных классов по всем академическим специальностям, а спустя несколько месяцев «утверждённая Министерством внутренних дел Музыкальная школа свободного художника А. О. Ивановой» [4] объявила о начале занятий с 1 сентября 1885 года. В целом, названное учебное заведение фактически соответствовало сегодняшним требованиям к начальному этапу музыкального образования.

Обучение в школе А. О. Ивановой, разумеется, было платным, но вполне доступным для представителей среднего класса. Преподавание велось по методу Петербургской консерватории [5][5].

Спустя 6 лет после открытия школы А. О. Ивановой в Ростове появилась частная школа Саяр-Вашкевича [3], в которой, помимо традиционных специальностей, предусматривалось обучение аккомпанементу и ансамблевой игре. В дальнейшем количество подобных школ и курсов продолжало возрастать. К концу XIX века в городе с населением около 120000 человек насчитывалось 5 учебных заведений соответствующего профиля.

Первую частную школу в Новочеркасске открыл певец и скрипач Ф. Стаджи [9]. Это событие произошло в 1893 году. Вполне естественно, что в школе обучали игре на скрипке и пению.

Работа частных музыкальных школ в Новочеркасске, к сожалению, не отличалась регулярностью. Тем не менее, в конце XIX столетия здесь работали музыкальная школа В. О. Барановского и курсы В. А. Луизова [7; 6]. Обучение в этих учебных заведениях ограничивалось игрой на скрипке и фортепиано.

С середины 1870-х годов в Ростове вело постоянную просветительскую работу городское Музыкальное общество. Однако лишь в 1894 году его финансовое положение, наконец, позволило открыть музыкальную школу, соответствующую высоким требованиям Императорского русского музыкального общества (ИРМО) [11].

Наличие упомянутой музыкальной школы, в которой через 2 года обучались более 100 человек, стало основанием для учреждения Ростовского отделения ИРМО (1896 год). Позднее, в 1900 году, данное учебное заведение было преобразовано в музыкальное училище [8]. При этом оплата за обучение оставалась довольно умеренной (и дифференцированной, с учетом тогдашней потребности в различных инструменталистах), для особо одарённых учащихся имелись бесплатные вакансии. Не платили и те, кто поступал в классы гобоя, фагота или контрабаса.

К концу XIX века в Донском крае наметилась тенденция к массовому обучению музыке. В частности, число учащихся музыкального училища через несколько лет достигло 200 человек, чему, безусловно, способствовал высокий статус выпускника. Например, лица, окончившие данное учебное заведение с отличием, могли быть не только преподавателями музыки, но и педагогами народных (приходских или начальных) училищ, поскольку уровень их общеобразовательной подготовки соответствовал прогимназии [10].

Как видим, и указанные тенденции, и состояние музыкального образования на Дону в целом на рубеже XIX–XX веков позволяли с оптимизмом глядеть в будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Упоминания об этом содержатся в материалах ГАРО: Ф. 301, оп. 15, ед. хр. 211. Смета войсковым доходам и расходам Донского войска на 1855 г.; Ф. 301, оп. 15, ед. хр. 212. Смета войсковым доходам и расходам войска Донского на 1856 г.

[2] Реальные училища в основном ориентировались на гимназические программы, за исключением иностранных языков. В названные учебные заведения допускался приём только мальчиков, поскольку эти училища готовили выпускников к «реальной жизни», а именно – к деятельности в сфере материального производства. После окончания подобных училищ юноши могли продолжать образование в технических институтах.

[3] Сейчас «галерею» принято называть «галёркой». На «галёрке» в те времена размещалась не самая благовоспитанная публика. Поэтому учащимся реального училища запрещалось бывать на «галерее» – во избежание дурного влияния.

[4] В 1870-е годы численность населения в Новочеркасске и Ростове находилась, соответственно, в пределах 40 и 70 тысяч человек.

[5] Данное упоминание является первым свидетельством влияния столичных российских консерваторий на учебный процесс в музыкальных школах Дона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ещё о музыкальном обществе // Донская пчела. 1876. № 4.
2. Исторический очерк деятельности Ростовского-на-Дону «Петровского» реального училища за время с 1873 по 1898 год. Ростов н/Д: Тип. Донского акционерного общества печатного и издательского дела, 1898. 122 с.
3. Музыкальное училище в Ростове-на-Дону // Донская пчела. 1891. № 74.
4. Объявление // Донская пчела. 1885. № 65.
5. Объявление // Донская пчела. 1886. № 71.
6. Объявление // Донская речь. 1900. № 193.
7. Объявление // Донская речь. 1900. № 217.
8. Объявление // Донская речь. 1900. № 219.
9. Стаджи Фридерик // Донская речь. 1894. № 1.
10. Театр и музыка // Приазовский край. 1895. № 147.
11. Театр и музыка // Приазовский край. 1895. № 228.

REFERENCES

1. Eschyo o muzykal'nom obschestve [About the Musical Society Once Again]. Donskaya pchela [Don Bee]. 1876. No. 4.
2. Istoricheskiy ocherk deyatel'nosti Rostovskogo-na-Donu «Petrovskogo» real'nogo uchilischa za vremya s 1873 po 1898 god [Historical Essay about Petrovsky Non-classical Secondary School's Activities since 1873 to 1898]. Rostov-on-Don: Don Join-stock Typography and Publishing Company's Printing-house, 1898. 122 p.
3. Muzykal'noe uchilische v Rostove-na-Donu [Musical College in Rostov-on-Don]. Donskaya pchela [Don Bee]. 1891. No. 74.
4. Ob'yavlenie [Advertisement]. Donskaya pchela [Don Bee]. 1885. No. 65.
5. Ob'yavlenie [Advertisement]. Donskaya pchela [Don Bee]. 1886. No. 71.
6. Ob'yavlenie [Advertisement]. Donskaya rech' [Don Speech]. 1900. No. 193.
7. Ob'yavlenie [Advertisement]. Donskaya rech' [Don Speech]. 1900. No. 217.
8. Ob'yavlenie [Advertisement]. Donskaya rech' [Don Speech]. 1900. No. 219.
9. Stadzhi Friderik [Staggi Friderick]. Donskaya rech' [Don Speech]. 1894. No. 1.
10. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. Priazovskiy kray [Priazovski Land]. 1895. No. 147.
11. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. Priazovskiy kray [Priazovski Land]. 1895. No. 228.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ВОЙСКА ДОНСКОГО: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ XIX ВЕКА

В работе освещён процесс становления музыкального образования в главных центрах Области войска Донского – административном (Новочеркасск) и экономическом (Ростов-на-Дону). Выявлены основные тенденции, связанные с учреждением музыкальных школ, а также музыкального училища Ростовского отделения Императорского русского музыкального общества.

Ключевые слова: музыкальное образование, Область войска Донского, XIX век.

MUSICAL EDUCATION IN THE REGION OF DON FORCES: PRINCIPAL TENDENCIES OF THE XIXTH CENTURY

Process of formation of music education in two main centres of the Region of Don Forces (Novocherkassk as administrative centre and Rostov-on-Don as economic one) is considered in the article. The basic tendencies connected with establishment of musical schools, and also Musical college of the Rostov branch of the Imperial Russian musical society are shown.

Keywords: musical education, Region of Don Forces, the XIXth century.

Палкина Ирина Дмитриевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

А. Ю. ОРЕХОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РОЛЬ М. Л. ПРЕСМАНА В ПРОЕКТЕ «ПЕРВАЯ СОВЕТСКАЯ ОПЕРА» В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

Личность Матвея Леонтьевича Пресмана для Ростова-на-Дону представляется знаковой. Этот видный музыкальный деятель сыграл немаловажную роль в культурной жизни донской столицы: он принимал участие в создании Ростовского отделения Императорского Русского музыкального общества, руководил работой музыкальных классов при этом обществе [6], стоял у истоков ростовского Союза оркестрантов (был избран почётным членом данного союза) [4], основал первую консерваторию на Дону. Несомненно, вклад М. Л. Пресмана в культурную историю нашего города был весьма значительным. Настоящая статья призвана осветить малоизвестные моменты творческой биографии музыканта, вызывающие интерес в контексте культурной жизни донского края первых советских лет.

В 1920 году в Ростове-на-Дону, согласно решению Первого Всероссийского съезда работников искусств (1919), был создан Союз РАБИС. Данная организация стремилась объединить многочисленные творческие союзы города и консолидировать их работу. Поначалу РАБИС отказывался принимать в свои ряды М. Л. Пресмана как руководителя «частной» консерватории, не получавшего определённого жалования. Протестуя против этого, музыкальный деятель направил руководству РАБИС письмо, в котором обозначил свою роль в культурной жизни города и чётко обосновал причины, по которым следовало отменить неправомерное решение[1]. После рассмотрения данного письма М. Л. Пресман был принят в союз. Музыкант стремился активно участвовать в жизни объединения. К примеру, в конце 1920 года он выдвинул свою кандидатуру для избрания делегатом на областной съезд Союзов. Это самовыдвижение, по-видимому, не получило надлежащей поддержки – в официальных списках делегатов съезда имя М. Л. Пресмана отсутствовало. В фондах ГАРО хранится личный опросный листок, заполненный музыкантом в связи с обсуждением его кандидатуры. Приведём выдержки из этого документа.

Личный опросный листок М. Л. Пресмана (1920 г.)[2]

Дата рождения	10/23 октября 1870 г.
Образование	Выпускник Московской консерватории 1891 г.
Адрес местожительства	Ростов-на-Дону, ул. Малая Садовая, д. 18, кв. 12
В каком предприятии вы в настоящее время работаете и в качестве кого?	Основал в Ростове-на-Дону отделение б. ИРМО и в течение шестнадцати лет был главным организатором всей музыкальной жизни отделения, исполнителем (в качестве пианиста) и дирижёром всех оперных спектаклей и симфонических концертов. В Ростове основал свои музыкальные курсы и консерваторию с количеством учащихся свыше 400 человек
С какого времени вы состоите в союзе?	Состою в Донском областном союзе Рабис с 1920 года
Занимаете ли вы платную должность в Союзе и какую именно, какой оклад вы получаете?	Должность: Руководитель-инструктор музыкального образования в губернаторских трудовых коммунах Ростова и Нахичевани н/Д. Получаю вознаграждение: 19.635 руб. (при 42 нед. часах) С какого числа получаю вознаграждение: с 15 ноября 1920 года
Стаж	С 1891 по 1896 г. – состоял старшим преподавателем фортепиано в Тифлисском музыкальном училище б. ИРМО. С 1896 по 1912 г. – директором, преподавателем фортепиано, теории, дирижирования оперных спектаклей и симфонических концертов в Ростовском музыкальном училище б. ИРМО. С 1912 по 1915 г. – состоял профессором специального класса игры на фортепиано и некоторое время инспектором Саратовской консерватории б. ИРМО. С 1915 по 1920 г. – состоял директором и профессором фортепиано в основанных мною музыкальных курсах, а затем консерватории профессора М. Л. Пресмана

Вслед за принятием М. Л. Пресмана в РАБИС, в апреле 1920 года, на Дону появилась организация под названием «Первая Советская опера». Её директором стал М. А. Бихтер, заведующим музыкальной частью – М. Ф. Гнесин, режиссёрскую должность занимали В. М. Сангурский и Ф. А. Строганов [2]. Целью этой организации провозглашалось развитие оперного искусства в Ростове-на-Дону путём соответствующих постановок, реализуемых местными силами. Рабочая комиссия (Рабком Советской оперы), в которую поступали заявления, просьбы и жалобы от сотрудников Оперы, начала свою деятельность с 1 сентября 1920 года. Само же музыкально-театральное предприятие находилось в ведении Союза РАБИС[3]. Матвей Леонтьевич Пресман состоял в Художественном совете данного объединения, а позднее стал его руководителем. В протоколе заседания Художественного совета Первой Совоперы от 22 мая 1921 года (на заседании присутствовал также В. И. Асмолов – основатель легендарного театра в Ростове-на-Дону) было сказано, что председателем Художественного совета избран М. Л. Пресман, которому поручено в первую очередь заняться подготовкой к исполнению опер «Пиковая дама» и «Русалка»[4].

Площадкой для выступлений оперных трупп в те годы служил театр имени Карла Маркса, до революции именовавшийся «Машонкинским театром» в честь построившей его купчихи П. Д. Машонкиной. Театр вмещал 1700 зрителей [7] и первоначально был спроектирован как театр-цирк. «Внутренние помещения театра легко могли трансформироваться из театральных в цирковые: купол закрывался подвесным потолком, расширялась сцена, убирались стулья и т. д. По тем временам – крайняя редкость!» [8]. Исходя из этого, названное помещение использовалось для различных театральных постановок. Однако для оперной труппы данное здание не было удачным. Борис Анненский в статье «Перелистывая страницы архива (из истории театральных зданий Ростова)» весьма критично оценивал устройство театра: «…чрезвычайно высокий потолок здания (необходимый для цирковых представлений) создавал неблагоприятные акустические условия; сцена не имела никаких механических приспособлений. Кроме того, обстановка театра была скучна, сера и казённа» [9]. Таким образом, театр не отвечал важнейшим требованиям, необходимым для выступлений оперных артистов. При этом Первой Советской опере приходилось делить сцену с драматической труппой, которая вынужденно перебралась в упомянутое здание после пожара, уничтожившего театр Луначарского (бывший театр Асмолова). Оперные спектакли шли во вторник, субботу и воскресенье, остальные дни были отданы драматической труппе.

Существовали, впрочем, и более сложные проблемы, препятствующие работе. В письме председателя Донисполкома и заведующего Наробразом к правлению Союза РАБИС от 17 января 1921 года сообщалось, что «…после сгоревшего театра им. Луначарского обе труппы, Оперная и Драматическая, располагались в одном театре им. К. Маркса и ни одна их них не работала с 30 апреля 1920 года ввиду отсутствия топлива»[5]. Температура в театре была настолько низкой, что приходилось отменять спектакли. Далее в письме доказывалась необходимость заменить угольное отопление нефтяным – заведомо более экономичным и выгодным в финансовом плане. 16 марта РАБИС удовлетворил просьбу, переведя здание на нефтяное отопление[6].

Естественно, профсоюз не только занимался решением масштабных вопросов такого уровня, но и рассматривал персональные обращения музыкантов и артистов. По окончании гражданской войны материальное положение творческих слоёв населения Ростова было крайне тяжелым, о чём свидетельствуют многочисленные заявления сотрудников Первой Совоперы, обнаруженные в Государственном архиве Ростовской области. Приведём выдержки из них:

«…Не имея совершенно летней одежды и летнего головного убора – прошу в случае получения такового от РАБИС не забыть меня. Артист Платонов»[7].

«…Прошу Союз РАБИС и Рабком Первой Советской оперы поддержать моё ходатайство в пособии, ибо я нахожусь без всяких средств к существованию. В. Савинцева»[8].

В таких условиях находилось подавляющее большинство сотрудников Первой Советской оперы. Штат данного предприятия был многочисленным и разнообразным по составу. В нём значились артисты, режиссёры, балерины, музыканты, художники, рабочие, билетёры и др.

Все творческие замыслы М. Л. Пресмана в Первой Совопере подвергались тщательной проверке со стороны управляющих структур. РАБИС не только выполнял функции профсоюза, но и осуществлял надзор за репертуарными и концертными планами коллектива, рассматривая и утверждая программы планируемых мероприятий. Например, в повестке дня заседания Рабкома от 31 марта 1921 года значился вопрос о проведении «Культурно-Просветительского вечера» для сотрудников Оперы и их семей под названием «Первый понедельник».

РАБИС утвердил данное мероприятие, наметил сроки проведения и предложил следующую программу:

«1) Лекция о профессиональном движении тов. И. М. Финкеля[9];

2) Лекция о музыке. Пригласить тов. М. Ф. Гнесина;

3) Концертное отделение. К участию в концерте привлечь сотрудников из хора, 2 персонажа оркестра и балета»[10].

Репертуар Первой Советской оперы составляли популярные оперы – «Травиата», «Кармен», «Евгений Онегин», «Паяцы», «Алеко», «Демон», «Лакме». Однако реализации обширных творческих планов постоянно что-то препятствовало. Открытие оперного сезона 1921/1922 года, намеченное на 2 июля, оказалось под угрозой по причине задержки зарплат артистам. На заседании Художественного совета Первой Советской оперы от 5 июня 1921 года отмечалось тяжёлое продовольственное положение страны и Ростова-на-Дону. Тем не менее, признавая необходимость обеспечить регулярную оплату труда, Худсовет выдвинул предложение: создать центральную кассу при городском Отделе искусств (куда входили не только оперные предприятия, но и театр Луначарского, а также кинотеатры). В критических ситуациях это позволило бы «...покрывать доходности одних зрелищных предприятий недоборами других. Совет постановляет начать спектакли с 15 июня, доходы от спектаклей сдавать в общую кассу, а уже оттуда получать средства на выплату зарплат»[11].

Данный проект осуществлён не был, так как уже 10 июня на очередном собрании сотрудников Первой Совоперы, с участием представителей РАБИС, обсуждался вопрос о самом существовании оперного театра в Ростове: «…ввиду неуплаты жалования сотрудникам Первой Совоперы, что повлекло за собой нужды и голод каждого сотрудника, сохранить дело при настоящем его ведении невозможно». Сотрудники предприятия объявили о начале забастовки и вынужденном отказе от службы, если они в течение 5 дней не получат реальную помощь от РАБИС и Наробраза. Общее собрание поручило М. Л. Пресману принять все меры для решения финансовых проблем, одновременно попросив его не оставлять работу в Совопере на протяжении столь трудного периода[12]. 26 июня 1921 года М. Л. Пресман был назначен директором Первой Совоперы.

Однако даже столь крупному музыкальному деятелю, при всём его энтузиазме и преданности делу, оказалось не под силу возродить Первую Советскую оперу и вывести её на достойный уровень – этому препятствовали слишком серьёзные социально-экономические причины. После неизбежных сокращений в составе труппы, 14 июля 1921 года на заседании Художественного совета вновь обсуждался вопрос о перспективах существования музыкально-театрального предприятия. Художественный Совет постановил, что функционирование оперы в сложившихся условиях невозможно. М. Л. Пресман огласил перечень экстренных мер, требующихся для сохранения оперного театра в Ростове-на-Дону. Учитывая значимость данной информации, приводим соответствующий фрагмент постановления целиком:

« – немедленный и планомерный хозяйственный ремонт в пределах возможного здания и сцены;

– срочное пополнение вакантных мест труппы: главным дирижёром, драматическим и лирическим сопрано, ответственным меццо-сопрано, тенорами, меццо характерными и лирическими, ответственным низким басом и басом компримарио, а также необходимыми инструментами в оркестре;

– немедленное установление персональных ставок, исходящих из прожиточного минимума, для всех работников оперы;

– забронирование максимального количества постановочного материала за оперой, ремонт и изготовление новых костюмов и бутафорий, приобретение определённого права пользования костюмерной и бутафорской мастерской СКВО;

– определённое забронирование твёрдой суммы в бюджете Наробраза на содержание оперы по смете»[13].

Из цитируемых требований можно заключить, в каком положении находилось оперное предприятие в Ростове-на-Дону. Отсутствие элементарных условий для постановки спектаклей не удавалось компенсировать при самой усердной работе талантливых режиссёров и артистов. Художественный совет во главе с М. Л. Пресманом оказался не в состоянии решить проблемы, от которых фактически самоустранился РАБИС. Тем временем последний рассмотрел заявление, поступившее от режиссёра Первой Совоперы Н. Н. Боголюбова – одного из ведущих отечественных специалистов в названной сфере (до переезда на Юг России работавшего в Мариинском театре) [1]. В заявлении содержалось ходатайство о поддержке РАБИСом уже согласованного переезда Н. Н. Боголюбова в Ставрополь: при отсутствии на Дону театрального здания, подходящего для оперы, а также постановочных средств, режиссёр ощущал себя в Ростове совершенно бесполезным[14].

Немногим позже, осенью 1921 года, уехал из Ростова-на-Дону и М. Л. Пресман – его пригласили на преподавательскую работу в Бакинскую консерваторию (Азербайджан). К сожалению, выдающийся музыкальный деятель уже не возвратился на донскую землю [5].

Над Первой Советской оперой, лишившейся прежнего авторитетного руководства, сразу же нависла угроза ликвидации. Действительно, в качестве самостоятельной творческой структуры данное предприятие существовало недолго – с января 1922 года остатки труппы были присоединены к Ростовскому театру музыкальной комедии [2].

Непродолжительная «биография» Первой Советской оперы служит наглядным примером «диспропорции» между воплощением в жизнь масштабных творческих планов и стеснёнными финансовыми возможностями. М. Л. Пресман всеми силами стремился создать хорошие условия для артистов и музыкантов, принимая активное участие в работе Художественного совета и периодически обращаясь в РАБИС за помощью в решении текущих вопросов. Однако руководящие городские структуры явно предпочли уклониться от поддержки столь хлопотного и затратного предприятия. Вероятно, и горожане ещё не были готовы с энтузиазмом воспринять донское оперное искусство, по инерции отдавая предпочтение развлекательным жанрам кинематографа и оперетты. Так или иначе, музыкально-театральный проект, руководимый крупными отечественными музыкальными деятелями – М. Л. Пресманом и М. Ф. Гнесиным, существовал в Ростове-на-Дону менее двух лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 4, св. 1, л. 21.
2 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 1, ед. хр. 62, л. 70–71.
3 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. , л. 160.
4 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 241.
5 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 157.
6 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 142.
7 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 105.
8 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 109.
9 Финкель И. М. – коммунист, секретарь Союза РАБИС. В 1918 г. состоял секретарём Союза оркестрантов.
10 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 211.
11 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 243.
12 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 240.
13 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 208.
14 ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 2, ед. хр. 2, св. 1, л. 262.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов Николай Николаевич // Академик: музыкальная энциклопедия. Официальный сайт. URL: http: // dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/1102/Боголюбов.
2. *Брянцева В.* Ростов-на-Дону // Классическая музыка, опера и балет: энциклопедия. Официальный сайт. URL: http: // www.belcanto.ru/rostovnadonu.html.
3. *Крылова А.* Проектная деятельность в сфере академического музыкального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 19–22.
4. *Орехова А.* Становление и развитие Союза оркестрантов в Ростове-на-Дону (1906–1920 гг.) // Фундаментальные исследования. 2013. № 11. Вып. 6. С. 1259–1263.
5. Пресман Матвей Леонтьевич – пианист, педагог, общественно-музыкальный деятель // Наш Баку: история Баку и бакинцев. Официальный сайт. URL: http: // www.ourbaku.com/index.php5/.
6. *Римская З.* Создатель первой консерватории в Ростове // Донской временник: краеведческий альманах. Официальный сайт. URL: http: // www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/3/art.aspx?art_id=380.
7. *Таршис В.* Из истории ростовских театров // Донской временник: краеведческий альманах. Официальный сайт. URL: http: // www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=395.
8. Театр купчихи Пелагеи Дмитриевны Машонкиной (Большой драматический). URL: http://frilansery.net/blogs/ponemnogu-obovsem/teatr-kupchihi-pelagei-dmitrievny-mashonkinoi-bolshoi-dramaticheskii.html.
9. Театр-цирк купцов Машонкиных (1906–1942) // Ростовский академический театр драмы им. Максима Горького. Официальный сайт. URL: http://www.rostovteatr.ru/theater/museum/126.

REFERENCES

1. Bogolyubov Nikolay Nikolaevich [Nickolai Bogolyubov]. Akademik: muzykal'naya entsiklopediya. Ofitsial'nyi sayt [Academician: Musical Encyclopaedia. The Official Site]. URL: http: // dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/1102/Bogoljubov.
2. *Bryantseva V.* Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don]. Klassicheskaya muzyka, opera i balet: entsiklopedia. Ofitsial'nyi sayt [Classical Music, Opera and Ballet: Encyclopaedia. The Official Site]. URL: http: // www.belcanto.ru/rostovnadonu.html.
3. *Krylova A.* Proektnaya deyatel'nost' v sfere akademicheskogo muzykal'nogo iskusstva [Project Activities in the Field of Academic Musical Art]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2012. No. 1. P. 19–22.
4. *Orekhova A.* Stanovlenie i razvitie Soyuza Orkestrantov v Rostove-na-Donu (1906–1920 gg.) [Formation and Development of the Union of Orchestral Musicians in Rostov-on-Don (1906–1920)]. Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental Researches]. 2013. No. 11. Issue 6. P. 1259–1263.
5. Presman Matvey Leont'evich – pianist, pedagog, obschestvenno-muzykal'nyi deyatel' [Matvey Presman, the Pianist, Pedagogue, Public Figure in Music]. Nash Baku: istoriya Baku i bakintsev. Ofitsial'nyi sayt [Our Baku: History of Baku and its Inhabitants. The Official Site]. URL: http: // www.ourbaku.com/index.php5/.
6. *Rimskaya Z.* Sozdatel' pervoy konservatorii v Rostove [The Founder of the First Conservatoire in Rostov-on-Don]. Donskoy vremennik: kraevedcheskiy al'manakh. Ofitsial'nyi sayt [Don Annals: Almanac of Local Lore Studies. Official Site]. URL: http: // www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/3/art.aspx?art_id=380.
7. *Tarshis V.* Iz istorii Rostovskikh teatrov [From the History of Rostov Theatres]. Donskoy vremennik: kraevedcheskiy al'manakh. Ofitsial'nyi sayt [Don Annals: Almanac of Local Lore Studies. Official Site]. URL: http: // www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=395.
8. Teatr kupchikhi Pelagei Dmitrievny Mashonkinoy (Bol'shoy dramaticheskiy) [The Merchant's Wife Pelageya Mashonkina's Theatre (The Large Dramatic One)]. URL: http: // frilansery.net/blogs/ponemnogu-obo-vsem/teatr-kupchihi-pelagei-dmitrievny-mashonkinoi-bolshoi-dramaticheskii.html.
9. Teatr-tzirk kuptsov Mashonkinykh (1906–1942) [The Merchants Mashonkins' Theatre and Circus (1906–1942)]. Rostovskiy akademicheskiy teatr dramy imeni Maksima Gor'kogo. Ofitsial'nyi sayt [Rostov Academy the Gorky Theatre. Official Site]. URL: http: // www.rostovteatr.ru/theater/museum/126.

РОЛЬ М. Л. ПРЕСМАНА В ПРОЕКТЕ «ПЕРВАЯ СОВЕТСКАЯ ОПЕРА» В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

В статье освещаются малоизвестные факты, относящиеся к творческой деятельности М. Л. Пресмана в Ростове-на-Дону в начале 1920-х годов. Автором характеризуется роль названного музыкального деятеля в жизни Союза РАБИС и театральном проекте «Первая Советская опера». На основе архивных источников анализируется история данного проекта с момента его возникновения до официального закрытия.

Ключевые слова: М. Л. Пресман, музыкальный театр, РАБИС, «Первая Советская опера».

THE ROLE OF M. L. PRESMAN IN THE PROJECT «THE FIRST SOVIET OPERA» IN ROSTOV-ON-DON

The article elucidates the little known facts of M. L. Presman's creative activity in Rostov-on-Don at the beginning of the 1920s. The role of the named musical worker in the life of Union RABIS and the theatre project «The First Soviet opera» is characterized by the author. The history of the mentioned project based on archival sources is reviewed since its beginnings until official closing.

Keywords: M. L. Presman, musical theatre, Union RABIS, «The First Soviet Opera».

Орехова Анастасия Юрьевна
младший научный сотрудник, аспирант кафедры теории музыки и композиции
e-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

Л. В. ВАРАВИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

АЛЕКСАНДР ЛЕТУНОВ – КОМПОЗИТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ

Одним из определяющих признаков академизации исполнительства на баяне и аккордеоне является значительное увеличение соответствующего оригинального репертуара. Последние 25 лет отличаются особенной интенсивностью композиторского творчества как в России или Украине, так и в других странах бытования баяна и аккордеона. Заметно расширился круг композиторов-профессионалов, тяготеющих к созданию глубоких в содержательном плане, концептуально масштабных произведений для названных инструментов. Наряду с этим, появилось немало сочинений, принадлежащих исполнителям, которые дерзнули проявить себя на композиторском поприще. В созданном ими репертуарном пространстве есть всё – от безусловных удач до «пьес-однодневок»…

Ростов-на-Дону замечательным образом выступил в роли своего рода «центра притяжения» как для современных композиторов, сочиняющих народно-инструментальную музыку, так и для исполнителей, стремящихся пополнить концертный и педагогический репертуар баяна и аккордеона. Среди подобных музыкантов, чья творческая биография тесно связана с Ростовом, мы встречаем широко известные имена: А. Кусяков, В. Семёнов, В. Ходош, Ю. Дранга, Г. Гонтаренко, В. Новиков, В. Шишин, Ю. Весняк, Ю. Машин, М. Водяхин, Г. Толстенко, В. Черников, А. Доренский, С. Бланк, Р. Бажилин, А. Летунов, Д. Кисеев, А. Ноздрачёв, А. Мацанов и др. Такое «многоцветие талантов» выглядит не случайным, ведь их профессиональное становление было связано с продуктивной композиторской средой Ростовской консерватории. Более того, есть все основания полагать, что ныне здравствующие из перечисленных авторов в самое ближайшее время представят музыкальной общественности свои новые произведения.

Целую плеяду талантливых молодых мастеров воспитал, в частности, Анатолий Иванович Кусяков, всемирно известный композитор. Поразному сложились творческие судьбы его учеников, равно как их взаимоотношения с народно-инструментальной музыкой. Некоторыми выпускниками А. И. Кусякова лишь эпизодически создаются произведения для баяна и аккордеона, поскольку индивидуальные художественные предпочтения каждого связаны с симфоническими и камерно-ансамблевыми опусами, хоровыми и песенными жанрами. Среди указанных мастеров хочется особо отметить тех, кто, завершив исполнительское образование, вновь поступили в консерваторию на отделение композиции и прошли полный курс обучения. Перечислим, к примеру, баянистов: В. Шишин, Ю. Машин, Г. Толстенко (не закончил вуз как исполнитель), В. Черников, М. Водяхин, А. Летунов... Вячеслав Семёнов также несколько лет обучался на кафедре композиции РГМПИ – РГК им. С. В. Рахманинова под руководством А. И. Кусякова.

Характеризуя собственный класс последних лет, Анатолий Иванович неизменно упоминал Александра Летунова как одного из наиболее талантливых своих учеников. Педагогу особенно импонировали в Александре яркий дар мелодиста, обострённое ощущение формы, ясно очерченная индивидуальность композиторского почерка.

Александр Сергеевич Летунов родился 28 июня 1974 года в станице Отрадной Краснодарского края. В 1993 году окончил Ставропольское музыкальное училище (класс баяна В. Б. Колесникова), в 1998 – Ростовскую консерваторию, три года спустя – ассистентуру-стажировку при РГК (класс баяна профессора Л. В. Варавиной). В 2004 году, завершив повторное обучение в Ростовской консерватории (класс композиции народного артиста России, профессора А. И. Кусякова), поступил в аспирантуру, где совершенствовался под руководством своего наставника. Волей судьбы А. Летунову довелось стать последним выпускником Анатолия Ивановича – в 2007 году, незадолго до итогового аспирантского экзамена Александра, его педагог ушёл из жизни… Встреча с А. И. Кусяковым оказалась невероятной жизненной удачей, счастливым жребием в творческой биографии молодого композитора.

Стремление к сочинительству проявилось у Саши ещё в училищные годы. Обучаясь в

консерватории, А. Летунов целеустремлённо постигал законы гармонии, полифонии, музыкального формообразования, композиционные техники и профессиональные «секреты творчества» выдающихся мастеров различных эпох. Тогда же появились «пробы пера» в области баянной музыки, свидетельствующие о несомненном таланте молодого композитора.

Так, в 1996 году Александром были созданы яркие, самобытные произведения – Соната для баяна и Парафраз на тему русской народной песни «Я на горку шла». Оба названных сочинения вошли в программу, представленную А. Летуновым на III Международном конкурсе исполнителей на народных инструментах «Кубок Севера» (Череповец, 1997). В амплуа концертирующего исполнителя Александр был удостоен звания лауреата III премии. При этом, однако, его талант композитора также не остался не замеченным: жюри наградило А. Летунова специальным призом. Почётную награду вручал донскому музыканту заслуженный артист Беларуси, профессор Николай Иванович Севрюков. Принимая соответствующее решение, члены жюри указывали, что занятия композицией не только обогатили репертуар А. Летунова, но и придали особую масштабность его исполнительскому мышлению.

В качестве подтверждения следует упомянуть примечательный эпизод: в конкурсную программу Летунова на «Кубке Севера» была включена Соната № 5 «Монолог о вечности» А. И. Кусякова. Заручившись согласием композитора, автор этих строк вручила несколько экземпляров Сонаты, опубликованной издательством «WM», членам жюри, среди которых был Альбин Леонидович Репников. Надо признать, что лишь он тогда смог оценить по достоинству грандиозное творение донского мастера. По окончании конкурсного выступления А. Летунова лицо Альбина Васильевича светилось той особой одухотворённой радостью, которая иногда охватывает людей, вдруг соприкоснувшихся с чем-то непостижимо прекрасным. Делясь впечатлениями об услышанном, А. В. Репников произнёс много замечательных слов о музыке, композиторе и исполнителе…

Обучаясь в аспирантуре у А. И. Кусякова, Александр продолжал совершенствовать своё исполнительское мастерство: представил слушателям целый ряд крупных органных сочинений, оригинальных произведений, подготовил несколько интересных переложений фортепианной музыки. Его программы аспирантских концертов по объёму существенно превосходили зачётные требования. Александр уже тогда активно гастролировал в различных городах России и за рубежом в составе ансамбля «Донцы» Ростовской областной филармонии, выступал как солист-концертант. И в настоящее время Александр находится в прекрасной концертной форме. Однако именно сочинительство для него – важнейшая форма творческой деятельности, смысл жизни. Каждое очередное произведение А. Летунова отличается подлинной новизной и особым обаянием…

Первые публикации произведений молодого композитора появились в 2001 году – речь идёт о серии сборников под общим названием «Премьера». Выпуск 1 включал в себя концертные обработки известных мелодий: популярной песни «Дайте в руки мне гармонь» В. Захарова и цыганского романса «Очи чёрные», а также «Новогодний подарок» – концертную пьесу в стиле регтайм, с элементами джаза, в основу которой были положены две праздничные детские песенки.

Пьесы, составившие выпуск 2, создавались на протяжении 2000–2001 годов. Выбор конкретных жанровых направлений во многом определялся подготовкой А. Летунова к участию в международных состязаниях и соответствующими конкурсными требованиями. Сохраняя предписываемые жанровые ориентиры (виртуозная пьеса, вальс, полька, фуга), композитор стремился наполнить каждое произведение оригинальными, необычными «штрихами», присущими авторской индивидуальности.

В упомянутых сочинениях первого и второго выпусков явственно прослеживается склонность молодого композитора к смелым творческим экспериментам, что повлекло за собой нетрадиционные фактурные решения, многообразие жанровых «диалогов», самобытный подход к трактовке классических форм. Отрадный факт растущей популярности названных сборников удостоверяется неоднократным исполнением пьес, о которых говорилось выше, на различных конкурсах в нашей стране и за рубежом.

Третий сборник характеризуемой серии увидел свет в 2011 году. В настоящее издание были включены произведения, датированные предшествующим десятилетием и уже исполнявшиеся студентами Ростовской консерватории на артистических состязаниях и в концертах различного уровня. Сохраняя заявленный ранее тематический принцип объединения музыкального материала, А. Летунов представил в данном выпуске обработки народных мелодий. Яркая образность, нетривиальные фактурные находки, требующие виртуозного владения инструментом, особая «терпкость» музыкального языка, стремительный темп драматургического развёртывания композиции свидетельствуют о

новизне трактовки вариационной формы, что обусловливается природой авторского индивидуального стиля.

Выпуск 4 характеризуемой серии «Премьера» также был опубликован в 2011 году. А. Летунов объединил в этом сборнике два сочинения крупной формы для готово-выборного баяна: упоминавшуюся ранее Сонату (в 4 частях) и сюиту «Четыре иллюзии» (1999). Разумеется, оба указанных сочинения на протяжении 2000-х годов многократно исполнялись Александром в ходе концертных выступлений. Тем не менее, композитор продолжал работать над Сонатой (подготовив новую, основательно переработанную её редакцию) и вносить различные поправки в сюитный цикл. Издание фактически запечатлело наиболее поздние, итоговые варианты этих сочинений.

Представляется немаловажным и другое: ещё на «рукописной» стадии каждому вновь создаваемому произведению А. Летунова уделяли особое внимание донские баянисты-педагоги. Мнением авторитетных коллег о безусловной ценности серии репертуарных сборников «Премьера» для учебного процесса в образовательной системе «школа – училище – вуз» предопределялась необходимость подготовки исполнительских редакций, ориентируемых на максимально широкий круг музыкантов: от продвинутых учащихся лицеев до многоопытных концертирующих артистов. Редакции, о которых идёт речь, выполнялись автором этих строк и были весьма успешно апробированы специалистами в учебных заведениях Юга России.

К сожалению, до сих пор остаётся не опубликованным самый крупный из баянных опусов А. Летунова – симфоническая картина «Монастырь на Казбеке» для баяна и камерного оркестра. Это удивительной красоты романтическое произведение, завораживающее слушателя таинственной глубиной, монументальным размахом, духовной возвышенностью и ощущением бесконечного пространства. Большой интерес представляют и камерно-ансамблевые сочинения А. Летунова с участием баяна. Творческие устремления Александра в указанной сфере поддерживал и стимулировал А. И. Кусяков, убеждённый, что дальнейшие перспективы развития баяна и аккордеона в академическом направлении будут самым тесным образом связаны с камерными жанрами. Надлежит упомянуть и характерное для последних лет тяготение композитора к созданию детской баянной музыки (сольной и ансамблевой). Наконец, в ближайших творческих планах Александра – завершение и премьерное исполнение ряда новых крупных произведений. В свою очередь, донские баянисты – и виртуозы-гастролёры, которые ощущают потребность в обновлении концертных программ, и педагоги, старающиеся обогатить репертуар своих воспитанников, – с нетерпением ожидают очередных публикаций адресованных им сочинений А. Летунова, уже вызвавших самые благоприятные отклики у профессиональной аудитории.

Завершая данный очерк, хотелось бы упомянуть о весьма примечательном факте творческой биографии Александра. В 2006 году на I Московский открытый конкурс молодых композиторов им. Ю. Шишакова нашим земляком А. Летуновым были представлены два произведения – симфоническая картина «Монастырь на Казбеке» (в номинации «Концерт для баяна с камерным оркестром») и Соната для альта и баяна (в номинации «Ансамбль»). Итог превзошёл самые оптимистические ожидания: в обеих номинациях жюри присудило Александру первые премии. Таким образом, из всех перечисленных ранее выпускников Ростовской консерватории – баянистов-аккордеонистов и композиторов – Александр Летунов является единственным обладателем званий лауреата престижных конкурсов по двум специальностям – исполнительской и композиторской (в области музыки для баяна). Это позволяет с полным основанием именовать А. Летунова донским Композитором и Исполнителем.

Список произведений Александра Летунова

Концертный репертуар для баяна (аккордеона) соло:

Премьера: Концертные произведения для баяна. Выпуск 1 / Исполнительская редакция Л. Варавиной (Ростов-на-Дону, 2001)

1. Фантазия на тему песни «Дайте в руки мне гармонь» В. Захарова
2. Новогодний подарок
3. Концертные вариации на тему «Очи чёрные»

Премьера: Концертные произведения для баяна. Выпуск 2 / Исполнительская редакция Л. Варавиной (Ростов-на-Дону, 2001)

1. Полька
2. Вальс
3. Юмореска
4. Призрак

Премьера: Концертные произведения для баяна. Выпуск 3 / Исполнительская редакция Л. Варавиной (Ростов-на-Дону, 2011)

1. Концертные вариации на тему русской народной песни «Когда б имел златые горы»
2. Концертные вариации на тему русской народной песни «Лапти»

3. Фантазия на тему русской народной песни «Я на камушке сижу»
4. Парафраз на тему русской народной песни «Я на горку шла»

Премьера: Концертные произведения для баяна. Выпуск 4 / Исполнительская редакция Л. Варавиной (Ростов-на-Дону, 2011)

1. Соната
2. Четыре иллюзии (Сюита)

Неопубликованные произведения:

• Кантабиле
• Элегия
• Кручина
• Диптих для национальной гармоники: Дыхание гор, Наигрыш
• 65-летию Победы посвящается: Попурри на темы песен о Великой Отечественной войне

Камерно-ансамблевые сочинения:

• Дивертисмент для кларнета и баяна
• Фантазия для фагота и баяна
• Соната для альта и баяна
• Сюита для ударных инструментов
• Серенада для флейты, кларнета и валторны

Симфоническая картина «Монастырь на Казбеке» для баяна и камерного оркестра

Пьесы и ансамбли для учащихся ДМШ, в том числе:

• Фантазия на тему песни «Вологда» Б. Мокроусова (для дуэта баянистов)
• Прелюдия и фуга C-dur
• У развалин древнего города
• Прелюдии

АЛЕКСАНДР ЛЕТУНОВ – КОМПОЗИТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ

Статья посвящена известному ростовскому баянисту и композитору Александру Летунову (род. 1974). Автором обозначены важнейшие этапы творческой биографии талантливого музыканта, охарактеризованы его достижения в области исполнительского искусства. Особое внимание уделено произведениям А. Летунова для баяна, получившим широкое распространение в концертном и педагогическом репертуаре.

Ключевые слова: Александр Летунов, Анатолий Кусяков, композиторское творчество, музыка для баяна.

ALEXANDER LETUNOV – THE COMPOSER AND EXECUTANT

The article is dedicated to well-known Rostov accordionist and composer Alexander Letunov (born 1974). The author emphasizes most important stages of talented musician's creative way and characterizes his achievements in the sphere of performing arts. Particular attention is given to accordion works by A. Letunov which are widely practiced as concert and educational music.

Keywords: Alexander Letunov, Anatoly Kusyakov, composer's creative works, accordion music.

Варавина Людмила Васильевна
профессор, заведующая кафедрой баяна, аккордеона
e-mail: l.varavina@inbox.ru
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Г. В. РЫБИНЦЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БАРОККО И МЕХАНИЦИЗМ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ

Рассматривая различные аспекты миропонимания XVII–XVIII столетий, нельзя обойти вниманием механистическую картину мира, которая явилась закономерным следствием астрономических открытий Коперника и последующего интенсивного развития естественных наук. Механистическая картина мира формировалась усилиями новоевропейских естествоиспытателей и философов-рационалистов – И. Кеплера, Г. Галилея, Р. Декарта, И. Ньютона, П. Лапласа и других. При всем различии научных устремлений, этих мыслителей сближала общая цель – создать единую систему научных знаний о мире в противовес схоластическим «Суммам» разрозненных фактов. При этом обоснование основополагающих принципов мироустройства осуществлялось с позиций наиболее разработанной к тому времени науки – механики.

К идеям, положенным в основу исторически первой целостной научной картины мира, можно отнести следующие. Во-первых, осознание единства материальной природы всех предметов и явлений, которые состоят из мельчайших материальных первоэлементов – корпускул. Во-вторых, образ единого беспредельного однородного трехмерного пространства, в рамках которого существует бесконечное многообразие материальных объектов. Третьей предпосылкой нового мировидения стали значительные успехи механики, которая изучала законы движения этих материальных объектов. Опираясь на неоспоримые успехи естествознания и связанное с ними возрождение материализма (в понимании природы), новая картина мира всё более обретала целостность и единство, что принципиально отличало ее от иерархической системы мира Средневековья, которая трактовала мироздание как сумму его разнокачественных уровней.

Механистический мир – это целостное образование, своеобразный механизм, единство которого обеспечивается единой корпускулярной природой материи и единым однородным пространством, а системность – общими для всех заполняющих пространство материальных объектов законами механики. Абстрагируясь от несущественных в данном случае различий во взглядах представителей механицизма, представим себе созданную ими картину мира. Это материальный мир как совокупность огромного количества самостоятельных, независимых друг от друга объектов, которые существуют в бесконечном однородном трёхмерном пространстве и находятся в состоянии постоянного движения. Основным видом движения материальных объектов в рамках механицизма является пространственное перемещение, которое имеет две разновидности: это кругообразное – «вихревое» – движение и перемещение по прямой. Оба вида движения осуществляются в соответствии с основными законами механики и исключают возможность качественного изменения исходного состояния движущихся объектов. Механистическое понимание сущности движения как перемещения по кругу или по прямой позволяет утверждать, что особую актуальность в общественном сознании рассматриваемой эпохи обрели концепции времени-круговорота и времени-прямой.

Первичной из названных разновидностей движения Декарт считал движение по прямой, но преобладающим в мире природы называл вихревое, то есть кругообразное движение. В этой связи он писал, что «Бог – единственный творец всех существующих в мире движений, поскольку они вообще существуют и поскольку они прямолинейны. Однако различные положения материи превращают эти движения

в неправильные и криволинейные» [2, с. 205]. Таким образом, Декарт отдавал предпочтение кругообразному, или «вихревому», движению материи: «…все движения, происходящие в мире, так или иначе являются круговыми», – писал он [2, с. 189]. Это свидетельствует о тесных преемственных связях учения Декарта с открытиями Коперника. Коперниканская революция и ее закономерное следствие – переход к гелиоцентрической системе мира – объясняют высокий авторитет «природной» концепции времени, то есть концепции времени-круговорота, в научном и общественном сознании рассматриваемой эпохи.

Аналогии миропониманию Декарта с его образом беспредельного мироздания, где повсеместно господствует кругообразное движение, можно обнаружить в музыкальном искусстве XVII–XVIII столетий. Такие аналогии обнаруживаются, прежде всего, в особенностях существования музыкальных звучаний во времени; иными словами, именно временной аспект музыкальных произведений барокко вызывает ассоциации с мировоззренческим механицизмом. Можно утверждать, что именно кругообразное движение находилось в центре внимания не только мыслителей, но и художников. Соответственно, природная концепция времени-круговорота была наиболее актуальной и преобладала как в общественном сознании, так и в музыкальном мышлении данного периода истории. Не случайно общим качеством миропонимания рассматриваемого времени и искусства барокко является аисторизм, то есть отрицание возможности поступательного развития, ведущего к качественно новым ступеням. Анализ барочных музыкальных произведений показывает, что движение музыкальных звучаний во времени нередко имеет кругообразную структуру, то есть во многом соответствует образу «вихревого» движения Декарта и концепции времени-круговорота.

Наиболее полное соответствие образу круговорота демонстрируют характерные для барокко двухчастные структуры, которые имеют в своей основе принцип зеркальной симметрии. Первый раздел такой структуры представляет собой движение музыкального материала от тоники (главного устоя) к доминанте (главному неустою), второй раздел – движение в обратном направлении, возвращение к исходному состоянию. В результате складывается своеобразная ладофункциональная драматургия, которая демонстрирует движение по кругу: от тоники к доминанте и от доминанты к тонике. Такое движение никак не отражается на характере исходного образа, который не претерпевает каких-либо изменений, что соответствует принципу аисторизма.

Возникновение ладофункциональной драматургии явилось результатом поляризации функциональных значений созвучий и становления на этой основе мажоро-минорной ладовой системы с её противостоянием устойчивых и неустойчивых ступеней, чётко различаемым на слух. Новая ладовая система обеспечила появление собственно музыкальной драматургии: движение музыкальных звучаний обрело свой собственный смысл (от устоя к неустою и обратно), абсолютно независимый от драматургии канонического или поэтического текста. В этот «момент» музыкальное искусство освободилось от многовековой зависимости, обрело свою суверенность по отношению к искусству слова. «Этот факт особенно наглядно знаменует собой окрепшую самостоятельность музыкального искусства, так как теперь драматургия его произведений стала опираться уже не на словесный текст, а на специфически музыкальную логику – на развитые ладовые закономерности музыкального языка» [6, с. 122].

Зеркальная симметрия составила основу структуры наиболее характерных для барочной музыки музыкальных жанров: старинных танцев, входивших в барочную танцевальную сюиту, центрального барочного жанра – фуги (большинство фуг Баха имеют именно такую структуру), некоторых частей инструментальных концертов, старинных сонат и многих других сочинений. «Круг служил знаком завершения, окончания, исчерпания композиции, пределом выстроенного музыкального космоса. Мелодические фигуры круга или двух обычно зеркально симметричных полукружий, завершённых, как правило, унисоном, – знаменовали законченность, единство» [5, с. 125]. Не менее яркий образ круговорота демонстрируют трёхчастные и рондальные структуры, которые присутствуют в самых разнообразных жанрах барочной музыки – в инструментальных и оркестровых концертах, в сонатах и пьесах для клавесина. А поскольку в рамках трёхчастной репризной формы третья часть является точным или вариантным повторением первой, то здесь вновь складывается образ движения по кругу. В этой связи нельзя не вспомнить структуру арии da capo, третья часть которой, как правило, не выписывалась композитором. Предполагалось, что исполнитель повторяет материал первой части в неизменном виде или в собственной интерпретации, то есть с широким внедрением элементов концертирующего стиля – колоратур, фиоритур, рулад и т. д., используя её для демонстрации своего

исполнительского мастерства. Несмотря на обилие виртуозных элементов, первоначальный характер образа опять-таки не претерпевал кардинальных изменений, то есть структура арии оставалась кругообразной.

Что касается рондальных структур, то символичным является уже само наименование «рондо», что в переводе с итальянского – «круг». Структура рондо предполагает многократное звучание неизменного рефрена, проведения которого чередуются с разнохарактерными эпизодами. Здесь также складывается образ движения по кругу, но теперь это образ как бы бесконечного круговращения, что отличает его от трёхчастной формы, которая «изображает» только один «виток». Функцию «округления» музыкальной формы, аналогичную функции рефрена, выполнял и оркестровый ритурнель (в переводе – «возвращение»), характерный для барочного оркестрового и инструментального концерта. Ритурнель исполнялся полным составом оркестра (tutti), и его звучание противостояло эпизодам, исполняемым солистом или группой солистов. В результате вновь складывался образ многократного круговращения. Таким образом, в музыкальном искусстве барокко образ движения по кругу получил свое многообразное воплощение. Структуры музыкальных сочинений, имеющие в основе принцип зеркальной симметрии, трёхчастные формы и рондальные структуры можно рассматривать как музыкальный образ декартова «вихревого» (кругообразного) движения или природной концепции времени-круговорота.

Если Декарт отдавал предпочтение кругообразному движению, то в центре внимания Ньютона находилось движение по прямой. Это прямолинейное перемещение в пространстве также с необходимостью предполагает движение во времени, поэтому в рамках механицизма беспредельность пространства смыкается с бесконечностью времени. Такое прямолинейное движение в бесконечности пространства-времени соответствует концепции времени-прямой. В её рамках течение времени представляет собой движение по своеобразной оси координат, а следовательно, предполагает возможность исчислять время, расчленяя его на равные по продолжительности фрагменты. По своей сути данное понимание времени не противоречит концепции времени-круговорота, поскольку также не предполагает в его течении каких-либо разнокачественных этапов. Концепция времени-прямой «размыкает» природный круговорот, превращая его в движение по прямой, но при этом оставляет реальную возможность вновь «свернуть» эту нескончаемую прямую в бесконечность круговращения.

Если время-круговорот есть форма существования природы, то время-прямая – это время истории человечества, которая в сознании рассматриваемой эпохи представляет собой бесконечную череду сменяющих друг друга событий, но не ведёт к каким-либо качественно новым стадиям эволюции общества и государства. Такое понимание исторического времени наилучшим образом соответствовало потребностям официальной идеологии XVII–XVIII столетий, имеющей своей главной целью утверждение незыблемости религиозной и монархической власти. Аналогичную ситуацию демонстрирует искусство барокко, одной из характерных черт которого является аисторизм, то есть индифферентность к качественным скачкам в процессе развития. Представления о протекании времени, аналогичные прямолинейному движению и концепции времени-прямой, обнаруживаются в музыке барокко как в выборе методов работы с музыкальным материалом, так и на уровне структуры музыкального целого, то есть музыкальной формы.

Многочастные циклические структуры барокко чрезвычайно разнообразны по количеству составляющих их частей, череда которых вызывает ассоциации с непрерывным движением по прямой. Такова, в частности, барочная танцевальная сюита: ее структура основана на принципе последовательной демонстрации разнохарактерных образов. Количество частей сюиты произвольно, поэтому ее часто сравнивают с цепью, которая может состоять из неограниченного количества звеньев. Такая музыкальная структура демонстрирует не кругообразное, а прямолинейное движение: вечность круговорота трансформируется здесь в бесконечность прямой. Поэтому структуру барочной танцевальной сюиты можно трактовать как образ прямолинейного движения в беспредельность пространства и времени.

Особую «наглядность» этому образу сообщает присущее музыке барокко равномерное метроритмическое членение музыкального материала, чёткая периодичность мотивного строения, гармонии, формы. «Если вслушаться в баховскую музыку, то при всём необъятном ее образном богатстве обнаружишь ритм шага. Музыка Баха – в быстром или медленном темпе – неизменно “вышагивает”. В статичном времени такая поступь усиливает суггестивность. Разумеется, слово “шаг” не следует понимать дословно, по-бытовому: имеется в виду поступательная размеренность ритма», – пишет

М. Друскин [3, с. 143]. Ведущая роль моторики, повышенное внимание к чёткому метроритму, характерная для танцевальных жанров повторяемость метроритмических фигур свидетельствуют о том, что музыка барокко своими средствами запечатлела образ расчленённого на равные фрагменты бесконечного времени и тем самым отобразила всевозрастающую ценность времени в жизни социума. Кроме того, метроритмические особенности барочной музыки можно рассматривать и как особый способ воссоздания реального многообразия биоритмов самой природы.

Основу барочной сюиты составляет принцип образного сопоставления, когда каждая из частей, составляющих цикл, имеет собственный интонационно-тематический материал, что соответствует основополагающему принципу механицизма, сводящего сложные материальные образования к совокупности простых элементов. Подобно пространству, наполненному многочисленными самостоятельными объектами, циклические формы XVII–XVIII веков представляют собой музыкальное целое, которое складывается из произвольного количества самостоятельных частей: единство такого цикла имеет скорее формальный, нежели содержательный характер. Основным средством, обеспечивающим целостность барочного цикла, как правило, является единая (или основная) тональность, которая в данном случае исполняет роль единого пространства, в рамках которого существуют разнообразные самостоятельные объекты.

Аналогичную структуру имеют и другие многочастные барочные циклы, например, старинная соната и концерт, целостность которых также обеспечивается общей тональностью. Что же касается образного строя и интонационного материала, то каждая из частей, составляющих цикл, первоначально является в этом смысле самодостаточной, то есть демонстрирует самостоятельный образ и строится на собственном интонационно-тематическом материале. Эта ситуация полностью соответствует представлениям Ньютона об абсолютном пустом пространстве, наполненном многочисленными, независимыми друг от друга объектами. Как отмечалось выше, в сфере музыки функцию этого пустого пространства выполняют темперированный строй и тональность, а роли существующих в этом пространстве объектов исполняют отдельные части музыкального цикла.

Главенствующий в структуре барочных сюиты, сонаты, концерта принцип последования произвольного количества образно и интонационно самостоятельных частей составляет также основу цикла пьес, широко представленного, в частности, в творчестве французских клавесинистов. Так, Ф. Куперен называл свои сборники пьес «ordre», то есть ряд, последовательность, подчёркивая тем самым суть формообразующего принципа – чередование, «нанизывание» произвольного количества самодостаточных элементов. «В каждом из них в принципе нет главных или второстепенных частей, нет обязательных контрастных сопоставлений, а возникает именно чередование миниатюр, как бы гирлянда их, которая может быть развёрнута и шире, и скромнее – в зависимости от замысла композитора» [4, с. 529]. Четыре сборника Куперена содержат двадцать семь таких «рядов», при этом каждый из них включает от пяти до десяти и более пьес.

Принцип «нанизывания» определяет структуру не только инструментальных, но и синтетических жанров барочной музыки. Ему соответствуют структуры кантаты, оратории, пассиона. Даже опера этого времени (опера-seria) основывается на сходных формообразующих установках. Здесь уместно вспомнить нескончаемые нападки на эту оперу, бесконечные обвинения в отсутствии у неё образной драматургии и, наконец, закрепившееся за оперой-seria наименование – «концерт в костюмах». Показательно, что время наивысшего авторитета механицизма, трактовавшего единство как сумму самостоятельных элементов, совпадает с периодом ожесточённой критики данной оперы со стороны представителей философии Просвещения. С позиций сегодняшнего дня можно рассматривать эту критику как недостаточно обоснованную, поскольку общее умонастроение эпохи направляло творческую активность художников на демонстрацию потенциально бесконечной череды разнообразных образов и событий.

Таким образом, структура барочного музыкального цикла представляет собой чередование произвольного количества образно, тематически и интонационно самостоятельных, но тонально единых частей, что соответствует образу бесконечного прямолинейного движения в пространстве и во времени. При этом большинство пьес, составляющих такой цикл, имеют зеркально-симметричную, трёхчастную репризную или рондальную структуру, которые воссоздают образ времени-круговорота. Так складываются своеобразные «космические» ассоциации: барочную сюиту или цикл можно представить как образ Вселенной, бесконечной в пространстве и времени, наполненной круговращением самостоятельных звёздных систем (частей сюиты или отдельных пьес цикла).

Принцип образно-интонационной самостоятельности разделов музыкальной формы

обнаруживается также при анализе нециклических музыкальных структур, таких, как трёхчастная форма или форма рондо: первоначально эти структуры также складываются из разделов, не имеющих между собой тесных образно-интонационных связей. Более того, самостоятельные интонационно-тематические образования могут быть представлены и в единовременном звучании, например, темы фуги и её контрапункта. Однако с течением времени тенденция к нарастанию образно-интонационно-тематического единства музыкальных сочинений становится всё более явной. Стремление обеспечить образно-интонационную, то есть содержательную целостность сочинения можно назвать магистральной линией эволюции музыки барокко. Если на ранних этапах мастера барокко ограничиваются лишь ладотональным единством произведения или цикла, то позднее они добиваются образно-интонационного и даже образно-тематического единства своих сочинений. Кульминацией этих усилий является форма фуги, основу которой составляет один образ, а соответственно, одна многократно повторяющаяся тема.

Основная конструктивная идея фуги, состоящая в построении звуковой ткани музыкального целого на основе многократной остинатно-вариантной повторности краткого исходного «тезиса» – темы, отвечает представлениям философов-рационалистов о явлениях реального мира как совокупностях мельчайших, чувственно не воспринимаемых частиц, каковыми являются, в частности, корпускулы Декарта. Поэтому первую и единственную (на этом историческом этапе) музыкальную форму, доводящую до логического предела принцип содержательного единства музыкального сочинения, можно считать аналогом исторически первой целостной научной картины природы. Форму фуги можно рассматривать как музыкальный образ механистической картины единого в своей материальности, точнее – корпускулярности, мира.

Фуга явилась кульминацией эволюции творческого мышления эпохи барокко: здесь наиболее последовательно воплотился принцип содержательного, то есть образно-интонационно-тематического единства музыкальной композиции. Следует оговориться, что только лучшие образцы музыки барокко демонстрируют такое единство: как отмечалось выше, в ранних фугах тема и её спутник-противосложение не имели между собой тесных интонационных связей. Только в творчестве И. С. Баха фуга становится действительно монотематичной: темы и противосложения у Баха, как правило, имеют одну интонационную основу. Показательно, что указанные достижения Баха по времени соответствуют началу заката механицизма и становлению нового диалектического миропонимания с его принципом всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости.

Тем не менее, структура фуги справедливо считается высшим достижением музыкального мышления эпохи барокко. В свете механистического миропонимания символичным становится уже само её наименование: «фуга» переводится с итальянского как «бегство» или «бег», то есть движение, что вызывает прямые ассоциации с механицизмом. Наличие подобных ассоциаций есть наилучшее свидетельство того, что научное и художественное сознание эпохи имели одни и те же приоритеты. Не случайно появление и расцвет фуги по времени совпали с утверждением в общественном сознании механистической картины мира Р. Декарта – И. Ньютона. По характеру своего художественного содержания фуга полностью соответствует своему наименованию: её цель – создать образ непрерывного движения в беспредельность пространства и времени. Как отмечал О. Шпенглер, «фуга, как показывает само наименование, – стремление, движение, пространство, даль» [9, с. 505]. Тема фуги непрерывно «путешествует» в звуковом пространстве: она перемещается из одного голоса в другой, звучит в неизменном виде или в имитационном изложении. При этом характер образа, носителем которого является тема, остается качественно неизменным. Автор осуществляет не развитие, а именно развёртывание музыкального материала, он утверждает исходный образно-интонационный тезис путём его многократного повторения.

Такое развитие (точнее, развёртывание) образно-интонационного материала, осуществляемое на основе многократного повторения перемещающейся из одного голоса в другой музыкальной темы, полностью соответствует механистическим представлениям, абсолютизирующим движение-перемещение. Фуга напоминает чётко отлаженный часовой механизм, все составляющие которого хорошо «подогнаны» друг к другу и находятся в непрерывном движении. Можно утверждать, что в фугированных композициях XVII–XVIII столетий, основанных преимущественно на имитационно-контрапунктических приёмах развития, преобладает механистический подход к организации процесса развёртывания центрального образно-интонационного «тезиса». В этом и состоит своеобразие искусства барокко: на протяжении всех стадий своего звукового существования исходный художественный образ сохраняет свою качественную определённость.

Как отмечает Б. В. Асафьев, «строгая система "выведения" всей музыки фуги из монотематизма, вообще "дедуктивность" фуги и родственных ей форм позволяют рассматривать эту преднамеренность как отрицание внутреннего развития» [1, с. 232].

Не только фуга, но и барочная музыка в целом демонстрирует подобное понимание музыкального развития – это движение без продвижения, которое более точно характеризуется термином «развёртывание» музыкального материала. Поэтому образы барочных произведений всегда остаются самотождественными, что свидетельствует об отсутствии у мастеров барокко интереса к качественным образно-тематическим трансформациям. Неизменность музыкальных образов барокко обеспечивается соответствующими методами работы с музыкальным материалом. К их числу относятся имитация, контрапункт, варьирование. Суть этих методов – точное или варьированное повторение исходного интонационно-тематического материала, исключающее возможность изменения качества первоначального музыкального образа. Преобладание названных методов обеспечивает музыке барокко возможность создавать величественные вневременные образы, которые можно трактовать и как образы вечной Вселенной, и как образы вечности Бога.

Говоря о неоспоримых успехах естествознания XVII–XVIII столетий, нельзя забывать о том, что религиозное сознание в достаточной мере сохраняло свой высокий авторитет. Вечность Бога и его обители – небесного мира – интересовали человечество не в меньшей степени, чем непрерывное круговращение планет. При этом вечность мира небесного и непрерывность вращательного движения планет составляли в сознании человечества парадоксальное единство: это был целостный мир, которым теперь управляли единые для всех его уровней законы. «И мир небесный, и мир земной оказались подвластны одним и тем же физическим законам, так что между ними исчезли прежние четкие разграничения» [8, с. 228]. Пантеистическая идея отождествления Бога и природы устранила из общественного сознания традиционное для предшествующей эпохи противопоставление двух миров. Поэтому, указывая на единство божественного и материального начал, Декарт писал, что через посредство «природы, взятой в ее целом» он познаёт «не что иное, как самого Бога или же установленную им связь сотворённых вещей» (цит. по: [7, с. 35]).

В свете вышесказанного можно утверждать, что господствующие в общественном сознании концепции времени-круговорота и времени-прямой составляли парадоксальное единство со средневековой концепцией времени-вечности. Органичность сосуществования трех названных концепций времени в общественном сознании XVII–XVIII столетий обеспечивалась характерным для них отрицанием возможности качественных преобразований. Так, абсолютизируя движение, Декарт утверждал, что «Бог продолжает сохранять всё сотворённое им в том же самом виде» [2, с. 199]. Тем самым он полностью исключал возможность качественного изменения находящихся в постоянном движении объектов, а значит, сообщал этим объектам качество вечности. Этот аисторизм, характерный для мировоззрения Декарта, как отмечалось выше, присутствует и на уровне общественного сознания эпохи, и в искусстве барокко. Об этом свидетельствуют величественная статика образов барочной музыки, их неизменность и самотождественность, отрицающие возможность качественных преобразований. Примером могут служить вышеназванные музыкальные сочинения, имеющие в своей основе принцип зеркальной симметрии, то есть движение по кругу: «Круговое решение композиции… соотносится с важнейшим архитектоническим принципом у Баха – зеркальной симметрией, олицетворяющей в эстетике позднего барокко связь небесного и земного» [5, с. 99]. Прямым результатом следования принципу зеркальной симметрии был образ природного круговорота, опосредованным – образ времени-вечности.

Еще более ярким примером синтеза различных представлений о движении и, соответственно, протекании времени являются барочные полифонические вариации – вариации на basso ostinato. Как известно, основу этой музыкальной формы составляет многократное повторение в нижнем голосе неизменного исходного напева, на фоне которого звучат свободно варьируемые верхние голоса. Такое настойчивое многократное возвращение остинатной темы («упорного баса») позволяет говорить о стремлении создать образ вечности. Именно этот образ представляется в данном случае абсолютно уместным, поскольку форма полифонических вариаций характерна для жанров пассакалии и чаконы – тех старинных танцев, которые воссоздают образ траурного шествия – движения в вечность. В то же время непрерывное варьирование, осуществляемое в верхних голосах, вызывает ассоциации с круговращением: на образ вечности накладывается образ времени-круговорота. Представленное в полифонических вариациях единство неизменного и изменчивого, постоянного и подлежащего варьированию свидетельствует о том, что в данном случае средствами

музыки создается образ единства двух концепций времени – вечности и круговорота, то есть звуковая картина единства двух миров – мира небесного и мира земного.

Ещё один значимый формообразующий принцип таких вариаций – постепенное нарастание плотности фактуры или тембрового многообразия (если вариации исполняются оркестром) с неуклонным нагнетанием интенсивности звучания: от сдержанного piano до предельно интенсивного – fortissimo. Эти средства позволяют музыке создать необычайно «зримый» образ приближающегося и надвигающегося на слушателя шествия, то есть движения в пространстве и во времени по прямой. Названные формообразующие принципы позволяют утверждать, что вариации на basso ostinato синтезируют все три концепции времени, отвечающие принципам механицизма: время-круговорот, время-прямая и время-вечность существуют здесь в неразрывном единстве.

Таким образом, музыкальное искусство барокко можно понимать как своеобразный звуковой образ механистических представлений о движении как кругообразном или прямолинейном перемещении, которое никак не сказывается на качестве движущихся объектов, что соответствует преобладающим в общественном сознании XVII–XVIII столетий концепциям времени (вечности, круговорота, прямой). Представленное в искусстве барокко понимание музыкального развития, отсутствие в его образном строе ярких образных трансформаций соответствуют научным предпочтениям данной эпохи, ориентированным на изучение законов пространственного перемещения физических тел – законов механики. Аисторизм музыкального барокко можно квалифицировать как своеобразную художественную аналогию мировоззренческого механицизма, что указывает на единонаправленность эволюции рационального и художественного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. 656 с.
3. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
4. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
5. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 322 с.
6. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
7. *Соколов В.* Философия духа и материи Рене Декарта // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 8–76.
8. *Тарнас Р.* История западного мышления. М.: КРОН-Пресс, 1995. 444 с.
9. *Шпенглер О.* Закат Европы: в 2 т. Новосибирск: Наука, 1993. Т. 1. 591 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as Process]. L.: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. *Dekart R.* Sochineniya: v 2 tomakh [Works: in 2 vol.]. Moscow: Mysl' Press, 1989. Vol. 1. 656 p.
3. *Druskin M.* Iogann Sebast'yan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 382 p.
4. *Livanova T.* Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: v 2 tomakh [History of West European Music: in 2 vol.]. Moscow: Muzyka Press, 1983. Vol. 1. 696 p.
5. *Lobanova M.* Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [West European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. M.: Muzyka Press, 1994. 322 p.
6. *Skrebkov S.* Hudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 448 p.
7. *Sokolov V.* Filosofiya dukha i materii Rene Dekarta [R. Decart's Philosophy of Spirit and Matter]. Dekart R. Sochineniya: v 2 tomakh [Works: in 2 vol.]. Moscow: Mysl' Press, 1989. Vol. 1. P. 8–76.
8. *Tarnas R.* Istoriya zapadnogo myshleniya. M.: KRON-Press, 1995. 444 p.
9. *Shpengler O.* Zakat Evropy: v 2 tomakh [Decline of Europe: in 2 vol.] Novosibirsk: Nauka Press, 1993. Vol. 1. 591 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БАРОККО И МЕХАНИЦИЗМ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ

В общественном сознании XVII–XVIII столетий сложилась механистическая картина мира. Представленные в музыкальном искусстве барокко методы музыкального развития и музыкальные формы соответствуют механистическому пониманию движения и концепциям времени, преобладавшим в общественном сознании данной эпохи.

Ключевые слова: музыкальное искусство, барокко, механицизм, аисторизм, движение, время.

THE BAROQUE ART OF MUSIC AND MECHANICISM OF THE XVII–XVIIITH CENTURIES

It was the mechanistic picture of the world that was made up in the public consciousness of the XVII–XVIIIth centuries. Both the methods of the musical development and musical forms represented in the baroque musical art correspond to the mechanistic interpretation of movement and conceptions of the time, prevailing in the public consciousness of the given epoch.

Keywords: musical art, baroque, mechanicism, ahistorism, movement, time.

Рыбинцева Галина Валериановна
кандидат философских наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
e-mail: GVRib@mail.ru
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

А. Н. УТИНА
Донецкое музыкальное училище

НЕОСТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Одним из основных механизмов эволюционного процесса в искусстве является возрождение ведущих идей прошлого, развитие и трансформация их в новых историко-культурных условиях. В XX веке эти тенденции приобрели особую остроту, что привело к возникновению целого ряда «неостилей» – необарокко, неоклассицизма, неоромантизма. Нашли отражение освещаемые тенденции и в творчестве донецких композиторов.

«Basso ostinato» В. Ивко, неизменно привлекающее внимание слушателей, – одно из наиболее значительных произведений указанного автора. Вместе с тем, надлежит упомянуть особое отношение к названной пьесе, присущее её создателю. Не случайно В. Ивко вновь и вновь возвращается к «Basso ostinato», создавая различные тембровые и композиционные версии этого опуса: самостоятельные пьесы для домры и фортепиано (1989), для камерного оркестра (1999), часть циклического произведения – Симфонии-концерта (2000).

К числу факторов, способствовавших творческой удаче композитора, следует отнести выбор жанра[1], имеющего давнюю и прочную художественную традицию. Авторы статьи «Гений украинской домры: портрет в эскизах» [4] выделяют те свойства жанро-формы basso ostinato, которые, по их мнению, привлекли внимание В. Ивко: «сопряжённость внешней статики с оттеснённой, загнанной внутрь динамикой, что неизбежно оборачивается драматургическим конфликтом; наслоения, “расплющенность” контрастов по вертикали как источник и фактор внутрипсихологических столкновений; обращение к повтору как к простейшему и одновременно наиболее эффективному, влиятельному средству <...> закреплённость в исторической памяти жанра образных отпечатков скорби, страдания в “минорном отблеске” семантики пассакальных риторических фигур…» [4, с. 25].

Действительно, в произведении В. Ивко присутствуют все указанные параметры барочной жанро-формы. Прежде всего, здесь строго выдержан её главный принцип – многократное проведение одной темы в басовом голосе: восьмитактовая тема проходит двадцать раз и лишь однажды (19-е проведение) перемещается из нижнего голоса в средний, уступая место удержанному противосложению.

Интонационное строение темы обнаруживает прочную опору на барочные фигуры passus duriusculus (жестковатый ход) и saltus duriusculus (жестковатый скачок). Эти фигуры принадлежат к разряду патетических и соотносятся с образами боли, скорби, слёз. Одноголосная мелодическая линия содержит скрытые голоса, которые очерчивают ещё одну фигуру, сходную по семантике,– catabasis. Усиливает мрачную окраску главной темы и тональность es-moll, со времени изобретения темперации неоднократно демонстрировавшая соответствующий выразительный потенциал.

В соответствии с правилами басо-остинатной формы, развитие осуществляется путём присоединения к выдержанной теме новых голосов. И этот принцип также находит отражение в рассматриваемой пьесе. Наслаивающиеся на остинатный бас мелодические линии не только резонируют основному образу, но и вносят контраст, становящийся источником завуалированных конфликтов. Так, уже мелодический контрапункт, появляющийся в такте 9, противостоит басовому голосу. Согласно характеристике основных тем «Basso ostinato», предложенной в статье В. Варнавской и Т. Филатовой, остинатная тема баса имеет неакадемическую, джазовую природу, в то время как тема противосложения – «аскетическая, пассакальная, начинается как старинный григорианский хорал» [4, с. 27]. Заявленный контраст в дальнейшем не только не исчезает, но и усиливается, подчёркиваясь введением дополнительных интонационных «завязок».

Вместе с тем, «Basso ostinato» В. Ивко выходит далеко за рамки «скромной» вариационной формы эпохи барокко. Если обратиться к сопряжению статических и динамических компонентов, взаимодействие которых определяет классический облик данной жанро-формы, то динамическое начало в произведении донецкого композитора безусловно превалирует. Динамизации формы способствуют здесь несколько факторов. В числе таковых, прежде

всего, следует назвать ее тематическую неоднородность, порождающую не предусмотренные композиционным регламентом образные контрасты. В. Протопопов пишет о двух разновидностях басо-остинатных форм, складывающихся в XIX–XX веках. Для первой разновидности характерно акцентирование внимания на теме баса, повторения которой выстраиваются в «ясную последовательность её фигуративных вариаций» [3, ст. 348]. Вторая разновидность «переносит центр тяжести с элементарной темы, превращаемой в простой скрепляющий элемент, на широкое мелодико-гармоническое развитие» [3, ст. 348]. «Basso ostinato» В. Ивко ближе ко второму типу, хотя яркая, интонационно выразительная, мгновенно узнаваемая остинатная тема заведомо не исчерпывается определением «простой скрепляющий элемент». И всё же драматургическое развитие в рассматриваемой пьесе детерминируется взаимодействием остинатной темы с новыми мелодическими образованиями. В числе наиболее значимых компонентов тематической организации формы, наряду с пассакальной темой (т. 9), следует назвать секундовые «вздохи», впервые появляющиеся в третьей вариации (т. 17), и поступенное нисходящее движение в диапазоне уменьшённой кварты, осложнённое диатоническими вспомогательными звуками (т. 76). Упомянутые элементы, семантически родственные теме, вносят дополнительные оттенки в господствующее настроение пьесы, расширяя ее эмоциональный спектр.

Собственной линией развития наделяется в «Basso ostinato» и фигурационный тематизм. Так, в третьей и четвёртой вариациях тема и удержанное противосложение сопровождаются мелодической линией восьмых, ровное движение которых лишь изредка нарушается пунктирным и триольным рисунками. В пятой вариации основной ритмической единицей выступают триоли восьмых, однако в заключительных тактах данного раздела триольная пульсация обостряется пунктирами. «Прогрессирующее» дробление мелодической фигурации наблюдается и в дальнейшем: теперь она излагается шестнадцатыми и триолями шестнадцатых, которые господствуют в шестой, седьмой и восьмой вариациях. Затем линия непрерывного диминуирования прерывается, возобновляясь лишь в тринадцатой вариации. Мелодический бег тридцатьвторых в верхнем голосе выдерживается на протяжении четырёх вариаций (№№ 13–16), после чего начинается торможение: триоли шестнадцатых (№ 17), шестнадцатые с пунктиром (№ 18), триоли восьмых (№ 19). Заключительная, двадцатая, вариация выполняет функции коды, чем объясняется синтез на протяжении данного раздела как основных тематических элементов, так и всех использовавшихся в фигурациях ритмических длительностей.

Среди факторов, способствующих динамизации басо-остинатной формы, необходимо указать также на существенные преобразования тематического материала, связанные с ростом музыкального образа. Вопреки правилам, басовая тема постоянно сдвигается по звуковысотной оси. Уже в пятой вариации (т. 33) она смещается на большую секунду выше первоначальной точки, в шестой (т. 41) – возвращается, однако не на большую, а на малую секунду: es-moll – f-moll – e-moll. Интересно, что тональная реприза (es-moll в седьмой и восьмой вариациях) совпадает с динамическим и фактурным нарастанием, образующим первую кульминацию формы. Тонально-гармоническое движение интенсифицируется в группе вариаций, образующих средний раздел формы (№№ 9–15). Здесь намечается уход в сторону диезных тональностей, нарушаемый, однако, неожиданным, хотя и кратковременным, возвратом к исходной точке: a-moll (№ 9), D-dur (№ 10), gis-moll (№ 11), es-moll (№ 12), h-moll (№№ 13–14), cis-moll (№ 15). Именно непрерывность тонально-гармонического развития обусловливает наиболее значительные изменения в интонационном облике главной темы (вариации 10 и 11), а также специфику композиционного плана пьесы. Двадцать вариаций группируются в три крупных раздела, образующих экспозиционную (№№ 1–8), разработочную (№№ 9–15) и репризную (№№ 16–20) зоны.

Немаловажную роль в модификациях как главной темы, так и дополнительных тематических образований играют фактурные, регистровые и динамические средства выразительности. Так, басовая тема уплотняется октавами (вариации №№ 8, 17, 18), пассакальная тема переносится из среднего регистра то в верхний, то в нижний и «утолщается» массивными аккордами (вариации №№ 4, 7, 16, 17). Динамические нарастания охватывают смежные вариации, усиливая тенденцию к их объединению в более крупные композиционные разделы. Результатом такого рода процессов становится «тотальное крещендирование формы и ее полимерность», по словам В. Варнавской и Т. Филатовой, конспективно очерчивающая «универсальную концепцию Человека: Homo agens (ц. 1–9) – Homo sapiens (ц. 10) – Homo ludens (ц. 11–13) – Homo communius (ц. 14–17)» [4, с. 25].

Таким образом, в освещаемом опусе В. Ивко барочная форма полностью реализует свои драматургические потенции, на протяжении нескольких веков позволявшие ей воплощать трагические образы в диалектическом единстве статики и динамики. Вместе с тем, мышление композитора конца XX века предопределяет, с одной стороны, обновление музыкально-языковых средств, а с другой, динамизацию драматургического профиля формы, позволяющую отразить напряжённость современного мироощущения.

Подобно тому, как название произведения В. Ивко указывает на барочные ориентиры композитора, заглавие сюиты М. Шуха – «Старинные галантные танцы» – содержит отсылку к эпохе, нередко обозначаемую словом *gallant*. Эта эпоха охватывает временной промежуток с 1715 по 1770-е годы и фактически совпадает с правлением французского короля Людовика XV. Слово «галантность», в переводе с французского означающее «вежливый», «обходительный», «приятный», первоначально относилось к отношениям мужчины и женщины, но позднее распространилось на стиль жизни в целом и на стиль литературы и искусства в частности. Характеризуя спектр значений слова «галантный» в лексиконе музыкантов второй половины XVII и XVIII веков, Л. Кириллина пишет: «“Галантное” стало антитезой очень разных понятий и стоявших за ними ценностей, обозначая то “современное” (в пику “старому”), то “изящное” и “лёгкое” (в пику “громоздкому”, “вычурному”, “барочному”), то “нежное” и “чувствительное” (в пику “сухому”, “умозрительному”), то “естественное и непринуждённое” (в пику “учёному” и “чопорному”), то просто “светское”» [2].

Рассмотрение черт «галантной» эпохи в упомянутом произведении М. Шуха требует анализа нескольких параметров: содержательного, жанрового, стилистического.

Содержательный параметр в искусстве галантной эпохи связан с ориентацией на модель «необременительного светского общения», культивировавшего «искусство занимательной, увлекательной и равно приятной и интересной для всех её участников беседы» [2]. Избегание крайностей, доминирование возвышенных и утончённых эмоций, выражаемых в изысканной манере, – этот принцип определяет образный строй инструментальных пьес анализируемого цикла.

Характерной особенностью галантной эпохи считается также выражение внутреннего, чувственно-эмоционального путём внешних проявлений. Этому способствовала особая коммуникативная система, включавшая, наряду с языками вееров, цветов, мушек, и танец. Аристократические танцы XVII–XVIII веков, отмечает Е. Антонова, «воспринимаются как знаки утонченно-изысканной манеры, через изящество запечатлённых в них жестов и движений отражаются идеальные представления о прекрасном, свойственные “галантному веку”» [1, с. 55]. Следует напомнить: в XVII столетии словом «*galanterie*» назывались лёгкие танцевальные пьесы в старинных сюитах, располагавшиеся между традиционными частями. Об этом, в частности, пишет Л. Кириллина, подчёркивая, что данным термином пользовался и И. С. Бах. К числу наиболее распространенных «галантных» танцев принадлежат менуэт, бурре, паспье, гавот, ригодон, сицилиана.

В цикле М. Шуха, озаглавленном «Старинные галантные танцы», две пьесы имеют название «Менуэт», ещё две – просто «Danza» («Танец»). Оба менуэта (№ 2 и № 5) выдержаны в размере 3/4, неторопливом темпе (Andantino), им свойственны закругленные мелодические линии, передающие мягкость движений, изящные ритмы, совмещающие пунктирные фигуры с триолями, прозрачная, преимущественно двухголосная, фактура. «Danza alta» (№ 4) и «Danza bassa» (№ 8) переводятся соответственно как «Высокий танец» и «Низкий танец». Хотя жанрово-танцевальное начало здесь не конкретизировано, используемый комплекс выразительных средств (прежде всего, метроритмических) позволяет говорить о чертах жиги (крайние разделы «Danza alta»), сицилианы (средний раздел «Danza alta»), медленных торжественных танцев типа аллеманды («Danza bassa»). Четыре пьесы анализируемого цикла обозначены композитором как «Burlesca». Такие «шуточные» пьесы подвижного характера, встречающиеся в произведениях И. С. Баха, Ф. Куперена, могут наделяться жанровыми признаками определённых танцев. В данном случае размер 3/8, сочетаемый с быстрым темпом (Allegro), указывает на популярные в XVIII веке паспье или бурре[2]. Наконец, под № 6 в цикле донецкого композитора фигурирует пьеса, именуемая «Balletto». Напомним, что в XVIII веке происходит разграничение между бытовым и сценическим танцем; по сути, «Balletto» М. Шуха демонстрирует имеющиеся отличия: вместо остинатного повтора устойчивых интонационно-ритмических формул – сопоставления контрастных мелодических и ритмических фигур, рисующих отточенные движения профессиональных танцоров.

Ориентация композитора на раннеклассическую эпоху[3] отчетливо проявляется в сфере стилистики. Характерными чертами галант-

ного стиля считаются главенство гомофонного письма, вытеснившего полифоническое, изящество мелодических линий, прозрачность гармонического сопровождения, миниатюрность форм, обилие мелизматических украшений. Л. Кириллина пишет о смешанной франко-итало-немецкой основе стиля *gallant:* «От французов в нем – лёгкая светская салонность, танцевальность и любовь к украшениям; от итальянцев – сладостная мелодичность и упоение ясными гармоническими красками; от немцев – изрядная доля чувствительности и неистребимые приметы вдумчивой основательности» [2].

В «Старинных галантных танцах» М. Шуха обнаруживаются все указанные выше особенности. Ясные и простые мелодии строятся на основе характерных для раннеклассического стиля формул: движение по звукам трезвучия (№ 1, т. 1; № 7, тт. 37–38), поступенное движение, нередко усложняемое задержаниями и опеваниями отдельных звуков (№ 5, тт. 19–26; № 7, тт. 3–4), выразительные, преимущественно нисходящие, ходы на сексту, квинту или даже тритон (№ 2, тт. 7–8; № 8, тт. 1–3), восходящее или нисходящее движение уступами (№ 2, тт. 5–6, 29–30; № 4, тт. 3–4). Мелодические линии обильно украшены мелизмами – форшлагами, мордентами, группетто, трелями, которые обозначаются специальными знаками или выписываются нотами (№ 5, тт. 28, 30, 43, 45, 55). Специфичность звучания связана и с арпеджированными аккордами, располагающимися в начале и в конце синтаксических построений (№ 7, тт. 16, 17, 21, 25, 36).

Ассоциации с эпохой раннего классицизма возникают благодаря ясности аккордовых структур и простоте функционально-гармонического развития. Гомофонно-гармоническая фактура нередко образуется благодаря взаимодействию двух-трёх голосов, среди которых вполне определённо акцентирован главный мелодический голос. Композиция танцевальных пьес отличается чёткостью и лаконичностью. Это простые репризные формы – двухчастная (№ 1), трёхчастная (№№ 2, 5, 6), двойная трёхчастная (№ 4). Дубли бурлески (№№ 3, 7, 9), отталкиваясь от построения «Burlesca-intrada» (№ 1), демонстрируют её варианты, а «Danza bassa» (№ 8) претворяет «зеркальный» вариант старинной двухчастной (или старосонатной) формы, основанной на двух темах: $abb_1a_1^4$.

В цикле Шуха представлены и сценический танец («Balletto» № 6), и дубли («Burlesca-intrada» № 1, «Burlesca» in E № 3, «Burlesca variazione» № 7, «Burlesca retirada» № 9), и танцы, неопределённые в жанровом отношении («Danza alta» № 4 и «Danza bassa» № 8), что указывает на близость рассматриваемой сюиты именно к классическому типу.

Нельзя не упомянуть и тембровую сторону звучания. Сюита «Старинные галантные танцы» существует в различных авторских версиях – для фортепиано соло и для скрипки с гитарой. Очевидно, что выбор данных тембровых решений обусловливается стремлением к адекватному воспроизведению звукового колорита времени, ведь определяющая роль в формировании галантного стиля XVIII века принадлежит клавесинной и лютневой музыке.

Более подробно охарактеризуем композиционную организацию цикла. Принцип контрастного чередования пьес сочетается у Шуха со стремлением к единству и стройности целого. Это стремление прослеживается на нескольких уровнях – ладотональном, темповом, тематическом. Основной тональностью сюитного цикла является g-moll. На протяжении сюиты выстраивается упорядоченный тональный план с чертами зеркальности:

g-moll	— G-dur	— e-moll	— C-dur	— g-moll
№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5
— C-dur	— a-moll	— d-moll	— g-moll	
№ 6	№ 7	№ 8	№ 9	

Темповые соотношения между частями сюиты определены сочетаниями контраста и симметрии. Пьесы в темпе Allegro (№№ 1 и 7) обрамляют цикл, три пьесы (№№ 2, 5, 7) имеют темповое обозначение Andantino, пьеса № 3 занимает промежуточное положение между быстрым и умеренным темпами (Allegro ma non troppo). Самые быстрые пьесы (№№ 4 и 6) окружают центральное Andantino (№ 5), самая же медленная часть цикла – Lento (№ 8) – предшествует финальной, подготавливая и оттеняя её появление.

Присутствуют в сюите Шуха и тематические связи. Так, постоянные повторения темы бурлески скрепляют циклическую форму, внося в нее черты рондообразности. Интересно, что тональный план тематически тождественных частей (g-moll – e-moll – a-moll – g-moll) преломляется в тональном движении внутри последней из них (№ 9).

Наряду с этим, «Старинные галантные танцы» М. Шуха не являются простой стилизацией музыки середины XVIII века. Современное звучание циклу придают и значительная свобода метрической пульсации (неоднократные смены размеров 3/8, 4/8, 5/8 в «Burlesca-intrada», 5/8 и 6/8 в «Danza alta», элементы неквадратности в синтаксической организации всех бурлесок,

а также среднего раздела «Balletto»), и моменты активного гармонического развития и сопоставления далеких тональностей (№№ 1, 3, 4, 6, 7, 9). Это позволяет говорить о сбалансированности «классического» и «современного» в облике рассматриваемого произведения.

Таким образом, в характеризуемых сочинениях донецких композиторов стилевые приметы музыки прошлого сочетаются с элементами современного музыкального языка, существенно динамизируются скромные барочно-классические формы – вариационная и сюитная. Переплетения стилистических элементов различных эпох обнаруживаются не только в «пространстве» индивидуального композиторского стиля, но и в пределах одного сочинения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Basso ostinato, будучи одной из разновидностей вариационной формы, выступает одновременно и как обобщающая модель сложившихся в эпоху барокко жанров, которые опираются на принцип многократного повтора неизменной темы в басу (пассакалия, чакона, граунд, фолия).

[2] Бурре, обычно причисляемый к двухдольным танцам, в ту пору мог быть и трёхдольным.

[3] В ряде современных исследований понятия «галантный стиль» и «раннеклассический стиль» используются как синонимы.

[4] Данная пьеса стилистически наиболее близка к барочной эпохе, о чём свидетельствуют такие черты, как комплементарная ритмика, двухголосная фактура, организация которой заставляет вспомнить о правилах контрапункта, гармонические последования, не подчиняющиеся функциональным тяготениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонова Е.* Сюита Р. Штрауса «Мещанин во дворянстве»: семантические аспекты анализа музыкального произведения // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Донецьк–Львів: Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2010. Вип. 10. С. 50–60 [Музыкальное искусство: сб. науч. ст. Донецк–Львов: ДГМА им. С. С. Прокофьева, 2010. С. 50–60].
2. *Кириллина Л.* Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Израиль – XXI век. 2007. № 4. URL: http://www.21israel-music.com/Galante.htm.
3. *Протопопов В.* Basso ostinato // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Ст. 346–348.
4. *Варнавська В., Філатова Т.* Геній української домри: портрет в ескізах // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: зб. ст. Київ–Донецьк: ДДК ім. С. С. Прокоф'єва, 2001. С. 4–29 [Варнавская В., Филатова Т. Гений украинской домры: портрет в эскизах // Музыкальное искусство Донбасса: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Киев–Донецк: ДГК им. С. С. Прокофьева, 2001. С. 4–29].
5. *Мельник Л.* Необарокові тенденції в музиці XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с. [Мельник Л. Необарочные тенденции в музыке XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2004. 19 с.]
6. *Тукова І.* Про функціонування старовинних жанрових моделей у музиці XX сторіччя (на прикладі творчості Михайла Шуха) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: зб. ст. Київ–Донецьк: ДДК ім. С. С. Прокоф'єва, 2001. С. 117–126 [Тукова И. О функционировании старинных жанровых моделей в музыке XX столетия (на примере творчества Михаила Шуха) // Музыкальное искусство Донбасса: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Киев–Донецк: ДГК им. С. С. Прокофьева, 2001. С. 117–126].

REFERENCES

1. *Antonova E.* Syuita R. Shtrausa «Meshchanin vo dvoryanstve»: semanticheskie aspekty analiza muzykal'nogo proizvedeniya [R. Strauss' Suite «The Petty Bourgeois at the Nobility»: Semantic Aspects of Analysis of Musical Work]. Muzychne mystetstvo: zbirka naukovykh statey [Musical Art: Collected Research Articles]. Donets'k–L'viv: Donets'k S. Prokofiev State Academy of Music, 2010. Vol. 10. P. 50–60.
2. *Kirillina L.* Galantnost' i chuvstvitel'nost' v muzyke XVIII veka [Courtliness and Sensitivity at the XVIIIth Century Music]. Izrail' – XXI vek [Israel – the XXIst Century]. 2007. No. 4. URL: http://www.21israel-music.com/Galante.htm.

3. *Protopopov V.* Basso ostinato [Basso Ostinato]. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.] Editor-in-chief Yu. V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1973. Vol. 1. Col. 346–348.
4. *Varnavs'ka V., Filatova T.* Geniy ukrayins'koyi domry: portret v eskizakh (In Ukrainian) [The Genius of Ukrainian Domra Art: the Portrait in Cartoons]. Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, syogodni, zavtra: zbirka statey [Musical Art of the Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow: Collected Articles]. Kyjiv–Donets'k: Donets'k S. Prokofiev State Conservatoire, 2001. P. 4–29.
5. *Mel'nik L.* Neobarokovi tendentsiï v muzytsi XX st.: avtoref. dis. … kand. mystetstvoznavstva (In Ukrainian) [Neobaroque Tendencies at the XXth Century Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyjiv, 2004. 19 p.
6. *Tukova I.* Pro funktsionuvannya starovynnykh zhanrovykh modeley u muzytsi XX storichchya (na prykladi tvorchosti Mikhayla Shukha) (In Ukrainian) [About Functioning of Ancient Models at the XXth Century Music (on the Example of the Works by Mikhail Shukh)]. Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, syogodni, zavtra: zbirka statey [Musical Art of the Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow: Collected Articles]. Kyjiv–Donets'k: Donets'k S. Prokofiev State Conservatoire, 2001. P. 117–126.

НЕОСТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В статье рассматриваются произведения донецких композиторов В. Ивко и М. Шуха, претворяющие ряд существенных особенностей барочного и классического стилей. Пьеса «Basso ostinato» В. Ивко индивидуально преломляет характерные черты композиционной модели – полифонической вариационной формы XVII–XVIII столетий. Сюита «Старинные галантные танцы» М. Шуха репрезентирует раннеклассический инструментальный жанр в его сегодняшнем облике. Анализ упомянутых произведений позволяет выявить органичное сочетание стилевых примет музыки прошлого с элементами современного музыкального языка.

Ключевые слова: В. Ивко, «Basso ostinato», барочная полифоническая вариационная форма, риторические фигуры, М. Шух, «Старинные галантные танцы», раннеклассический стиль.

NEO-STYLE TENDENCIES IN CREATIVE WORKS BY DONETSK COMPOSERS

Works by Donetsk composers V. Ivko and M. Shuh realizing some essential peculiarities of Baroque and Classical styles are examined in the article. The piece «Basso Ostinato» by V. Ivko individually embodies the typical features of its composing model namely polyphonic variation form. The suite «Ancient Gallant Dances» by M. Shuch represents Early-Classical Style in its today's appearance. The analysis of the mentioned works furthers to revealing an organic combination of style signs of music of the past with the elements of modern musical language.

Keywords: V. Ivko, «Basso Ostinato», Baroque polyphonic variation form, rhetoric figures, M. Shuch, «Ancient Gallant Dances», Early-Classical style.

Утина Анна Николаевна
преподаватель теоретических дисциплин
e-mail: ramina.uan@gmail.com
Донецкое музыкальное училище
Украина, 85110, Донецкая область, Константиновка

Э. С. АЛИМОВА (ГУМАРОВА)
Крымский инженерно-педагогический университет

КРЫМСКО-ТАТАРСКИЕ И РУССКО-УКРАИНСКИЕ ИСТОКИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ М. ХАЛИТОВОЙ

Целью данной статьи является характеристика стилевых особенностей песенно-романсового творчества М. Халитовой – одного из ведущих композиторов современного Крыма. **Объектом** исследования выступает индивидуальный стиль М. Халитовой, **предметом** – его камерно-вокальная составляющая.

Следует заметить, что самобытность художественного мышления М. Халитовой – видного композитора-симфониста наших дней – проявляется не только в оркестровой музыке (ею созданы симфоническая поэма «Память», Симфония № 1 «Возрождение», Увертюра-фантазия, Симфония для камерного оркестра, «Эпитафия», Концерт для оркестра «Ожерелье городов Крыма» и многие другие сочинения), но и в камерно-вокальных произведениях. Оригинальность песен и романсов, к созданию которых М. Халитова обращается на протяжении различных периодов творчества, предопределена целостной образно-семантической установкой, характерной для данного автора. Суть этой установки разъясняется М. Халитовой на примере отношения к симфонической музыке. С точки зрения упомянутого композитора, «симфоническая музыка – это целая философия, глубокое объёмное музыкальное размышление, это контраст разных настроений, мыслей, чувств, здесь присутствует всё – зарождение мысли, драма, кульминация и завершённость идей» (цит. по: [1]).

Симфоническое мышление не противоречит камерности как «опознавательному знаку» вокальной лирики, трактуемой в концертном плане. Сопоставляя симфоническую и камерную музыку, Б. Асафьев отмечает: при всём очевидном несходстве (обусловленном степенью и характером выражения субъективно-личностного начала), сравнение «ни в коем случае не может базироваться на том, что она (камерная музыка. – Э. А.) не симфонична»; «…всё различие покоится на ином направлении воздействия» [2, с. 213]. Здесь подразумевается особый характер камерной музыки, в том числе и вокальной, с присущим ей специфическим отбором средств выражения, технических приёмов и своеобразным «уклоном содержания, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [2, с. 213].

Вокальная лирика М. Халитовой, наполненная внутренним ощущением многообразия мира и эмоциональными реакциями на определённые проявления этого многообразия, в каждом конкретном случае неразрывно связана с индивидуальностью поэтических текстов. Именно выбором стихотворений обусловливается формирование основных стилистических «блоков» песен и романсов композитора. Важнейший и ключевой из упомянутых «блоков» соотносится с темой Родины, родного края, в данном случае – Крыма с его неповторимой природой и культурой. Выдающийся немецкий пианист В. Гизекинг однажды сказал: «Некоторые композиторы кажутся мне до такой степени связанными с родной природой, что их музыка воспринимается как нечто географически-климатическое» [4, с. 76]. Тема природы трактуется М. Халитовой не в звуко изобразительном и, тем более, не в «географически-климатическом» плане, а в психологически углублённом ракурсе. В её романсах природа предстаёт неким знаком-символом того или иного душевного состояния. Это свойственно и романсам на стихи русского поэта-символиста М. Волошина, и миниатюрам на стихи крымско-татарских авторов, и недавно созданному (2011) триптиху на стихи И. Франко.

«Волошинские» романсы в оригинале были написаны для голоса с оркестром; соответствующие вокально-фортепианные версии появились несколько позже. Оркестральность мышления автора накладывает свой отпечаток на партию фортепиано, которую в характеризуемых романсах трудно назвать аккомпанементом. В каждом из них указанная партия живёт самостоятельной жизнью, отражая, досказывая, комментируя, углубляя содержание вокальной партии, реагируя на образную динамику поэтического текста. В романсе «Портрет», где «омузыкаленное» стихотворение М. Волошина открывается строкой «Я вся – тона жемчужной акварели», соответствующая «акварельная»

звукопись доминирует уже в фортепианном вступлении. Своеобразие фактурного решения в данном случае определяется взаимодействием двух пластов – фигурационно-гармонического и аккордово-гетерофонного. Оба названных компонента фактуры дополняют друг друга в процессе формирования исходного образа, двуединство которого обусловлено сопряжением мотивов ностальгической грусти и метафор-символов внешнего мира. «Капли» гармонической фигурации как бы ниспадают на диссонантные аккорды, образуемые ленточным многоголосием. Одновременно утверждается расширенный лад (с основной тоникой *ми*), с варьированием заданных объёма и окраски в процессе движения – от строки к строке, от развёртываемой музыкально-поэтической строфы к последующей.

В начале первой строки-предложения возникает «диалог» диатонической вокальной партии с диссонирующими аккордами (почти всегда содержащими малую секунду) фортепиано. Роль вертикалей здесь не исчерпывается колористической, звукокрасочной функцией. Нередко, в соответствии с принципом тематической гармонии, эти вертикали объединяют мелодические фразы и попевки, придавая ладомелодическому комплексу иное измерение. Во второй строке-предложении, следуя за новой метафорой поэтического текста («Я – лёгкость стройная обвисшей мягкой ели»), мелодико-гармонический комплекс романса обретает многозвучность. В фортепианной партии появляются орнаментальные хроматизированные обороты, в вокальной – ранее отсутствовавшие декламационные интонации нисходящих секст.

Следующий раздел формы, преодолевающей куплетную строфичность (впрочем, к этому подталкивает «репризная» структура самого стихотворения М. Волошина), образует контрастную середину простой трёхчастной формы. Вслед за поэтическим размером меняется и музыкальный (вместо 4/4 – 6/8); возникает вальсовый по характеру моноритм – «сплошная» пульсация восьмых длительностей, лишь постепенно преодолеваемая в конце данного раздела. Характерная особенность середины «Портрета» – диалогические переклички вокальной и инструментальной партий, возникающие благодаря свободным имитациям. Не ограничиваясь «заполнением» пауз в партии солиста, обусловленных её высокой тесситурой, фортепиано вступает в подлинный диалог с певцом, чья распевная мелодия постепенно дробится, переходя в декламационные короткие фразы.

Инструментальная партия призвана запечатлеть и драматическую кульминацию этого романса-поэмы, расположенную в зоне «золотого сечения». Характер образа не позволяет достичь в романсе-акварели драматического накала, и массивная аккордика, поддерживаемая низкими басами, вскоре «вуалируется» благодаря сопоставлениям с мелодическим двухголосием в «отдалённых» верхних регистрах. Наступившая реприза (Moderato) возвращает первоначальный облик музыки, представленной в экспозиции.

Второй «волошинский» романс – «Полынь» – продолжает стилистическую линию первого, тяготея к углублению психологической составляющей образа. «Пленэрность» и звукокрасочность, присущие «Портрету», в «Полыни» уступают место драматическому напряжению и патетике. Взаимодействие «музыка – поэтический текст» приобретает черты поэмности, сквозного развития, как бы преодолевающего границы стихотворной и музыкальной структур. При этом изменяется и характер тематического комплекса. Вокальная мелодия развивается на основе ариозных интонаций небольшого диапазона с последующими гаммообразными взлетами и постепенными возвращениями к исходной позиции (первый раздел романса). В мелодике вокальной партии и гармонических басах-фигурациях ясно ощущается тональная основа (соль минор с его простейшими функциональными оборотами). Однако в партии правой руки у фортепиано выдерживается уже знакомая по предшествующему романсу диссонантность аккордовых структур, связанная с «вертикализацией» попевочного комплекса из вокальной мелодии.

Наряду с гомофонно-гармонической логикой в организации фактуры, «Полынь» характеризуется стремлением композитора «усложнить» многозвучную ткань, используя элементы полифонии пластов оркестрового типа. Указанные элементы, поначалу воспринимаемые как заставки к разделам формы, затем начинают вторгаться и в ладово «динамизируемую» вокальную партию. Опора на романсовую лирику в духе П. Чайковского и С. Рахманинова, непосредственно соотносимая с образами волошинского текста (где представлена традиционная символика «костра», «пламени», «ночи», «одинокого голоса», «полынной горечи», «страдающей души» и т. п.), сочетается в индивидуальном высказывании М. Халитовой с восточной красочностью. Это проявляется в ладовом колорите мелодики (варьируемый звукоряд соль минора в среднем разделе романса), своеобразии диссонантных аккордовых

вертикалей, а также в постоянно выдерживаемом принципе регистровой антифонии, идущей от оркестрального мышления композитора.

В области вокально-исполнительской технологии как «Портрет», так и «Полынь» демонстрируют опору на классический вокал песенно-ариозного типа, где тесситурное напряжение сочетается с возможностью гибкого и естественного дыхания. Вокальной партии в «Полыни» присуще явное тяготение к речитативной интонации, что наиболее характерно для коды: здесь наблюдается ритмизованная повторность нисходящего движения к доминантовому тону *ре*, после чего следует заключительный гаммообразный взлет к высшей тесситурной точке – звуку *си-бемоль* второй октавы. Сходная тесситурно-артикуляционная логика вокальной партии обнаруживается и в «Портрете».

Вторую группу романсов М. Халитовой представляют крымско-татарские миниатюры «Арыкъбаш этегинде» («У подножья Демерджи») на слова Э. Шемьи-Заде и «Эршей тюшти озь ерине» («Всё вернулось на круги своя») на стихи А. Эмировой. Упомянутые произведения, подобно «волошинским» романсам, вначале создавались для голоса с оркестром. Однако в интонационно-ладовом аспекте и, особенно, в трактовке вокальной партии крымскотатарские романсы демонстрируют иную грань авторского стиля. Это касается преимущественной опоры на диатонику, значительно реже, чем в «волошинских» романсах, подвергаемую хроматическим и диссонантно-аккордовым модификациям.

В романсе «У подножья Демерджи» господствует пасторально-пленэрная звукопись, предвосхищаемая уже инструментальным вступлением. Представленный здесь «свирельный наигрыш» сопровождается аккордовыми вертикалями, которые (что вообще характерно для гармонической стилистики М. Халитовой) формируются по принципу тематической гармонии, вбирая в себя интонации последующей вокальной партии. С её вступлением наигрыш в аккомпанементе ненадолго умолкает, и внимание слушателя приковано к внешне безыскусной, но очень пластичной мелодии в духе «степных» крымско-татарских песен с минимумом ладовой хроматизации и внутрислоговых распевов. В стихотворении Э. Шемьи-Заде речь идёт о молодом «кедае» – поэте-сказителе, читающем своей девушке стихи и обещающем ей «радости голубого неба, вечного счастья». Фоном любовно-лирического признания выступают образы природы – горы, небо, струящиеся воды горных источников. Всё это предопределяет логику сопряжений лаконичной и непритязательной мелодии вокальной партии, состоящей из лаконичных фраз небольшого диапазона (лишь в кульминации он достигает сексты-септимы, в остальных случаях ограничиваясь квартой-квинтой), с полнозвучием инструментального сопровождения, достигаемым благодаря фактурному crescendo.

Романс «Всё вернулось на круги своя» – патетическая репрезентация темы Родины как центральной в творчестве композитора. Само название романса говорит об этом: «всё вернулось на круги своя»; крымско-татарский народ, его поэты и композиторы возвратились на Родину, сбылись «мечты о счастье», что подтверждают и «камни родной земли». Музыкальное претворение указанной масштабной темы развёртывается в духе вокально-инструментальной фрески. Ведущая роль в создании образа принадлежит инструментальной партии, разработанной автором в подлинно симфоническом плане. Начиная с массивных октавных унисонов вступления до аналогичных по фактурному решению кульминации и завершающих тактов коды, здесь осуществляется интенсивная полифактурная разработка основного тематического материала, излагаемого вокалистом (в жанре песни-марша, снабжённой авторским указанием по поводу темпа и характера исполнения – Moderato, maestoso).

Регулярные повторы мелодических фраз в сочетании с постоянно обновляемой фактурой сопровождения создают эффект единой восходящей динамики формы, преодолевающей куплетную строфичность, что в целом характерно для вокально-инструментального стиля М. Халитовой. В романсе-фреске «Всё вернулось на круги своя» значительность патриотической темы потребовала от композитора ярко выраженной ориентации на типовую крымско-татарскую ладовую лексику, что повлекло за собой использование звукоряда с увеличенной секундой и трихорда в уменьшённой кварте, постоянно присутствующих в кадансовых формулах и мелодических оборотах вокальной партии. Отметим и варьирование мелодического рисунка при повторах, осуществляемое с использованием тесситурных «сдвигов», орнаментики в каденциях. Подобные «расцвечивания», характерные для мелодики песен («тюркю») южного побережья Крыма, составляют основу виртуозного стиля национального пения.

Расширение семантического поля романсового жанра, наблюдаемое в творчестве М. Халитовой, связано и с претворением украинской стилистики. К числу произведений, завершённых композитором в последние годы, относится триптих на стихи И. Франко (2011).

Музыковед В. Грабовский, освещая историю создания триптиха, упоминает о своих беседах с М. Халитовой по поводу «объединяющих факторов на платформе культуры, искусства, музыки, слова…» [5, с. 49]. По словам В. Грабовского, у композитора в данном аспекте вызвало интерес поэтическое творчество И. Франко. Впоследствии, ознакомившись с подборкой его стихотворений, М. Халитова обнаружила в указанных текстах «немало всечеловеческих и восточных мотивов». При этом В. Грабовский, передавший композитору упомянутые стихотворения, вовсе не стремился отыскать соответствующие «мотивы» – его привлекала поэтическая образность И. Франко как художника-гуманиста [5, с. 49].

Основой для «франковского» цикла М. Халитовой явились три стихотворения украинского классика: «Лице небесне прояснилось» («Лик небесный просветлел») – одна из «Веснянок», представленных в сборнике «С вершин и низин» (1880); «Як почуєш в ночі» («Как услышишь в ночи») и «Чорте, демоне розлуки» («Дьявол, демон расставанья») из сборника «Увядшая листва» (1895–1896). В лирической поэзии И. Франко «композитора заинтересовали, очевидно, глубокие мотивы интимных переживаний поэта, выраженных в изысканной форме родственных образов» [5, с. 49]. Речь идёт о приёме, типичном для поэта-лирика, – сопоставлении-параллелизме образов природы и человеческих чувств (адекватных либо контрастных, вплоть до противоположности), навеянных этими образами.

Во «франковском» цикле М. Халитова сохраняет приверженность своему излюбленному подходу, определяемому «симфонической» трактовкой камерно-вокальных жанров и обобщённым претворением поэтического текста. Суть этого подхода заключается в сочетании подчёркнуто несложной и ясной вокальной мелодии, опирающейся на ритмику стиха, и традиционной куплетно-строфической структуры с интенсивной разработкой фактурно-гармонического потенциала инструментальной партии, в данной ситуации – изначально фортепианной. В музыкальном языке рассматриваемого триптиха ощущается индивидуальный стиль М. Халитовой, однако её интерпретации поэтической образности И. Франко словно «вуалируют» характерную для этого стиля ориентальную интонационность и неофольклорную красочную «жёсткость», связанную с доминированием гармонической диссонантности.

Уже в первом романсе – «Лик небесный просветлел» – вокальная линия, включающая вполне привычный набор «интонаций-парадигм» (К. Рикман – см.: [6]; подразумеваются гаммообразные ходы, чередуемые со скачками, трихорды, секвенции и др.), сопрягается с изысканной колористической и тонкой психологической нюансировкой фортепианной партии. Как и в освещаемых выше романсах, М. Халитова уделяет первостепенное внимание комплексу монотематических выразительных средств, концентрируемых в инструментальных вступлениях – «зачинах». Вступление к названной пьесе преломляет, в соответствии с «фольклорным контекстом», обычное для автора сочетание гомофонного наигрыша (образ «веснянки») и остинатно-подголосочной гармонической ткани. Весьма интересным представляется тональный план романса, коль скоро секундовое соотношение тональностей – *ре* (запев) и *ми* (припев) – «запрограммировано» уже в аккордовых вертикалях вступления. В сопровождении с момента экспонирования вокальной партии фактически отсутствует повторность: изложение постоянно обновляется за счёт гомофонных, подголосочно-полифонических и гармонико-ритмических элементов. Наряду с чётко обозначенными гармоническими центрами (басовая линия у фортепиано), аккордовые пласты в инструментальной партии, что вообще свойственно композиторскому стилю М. Халитовой, насыщены изысканной малосекундовой диссонантностью; в отдельных случаях даже возникают политональные эффекты. Всё вышеперечисленное в совокупности придаёт форме романса восходящую динамику, соотносимую с эмоциональным нагнетанием в стихотворении Франко: исходный тезис («Лик небесный просветлел») насыщается драматическим пафосом («вот моё отчаянье, тоска неутолимая»), что и запечатлено музыкальными средствами – напряжённым сочетанием статики вокального напева и динамики инструментального сопровождения.

Второй романс – «Как услышишь в ночи» – стилистически трактован композитором в аналогичном плане. Однако масштабы образно-драматургического развития, в связи с «крещендирующей динамикой» упомянутого стихотворения И. Франко, здесь иные. Если первый романс – психологическая миниатюра-зарисовка, то второй – масштабная вокально-фортепианная поэма, характеризуемая весомой ролью сюжетно-образной линии. В кратком фортепианном вступлении обозначены интонационно-тематические и фактурно-гармонические «формулы» дальнейшего развития «по восходящей линии»: сначала экспонируется песенный тезис в тональности *ми* (диатоническая основа параллельно-переменного лада *ми–соль*), затем следует ладовая замена соль мажора

одноимённым минором. Аналогичный тональный сдвиг присутствует и в первом романсе, где он представляется драматургически более глубоким и непосредственно воссоздающим эмоциональную динамику стихотворения, которое изобилует резкими сменами образных ассоциаций: «что-то плачет и всхлипывает тяжко», «надежды румянцем пылает», «словно парус на далёком море, вынырнула маленькая тучка» – и завершается итоговым вопросом: «что защемило в сердце твоём в этот миг? Или малой земли бескрайнее и непроглядное горе?»

Любовно-лирический по содержанию финальный романс цикла – «Дьявол, демон расставанья» – интерпретирован в присущей композитору психологической манере музыкального высказывания. Здесь подразумевается особая внутренняя образно-эмоциональная напряжённость, которую обретает внешне простая, лаконичная с точки зрения используемых средств интонационная форма. Исходя из этого, динамика развития в упомянутом романсе несколько отличается от двух предыдущих. В тексте И. Франко нет последовательного воссоздания происходящих событий, авторское слово-обращение воспринимается как страстный «монолог души», тяготеющий к самоуглублённости и подчиняемый одной навязчивой мысли: «за любовь её и ласку отдам я небо, рай, весь мир».

Монологическая природа стихотворения, выбранного композитором, закономерно порождает соответствующее музыкальное решение. Вокальная партия завершающего романса в целом отличается значительно большей индивидуализацией, чем это свойственно предшествующим частям триптиха. Композитор, вслед за поэтом, как бы говорит от своего лица, что, в частности, проявляется и в использовании характерных элементов крымско-татарского мелоса, гибко и убедительно сопрягаемых с образами стихотворения. В мелодике вокальной партии преобладает речитативно-декламационный стиль, которому чужда размеренная песенная повторность. Каждый оборот напева отличается индивидуальным своеобразием, что позволяет чутко передать «музыкальную динамику» и смысловые оттенки поэтической речи.

Начальное обращение («Дьявол, демон расставанья…») представлено как бы в двух версиях – инструментальной и вокальной. Инструментальная «преамбула» соотносится с обобщённым восприятием «слова Франко», запечатлеваемого сквозь призму стиля М. Халитовой – лирика и симфониста по природе мышления. С одной стороны, вступление репрезентирует в сжатом виде интонационный комплекс романса, с другой, – здесь присутствуют и «полярность» регистровых зон, и многообразие инструментальных фигураций, порождаемых гомофонно-гармоническим складом во взаимодействии с регулярно вводимыми подголосками-контрапунктами (здесь обнаруживаются связи с традициями восточного инструментализма). Вокальная мелодия развивается на основе уже прозвучавших во вступлении вертикализованных «тематических формул»; последние тяготеют к весьма активному вариантному обновлению, тем самым воссоздавая процесс непрерывного развёртывания музыкальной ткани как зримого единства участников авторского «монолога-диалога» («двуголосого слова», по М. Бахтину [3]) – поэта и его «души», а в музыкальном контексте – поэта и композитора.

Заслуживает внимания и ладовая специфика упомянутого напева. Здесь в завуалированной форме, при внешней опоре на «классическую» тональность до-диез минор, сохраняемую от начала до конца, присутствует диатоническая модуляционность с многообразно подчёркиваемыми звуками нисходящего тритона *ре-диез – ля*. Помимо этого, в процессе развития активизируется (поначалу неявно, а затем более настойчиво) нисходящая увеличенная секунда *си-диез – ля*, которая сопутствует граням синтаксических построений. В этом романсе обнаруживаются и черты упоминаемой выше тематической гармонии, хотя здесь они уже не акцентируются композитором. Направленность процессов гармонического и фактурного развития всецело определяется логикой ступенчатого восхождения мелодии к генеральной кульминации, достигаемой subito (*фа-диез* второй октавы, мелодическая структура «вершина-источник», подчёркивающая смысл слов: «коль с тобою – вечной муке я готов себя отдать…»). Этот музыкальный материал повторяется далее в коде с другим текстом, что сообщает форме черты строфической куплетности. Подобные приёмы восходят к истокам песенного жанра, претворяемого в профессиональном композиторском творчестве.

Выводы. Камерно-вокальный стиль М. Халитовой значительно расширяет семантическое поле крымско-татарской песни и романса, выводя национальную стилистику на уровень академических профессиональных жанров. Это касается и многообразия интерпретируемых поэтических текстов (М. Волошин, крымско-татарские поэты, И. Франко), и тематических сфер, доминирующих в камерно-вокальной лирике данного композитора, – темы природы, темы Родины, любовно-лирической темы, весьма тесно сопряжённых друг с другом. Общая направленность стилистики в романсах

М. Халитовой характеризуется углублением психологического подтекста, переходом от внешней звукоизобразительности и традиционной песенности к индивидуализации средств музыкального языка. Сохранив приверженность наиболее существенным тенденциям «волошинских» романсов (прежде всего, в сферах вокальной мелодики и фактурно-гармонического развития инструментальной партии), М. Халитова в триптихе на стихи И. Франко достигает подлинного единства музыкально-поэтического выражения, чему способствуют авторское «омузыкаленное прочтение» стиха, предельная концентрированность художественного высказывания «от первого лица». Стиль М. Халитовой-симфониста, преломляемый в условиях камерно-интимной лирики, становится изысканным и детализированным, обретает надлежащую гибкость и утончённость, приближаясь к лучшим образцам романсовой классики – как национальной, так и интернациональной, прежде всего, русской и украинской.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алиев Ф.* Композитор Мерзие Халитова. URL: http://www.goloskrima.com/?p=247.
2. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. *Л.*: Музыка, 1981. 216 с.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 422 с.
4. *Гизекинг В.* Мысли художника // Советская музыка. 1970. № 7. С. 72–78.
5. *Грабовський В.* Франкове слово у новій музичній інтерпретації // Музика. 2012. № 4. С. 48–49 [Грабовский В. Слово Ивана Франко в новой музыкальной интерпретации // Музыка (Киев). 2012. № 4. С. 48–49].
6. *Рікман К.* Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с. [Рикман К. Ладоинтонационная ситуационность в музыке современных украинских композиторов: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 2003. 17 с.]

REFERENCES

1. *Aliev F.* Kompozitor Merzie Khalitova [Composer Merzie Halitova]. URL: http://www.goloskrima.com/?p=247.
2. *Asaf'ev B.* O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [About Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 216 p.
3. *Bakhtin M.* Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creative Work]. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. 422 p.
4. *Gizeking V.* Mysli khudozhnika [Thoughts of the Artist]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1970. No. 7. P. 72–78.
5. *Grabovs'kyi V.* Frankove slovo u noviy muzychniy interpretatsii (In Ukrainian) [The Poems by Ivan Franko in a New Musical Interpretation]. Muzyka [Music]. 2012. No. 4. P. 48–49.
6. *Rikman K.* Ladointonatsiyna sytuatsiynist' v muzytsi suchasnykh ukrayins'kykh kompozytoriv (In Ukrainian): avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva [The Mode-intonation Situation in the Music of Contemporary Ukrainian Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyjiv, 2003. 17 p.

КРЫМСКО-ТАТАРСКИЕ И РУССКО-УКРАИНСКИЕ ИСТОКИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ М. ХАЛИТОВОЙ

В статье обозначены истоки и влияния, определяющие своеобразие вокальной лирики одного из крупнейших композиторов современного Крыма – М. Халитовой. Автором даны обобщающие аналитические характеристики основных произведений композитора в песенно-романсовом жанре. Комплексное рассмотрение вокальной лирики М. Халитовой охватывает три жанрово-стилистических «блока» – классический (академический) в виде романсов-поэм на тексты русского поэта-символиста М. Волошина; почвенно-национальный (на стихи крымско-татарских поэтов); синтезирующий, претворённый в триптихе на стихи украинского классика И. Франко. Песенно-романсовая составляющая стиля М. Халитовой рассмотрена в контексте целостного мышления видного композитора-симфониста.

Ключевые слова: М. Халитова, камерно-вокальная лирика, песенно-романсовый стиль, музыкально-поэтическое высказывание, симфоническое мышление.

CRIMEAN TATAR AND RUSSIAN-UKRAINIAN ORIGINS OF M. KHALITOVA'S VOCAL LYRICS

The article emphasizes the origins and influences which determine vocal lyrics features of one of the greatest modern Crimean composers M. Khalitova. Summarized analytical characteristics of main composer's works in song-romance genre are given by the author. Complex reviewing of M. Khalitova's vocal lyrics includs three genre-stylistic blocks – classical (academical) in the form of poem romances by Russian poet-symbolist M. Voloshin's lyrics; groundwork-national (based on Crimean Tatar poets' poems); synthesizing, turned into the Triptych on Ukrainian poet I. Franko's poems. M. Khalitova's song-romance style constituent is examined in a context of integral thinking of the prominent composer-symphonist.

Keywords: M. Khalitova, chamber and vocal lyrics, song-romance style, musical and poetical expression, symphonic thinking.

Алимова (Гумарова) Эльвина Смагиловна
преподаватель кафедры музыкального искусства
e-mail: elvina_ibraimova@mail.ru
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, Республика Крым, 95015, Симферополь

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ
Воронежская государственная академия искусств

О СТИЛЕ И ЖАНРОВОМ ДИАПАЗОНЕ ГАЗЕТЫ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

В 2014 году «Музыкальному обозрению» исполняется 25 лет. За это время газета стала не только чутким барометром музыкальной жизни, но и регулятором её процессов. Чтобы рельефнее ощутить значение «Музыкального обозрения» (в дальнейшем – «МО»), попытаемся вообразить, что оно вдруг прекратило своё существование. Приверженцы упомянутого издания – прежде всего, профессионалы и просвещённые любители музыки – невольно испытали бы чувство потери очень важной, как бы неотъемлемой стороны жизни. Скорее всего, они по-прежнему ожидали бы появления очередных номеров «МО» со столь необходимыми новыми сведениями, идеями и нетривиальными оценками событий, предвкушая свежие впечатления. Это отчасти напоминало бы фантомные боли, преследующие человека после ампутации руки или ноги.

Если же говорить о более отдалённых последствиях и самых масштабных потерях, они, по-видимому, неизбежно сказались бы в том, что регионы России, лишившись одной из существенных форм связи через газету, стали бы более разобщёнными. Широко проявились бы тенденции культурной автономии, замкнутости и, соответственно, возрастающего чувства провинциализма, знакомого, кстати, не только периферии. Нивелировалось бы и особое место каждого региона в едином культурном пространстве страны, а само это пространство автоматически утеряло бы, в той или иной мере, качество целостности.

Из вышесказанного видно, что «МО» не просто отражает и запечатлевает культуру, но является её существенным фактором, к тому же наделённым интегрирующими функциями. Здесь уместна аналогия с ролью композитора в понимании А. Черепнина, уподобившего эту роль «миссии проповедника: она положительна и имеет целью объединить людей» (цит. по: [3, с. 157])[1].

Путь обретения столь высокого статуса и своего особого значения показателен и тернист. Газета шла долго и трудно к своему нынешнему облику. И к читателю, не только завоёвывая, но и формируя его. Причём и путь в целом, и каждый его этап просчитывались заранее, хотя, конечно, это не исключало импровизаций или спонтанных решений. И всё же концепция газеты определялась и в основных своих чертах была сформирована на первых этапах развития. Особенно знаменательны 1992 и 1993 годы, символично совпавшие с образованием новой России. Окончательно выйдя из подросткового возраста, газета впервые стала распространяться через «Роспечать», сразу расширив круг своих читателей. Редакция продолжала утверждать найденные стилевые принципы путём отбора и соответствующей обработки материалов, а также, что особенно важно, давая этим принципам всё более обстоятельную мотивировку в редакционных колонках – обращениях-анонсах и подытоживающих самоанализах. Их значение трудно переоценить, поскольку именно по ним видно, как редакция прогнозировала и оценивала каждый шаг своего пути.

Сказанным объясняется сравнительно большое внимание, уделяемое в данной статье (особенно в её первой части) выпускам «МО» того времени. Привлекаемые же материалы последующих лет, вплоть до 2013 года, позволяют уяснить: осталась ли газета верной намеченному курсу; если осталась, не привело ли это к

шаблонам и стереотипам; в какой мере новые и подчас неожиданные реалии музыкальной жизни влияют на её облик? Кроме того, возвращаясь к проблемам и вопросам, когда-то выдвинутым «МО», можно определить, какие из них сняты, а какие, не потеряв своей актуальности или даже став более острыми, всё ещё ждут решения.

В преамбульной колонке № 1 за 1992 год редакция впервые указала на трудности своего становления: «Вырабатывая... собственную концепцию музыкальной газеты, специализирующейся только на проблемах академической музыки и фольклора, в условиях почти полного отсутствия газетной музыкальной публицистики, мы находились в процессе постоянного эксперимента – и творческого, и, увы, эксперимента на выживание». А на следующий год, когда газета оказалась, вместе со всеми нами, в новой стране, проблем и вопросов стало ещё больше. В юбилейном № 100 Андрей Устинов в философско-публицистической статье «Нет блага без свободы» писал: «Некоторое время назад, когда газета “Музыкальное обозрение” делала свои первые шаги… мы были уверены, что её появление – требование времени, что “затаившиеся” музыканты, не имевшие несколько десятилетий своей газеты, выплеснут на её страницы свои проблемы, аргументы, факты, темы, идеи и размышления, и газета – как знак свободы – займет пустовавшее место в отечественной музыкальной культуре… Время шло, а надежды наши не спешили оправдываться».

Обратим внимание, что под борьбой за выживание в первую очередь подразумевались даже не финансовые проблемы, хотя и они были далеко не простыми[2]. Прежде всего это была борьба за тех, кому газета изначально нужна, казалось бы, как воздух, то есть за профессиональных музыкантов. Вдруг выяснилось, что они погружены преимущественно в свои темы: музыковеды – в диссертации, книги и проблемы научного ранга, скрипачи – в специальные скрипичные вопросы, тромбонисты – в тромбонные, баянисты – в баянные, а дирижёры – в дирижёрские, к тому же локализирующиеся, как правило, на задачах конкретного коллектива. И мало кто владел панорамным видением музыкальных явлений или хотя бы испытывал внутреннюю потребность обозреть, что же находится справа и слева, впереди и позади, рядом и поодаль. И «понять, что весь музыкальный социум пронизан связями, что всё в нём сосуществует в диалоге».

Вот эта последняя, вроде бы естественная и самоочевидная мысль должна была, как оказалось, внедряться в сознание будущих читателей чуть ли не силовым методом: порой представлялось, читаем в той же статье, что «работа наша похожа на “вгрызание” отбойным молотком в застывший монолит музыкальной жизни. Мы увидели, что в сравнении со стремительными изменениями в других сферах жизни и даже культуры “новое мышление” большинства музыкантов то ли ещё не проснулось, то ли вовсе не родилось, что инертность, медлительность музыкантов и их микромиров сковывают их сознание, что наследие советской эпохи окаменело в организации музыкальной жизни – и все перемены, новые идеи, формы, жанры, стили не могут прорваться в сферу академической музыкальной культуры».

Наверное, здесь есть доля преувеличения – вполне, впрочем, оправдываемая и воодушевлённым пафосом наблюдений, и тем, что вытекающие из них злободневные идеи позитивны: они ратуют **за**, а не против музыкантов. Причём это не риторические провозглашения, поскольку данным «за» определяется, в сущности, направление всей деятельности «МО». В настоящей статье будет уделено внимание не только широкопанорамному информированию читателя о делах музыкальных, но и, к примеру, многократной фиксации газетой скудного материального обеспечения всей сферы художественной деятельности (о чем почти с тем же основанием можно говорить и в 2014 году, который объявлен Годом культуры), умелой борьбе за права музыкантов, за повышение их рейтинга и против недопустимо низкого статуса культуры в сегодняшнем обществе[3], равно как творческим акциям газеты, призванным, в конечном счёте, способствовать изменению такого положения.

Всё это делать очень нелегко, особенно в условиях рынка. И чисто художническими темами здесь не обойтись, тем более что основной круг затронутых проблем напрямую связан с государственной политикой – ведь ею названные проблемы и рождены. Члены редколлегии, стараясь уйти от политики в собственном смысле этого понятия, осознают, что такой уход не всегда возможен и не всегда этичен. Ныне политика сама агрессивно вторгается в различные сферы жизни, вынуждая вести борьбу – за читателя и за художника, за спонсора и за безарендное помещение, за лидерство в поле информационных технологий и за многое, многое другое. Тут поневоле приходится быть политиками, знающими и грамотно использующими разного рода указы, постановления и законы современной России, – не только те, что есть, но и те (пусть это не покажется парадоксом), что должны быть, что отчасти даже написаны и многократно обсуждены, но так и не приняты.

Отстаивая свои права, газета сформулировала логически безупречный тезис: «Раз серьёзное музыкальное искусство убыточно… то и газета, отражающая жизнь этого искусства, не может сама себя окупить» (1992, № 4). И тут же, словно предлагая властям верный ориентир, привела Указ президента Украины о частичном освобождении учреждений культуры от налогов, о финансировании творческих Союзов, о повышении гонораров и поддержке издательств. Несколько позднее, когда в России вышел аналогичный Указ, деятели искусства убедились, что всё это – законотворческие пустоцветы. Политиканство властей обнажил и А. Власов в связи с пиар-акцией московской мэрии, которая выделила студентам столичных вузов (почему-то лишь коренным москвичам) 10 000 стипендий, приравненных примерно к третьей части прожиточного минимума (1992, № 6). Но и эти деньги, как выяснила газета, долго не выдавались.

Использование параллелей (не без политического подтекста) между Россией и странами ближнего и дальнего зарубежья – приём, нередко привлекаемый «МО». Он позволяет рельефнее оттенить положение, в какое российскими властями поставлена отечественная культура. Особенно часто этот приём наблюдался в первые годы после развала СССР. Можно понять, насколько остро в те «лихие» времена (да и сейчас тоже) воспринимались добытые редакцией подробные сведения о бюджете культуры во многих странах (1993, № 1)[4] или о зарплате в оркестрах мира (1993, № 8). Они приводились, разумеется, не ради самой информации и не ради того, чтобы удовлетворить простое любопытство читателя.

Вообще газета в своей борьбе за музыкантов проявляла (и проявляет) исключительную находчивость и изобретательность, вводя новые – то постоянные, то проходящие – рубрики. Одна из них – «Что почём в мире музыки» (1993, № 1). Соотнеся статистические данные о ценах на рояли, пианино и их настройку, на книги и инструменты, на сопутствующие товары и на грампластинки в разных городах страны, газета восклицает: «Конечно, инфляция… Конечно, масштаб цен изменился. Но не настолько же, чтобы, например, публикация книги о К. Элиасберге в петербургском издательстве "Композитор" обходилась примерно в четверть цены целого фестиваля "Московская осень" с его тремя десятками концертов»[5]. Из этого же ряда и многие другие материалы. «Нынешняя ситуация трагична», – пишет К. Замоторина: простому человеку практически невозможно купить более или менее приличную скрипку, о чём свидетельствуют письма родителей в редакцию (1993, № 8). Обучение ребенка в обычной районной ДМШ, подсчитывает М. Броканова, обойдётся семье среднего достатка в половину её бюджета, не считая посещения концертов и покупки нот.

С тех пор, конечно, многое изменилось в лучшую сторону. Тем показательнее отмеченные «МО» пробелы в законотворческой базе, так и не усовершенствованной с начала 1990-х. Вспоминается, к примеру, давнее интервью П. Меркурьева с директором банка (1993, № 1), сетовавшего на государство, которое не приняло законы первостепенной важности, побуждающие спонсоров финансировать культуру. Можно считать печальным курьёзом, что эту не решённую за последующие два десятка лет проблему вновь называют актуальной, в том числе представители бизнеса и новой (старой) власти.

Не улучшились за истекшие годы и дела издательские. Под соответствующей рубрикой газете доводилось вскрывать насущные «проблемы наших коллег» (в издательстве «Музыка») заодно с «нашими проблемами» – «не менее, а в чём-то и более сложными» (1992, № 4). Последнее объяснимо: ведь «МО» для нынешней России «в определённой степени – первопроходец в жанрах оперативной музыкальной публицистики». С расчётами в руках показав, что газета должна была бы стоить в 7–10 раз дороже (а это, естественно, нереально), редакция выдвинула цитируемый выше справедливый тезис о неизбежной убыточности подобного издания, освещающего проблемы «серьёзного искусства».

Сопоставив эту проблему, не достигшую разрешения и поныне, с данными, которые приводились ранее, газета предупредила о большой опасности – потере целого поколения, «ибо музыкальная культура может и не коснуться его». Слова эти, прозвучавшие фактически как заявление государственного масштаба, оказались, к сожалению, провидческими. Вновь и вновь приходится возвращаться к этому выводу, когда, скажем, приглашаешь молодых людей от 17 до 30 лет на концерты Союза композиторов. В 95 случаях из 100 они, ничуть не смущаясь, заявляют: «В академической музыке, особенно в современной, мы ничего не понимаем, обходимся без неё. Зачем тратить время на то, что для нас мертво». С пренебрежительным отношением к высокому искусству приходится сталкиваться постоянно. Приведу хотя бы один пример. Вскоре после известных трагических событий в Цхинвале из этого города по каналу «Культура» транслировался благотворительный концерт В. Гергиева, который намеревались коллективно слушать

посетители одного лечебно-оздоровительного учреждения. В тот самый момент, когда должна была зазвучать музыка Шостаковича и Чайковского, группа ребят студенческого возраста, проигнорировав пожелания присутствующих, переключила экран на гламурную программу канала СТС.

Подобные, вроде бы мелкие и не достойные пристального внимания, случаи наводят на размышления, особенно если вспомнить цитируемые газетой слова П. Флоренского: «Я даже не могу сказать, что люблю музыку, ибо вижу в ней часть себя, свою жизнь» или строки другого немузыканта – О. Мандельштама: «Полон музыки, музы и муки», «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись...».

Материалы «МО» с политической окраской могли быть подсказаны либо фактами, свидетельствующими о неблагополучии в организации и финансировании культуры современной России (наподобие упомянутых выше), либо какими-то старыми (советскими) правилами нормированного творчества. Последние также весьма желательно помнить, хотя бы для того, чтобы они не возродились. В этой связи примечательна интереснейшая публикация текста песни «Дело было в Петрограде» (1992, № 5), записанной еще в 1960-е годы И. Земцовским на границе рязанского и мордовского регионов. Ранее опубликовать названную песню не удавалось, поскольку в ней прославляется Февральская (буржуазная), а не Октябрьская (Великая социалистическая) революция. К тому же в СССР, как оказалось, все революционные песни были зарегистрированы и канонизированы. Что-либо сверх утверждённого свода просто так обнаружить и напечатать не дозволялось. Всё тщательно проверялось и «при необходимости» вымарывалось. Так что публикация песни приобрела двойной смысл – и своеобразного комментария к народной оценке «буржуазной» революции, и показательного примера из истории советской цензуры, регламентировавшей не только авторское, но и народное творчество.

Последним примером наглядно иллюстрируется ещё один принцип газеты: «Не забывай прошлого; оно – учитель будущего». Следуя этому принципу, газета довольно часто воссоздаёт прошлое; показательным тому подтверждением может служить № 1 за 1998 год с обзором событий, произошедших в России 100 лет тому назад, то есть в 1897 году. После кратких сведений из области политики, промышленности, науки, литературы, театра и живописи, читателю предложено вспомнить о событиях музыкальной жизни и музыкальном образовании того времени, о Мариинском, Большом и о провинциальных театрах, о русских композиторах (Римскому-Корсакову было 53, Ипполитову-Иванову – 38, Скрябину – 26, а Прокофьеву – 6 лет и он уже «второй год сочинял музыку»), наконец, о конфликте, возникшем в связи с выставкой современного искусства в Санкт-Петербурге между В. Стасовым («Сплошное безумие и безобразие») и её устроителем С. Дягилевым («Вы кончены, Вы сошли со сцены»). При этом Дягилев особо подчеркнул пятидесятилетнюю возрастную дистанцию между ним и его оппонентом: «В чертах Ваших Вы увидите роковые следы… глубокой беспощадной старости... Подумайте над советом молодежи умолкнуть».

Экскурсы в прошлое, подобные только что приведённым, выглядят вполне самодостаточными. Другие нуждаются в комментариях. Коснусь вначале первых, побуждающих к непроизвольным параллелям с современностью. Так, информация о культурных событиях столетней давности позволяет самостоятельно сделать выводы об их масштабах и временной насыщенности в сравнении с сегодняшними акциями, тем более что хроника наших дней широко представлена в этом же (как и в любом другом) номере. Или: отмеченные колкости молодого пикировщика С. Дягилева в адрес В. Стасова оказываются сходными по тону с помещённой в № 14 «МО» за 1993 год критикой А. Власова в адрес Б. Покровского применительно к постановке оперы А. Шнитке «Жизнь с идиотом» в Амстердаме, Вене и Москве. Сославшись на чьё-то (!) мнение о том, что маститый режиссёр убедительнее «ставил “советские” оперы, нежели “антисоветскую”», А. Власов счёл возможным сделать акцент на возрасте Б. Покровского: «Быть может, честный большой художник не в силах отказаться на склоне лет от того, чему служил всю жизнь?»[6] Всплывает в памяти и сходный пассаж цитируемого автора, напечатанный, кажется, «Русской музыкальной газетой» (теперь, к сожалению, уже не издаваемой), в адрес «пожилых» гигантов отечественного музыковедения – отнюдь, добавлю от себя, не состарившихся в творческом отношении. Такой стиль, в отличие от конкретного мнения, не делает чести автору.

Вместе с тем, примеры неэтичных пикировок позволяют, по контрасту, вспомнить многочисленные выступления «МО», в которых достойная форма высказывания только усиливает, а не притупляет их критическую направленность. Характерна, скажем, критика в адрес руководства ГАБТ, допустившего на сцену посредственное сочинение своего бывшего певца (баса) Джерома Хайнса «Я есмь путь»: «К имиджу

театра, названного "национальным достоянием", можно было бы отнестись более бережно». А сколь корректно включилась газета в старую и сильно фальсифицированную тему вражды Э. Гилельса с С. Рихтером, опубликовав статью А. Хитрука «В защиту Гилельса»...[7]

Переходя к историческим экскурсам, нуждающимся в комментариях, замечу, что они могут служить и верным, и ложным следом. Предлагаемые газетой трактовки событий из прошедшего (как, впрочем, и настоящего) времени обычно не рождают вопросов в силу бесспорной адекватности. Но авторы конкретных материалов иногда дают происходящему и свою субъективную оценку. Примером может служить статья И. Земцовского «Музыки мира» (из январского выпуска за 1992 год), которая редакцией была названа программной. Большинство положений указанной статьи действительно согласуется с принципами «МО», а быть может, и определяет их. Другие же комментируют не столь отдалённое советское прошлое (включающее в себя и 35–36 лет творческой жизни автора) сквозь призму естественных тогда негативных преломлений: «Все этнические культуры должны были иметь… всё, как у одного на всех "старшего брата", т. е. у русских. По официальной терминологии, "великий" народ был только один – русский, остальные – лишь "братские". "Братьев" были сотни, и для всех их неповторимых национальных культур одним общим эталоном была выбрана русская народная музыка». Среди приводимых далее аргументов фигурирует, в частности, факт «санкционированного» распространения народных оркестров.

Не вступая в развёрнутую полемику, следует напомнить, что в СССР обычно создавались, наряду с русскими, оркестры и ансамбли исконных национальных инструментов. Это побуждало, кроме всего прочего, к активной музыкально-археологической и реставрационной работе, к возрождению ушедших в прошлое традиций своей земли, что, к примеру, в Казахстане успешно делал Б. Сарыбаев [5]. В репертуар национальных оркестров входили многочисленные транскрипции устно-профессиональных и фольклорных образцов, а также переложения сочинений музыкальной классики, в том числе русской, что было явлением прогрессивным. Это представляется очевидным в свете известной, по-своему использованной и И. Земцовским, мысли Б. Асафьева, который писал об интонационной культуре всего человечества как средстве общения людей. Кстати, за рубежом, сразу после блестящих гастролей Великорусского оркестра В. Андреева, подобные коллективы стали создаваться в Америке, Канаде, Англии, Германии. В них, что констатировало позднее и «МО» (1992, № 8), играли не только русские эмигранты либо их потомки, но и коренные жители этих стран. И никого происходящее не удручало, никто не говорил об агрессивном вторжении русской культуры, о «гегемоне» и «братьях», расставленных по старшинству и значимости.

Добавлю к сказанному, что пафос большей части трудов советского периода – фольклорно-этнографических или по теме «Фольклор и композитор» – отнюдь не заключался в превознесении русской (якобы эталонной) культуры. Напротив, речь шла о постижении народно-национальной специфики и особости различных культур – разумеется, при установлении между ними и общих черт. Данный вывод напрашивается сам собой при ознакомлении, к примеру, с книгами Х. Кушнарёва об армянской монодии, А. Затаевича и А. Жубанова – о казахской музыке, У. Гаджибекова – об азербайджанской, М. Береговского – о еврейской, З. Славюнаса – о литовской, Н. Янов-Яновской – об узбекской, Э. Алексеева – о якутской, Я. Гиршмана и Р. Исхаковой-Вамбы – о татарской, В. Успенского – о туркменской. Мне самому также доводилось изучать соответствующий круг проблем, чему наглядным свидетельством может служить изданная в Москве книга по проблемам национального симфонизма [6] (в несколько иной редакции годом раньше она вышла и в Алматы). Да и исследования в области русского фольклора – Ф. Рубцова, Е. Гиппиуса, самого И. Земцовского, многих других учёных – никогда не исходили из упомянутой идеи превосходства[8].

Возможно, отмеченные преломления и преувеличения объясняются тем, что в пору крушения СССР исследователи попадали иногда в мощнейшую (теперь уже схлынувшую) волну отторжения не только отрицательных, но и положительных сторон советского времени. К тому же автор статьи «Музыки мира» был поглощён идеей нашего вступления в новую музыкальную цивилизацию, именуемую World Musics (Мировая музыкальная культура), о которой тогда практически ничего не было известно. И, как бы споря сам с собой, он совершенно справедливо указывал, что СССР, в определённом смысле, – «это World Musics в миниатюре»: «Мы стали моделью для человечества, в которой есть и плюсы, и минусы».

В данной части характеризуемая статья И. Земцовского согласуется с ещё одним программным тезисом, зафиксированным в колонке главного редактора: «Постигнув широту культурного пространства, освоив его в

пределах бывшего СССР, музыкальная культура уже не может существовать вне него – настолько каждая из культур впитала в себя остальные. Мы вместе болели, и выздоравливать будем вместе… воссоединяясь с мировой культурой». Глубинным осознанием этой ёмко сформулированной общей программы музыкального становления нового общества определяется вся последующая деятельность газеты, начиная с первых лет образования постсоветского пространства. Показательна рубрика «В странах бывшего Союза», в рамках которой из номера в номер тщательно отслеживалась музыкальная жизнь среднеазиатских и прибалтийских, кавказских и приднепровских государств.

Регулярно освещались и наиболее значимые события в России – практически всех её регионов, а не только столиц. В одном, к примеру, № 13 за 1993 год можно увидеть многополосный свод подробных сведений, полученных от корреспондентов Екатеринбурга, Нижнего Новгорода и Челябинска, Волгограда, Ростова-на-Дону и Саратова, Вологды, Иркутска, Смоленска и Перми. Причём редакция взяла установку на освещение как крупных событий, так и музыкальной «повседневности» российских городов, «не желающих больше быть провинцией, а всё больше осознающих себя региональными культурными центрами».

Доступными ему средствами «МО» содействовало и «воссоединению с мировой культурой». В рубрике «Музыкальная жизнь Европы и Америки» газета уже в № 6 за 1992 год знакомила российского читателя с самыми заметными музыкальными событиями, произошедшими в Германии, Франции, Австрии, Швейцарии, США и Испании. Позднее – скажем, в июле 1993 года в рубрике «Летний музыкальный сезон в Европе» – упомянутые сведения были дополнены соответствующей информацией о Греции, Австрии, Италии, Великобритании, Люксембурге, Бельгии и других странах.

Подбор событий выглядел весьма показательным, коль скоро в числе крупных акций музыкального зарубежья были названы юбилейные чествования С. Губайдулиной, мастер-классы З. Брона, авторские концерты Г. Канчели в Штутгарте и Берлине, работы А. Лазарева на посту главного дирижера Дуйсбургского симфонического оркестра (в то время он занимал такой же пост в Большом театре), возобновление в «Опера де Пари» балетов дягилевской антрепризы (к 120-летию со дня рождения знаменитого антерпренёра), победа на IV Международном конкурсе во Фрайбурге (Швейцария) композиторов из Харькова (А. Щетинский), Ташкента (Д. Яновский) и Москвы (В. Пальчун). Из этого перечня закономерно проистекало, что культура России не только сконцентрирована в своем отечестве, но и разлита по всему миру. Так что когда в обращении «К нашим читателям» говорилось о стремлении газеты «способствовать межнациональному, межгосударственному общению музыкантов в едином мировом (и СНГ) культурном пространстве», это не было пустыми словами или пиар-преувеличением, но являлось объективной констатацией реального положения вещей.

Работу редакции никто не знает лучше самой редакции. И никто, кроме неё самой, не смог бы, наверное, обобщить в кратком резюме всю многопластовую картину деятельности «МО» за определённый период. Понимая это, газета подытоживает каждый прошедший год своеобразным самоотчётом, включающим статистические сведения о количестве публикаций (по жанрам) и отражённых событий.

Так, в № 2 за 2007 год, не без иронии оговорившись, что «каждый итог – иллюзия, спектакль, обман и самообман», приведя слова Ежи Леца «Окно в мир можно закрыть газетой», главный редактор предложил, тем не менее, внушительный свод подобных сведений о материалах 2006 года, которые, ввиду их объективности, не «закрыли», а развернули монументальную панораму музыкальной жизни страны. Оказалось, что в «МО» были «представлены 62 города России, 280 композиторов, 248 дирижёров, 50 симфонических оркестров и 31 оперный театр, 80 фестивалей, 100 юбилеев музыкантов и коллективов, 100 книг, 400 CD и DVD, условия 60 конкурсов и итоги 62 состязаний, 300 лауреатов конкурсов взрослых и 500 – детских и юношеских».

Число «информационных единиц» и раньше было не менее высоким. Для сравнения приведу аналогичные выкладки 10-летней давности о публикациях 1997 года, суммированные в № 1 за 1998 год. Тогда, при суммарной площади газеты в 60 печатных листов, на 224 полосах было размещено более 4000 материалов: в 925 из них освещалась музыкальная жизнь 129 российских городов (не считая столиц), деятельность 52 симфонических оркестров (97 материалов), 98 дирижёров (180 материалов), 28 театров (330 материалов), были представлены 82 фестиваля (из них 73 российских), 236 международных конкурсов (условия и итоги), 76 статей посвящались композиторам (преимущественно российским), 110 – музыкальной науке, 267 – выпущенным книгам, 846 – новым компакт-дискам, было опубликовано несколько сотен фотографий и рисунков, дана обширная информация о получении наград и почётных званий, в каждом

номере в среднем фигурировали 616 российских музыкантов, памяти ушедших посвящались 33 некролога. Газета оповещала читателей о командировках своих сотрудников в российские города и за рубеж (41), о лекциях по музыкальной журналистике А. Устинова в Краснодаре, Новосибирске, Сургуте и Тамбове, подготовила спецвыпуски, посвящённые Нижегородскому оперному театру, «Геликон-опере», Дням культуры Республики Башкортостан в Москве и музыкальной инфраструктуре Сургута.

В следующем номере на 3 полосах были представлены дипломанты «МО» по итогам завершившегося 1997 года; среди награждённых, помимо конкретных музыкантов (Л. Корабельниковой, И. Бриля, А. Диева, А. Чайковского, В. Зивы), значились музыкальный спектакль, фестиваль, оркестр, филармония, звукозаписывающая фирма, продюсер и меценаты. От одного подобного перечисления голова кругом идёт – сколько же тут ярких имён, коллективов, идей, сфер музыкальной жизни, книг! И это лишь победители, наделяемые высоким статусом по итогам скрупулёзного анализа тщательно собранной информации со всей страны. Обратим внимание, что среди них есть отдалённые от российских столиц учреждения и творческие единицы – например, Новосибирская филармония (директор В. Калужский) и Департамент культуры Сургута (руководитель Я. Черняк).

Вообще награды, призы и поощрения газеты в последние годы становятся всё более высоко ценимыми, что косвенно говорит о постоянном росте её авторитета. «Дипломант газеты» – теперь, в сущности, одно из почётных званий, соответствующих чуть ли не рангу лауреата всероссийского конкурса. Явно престижным стало и включение в рубрику «Рейтинг "Музыкального обозрения". Персоны и события». Ещё бы! Ведь в ней только за последние 5–10 лет были представлены М. Ростропович и Г. Вишневская, Ю. Симонов и А. Чайковский, а рядом с ними – губернатор Ханты-Мансийского округа А. Филиппенко, композитор из Уфы Р. Сабитов, вологодский музыковед М. Бонфельд, художественный руководитель Пермского оперного театра Г. Исаакян и многие другие столичные и периферийные деятели культуры. А также организации и коллективы, например, «Салон музыкальных инструментов "Аккорд"», Российский национальный симфонический оркестр, знаменитый фортепианный дуэт Е. Сорокина – А. Бахчиев, вокальный квинтет Новосибирской филармонии, звукозаписывающая фирма «Русский сезон». Почётной представляется и победа в проведённом газетой конкурсе рецензий на компакт-диски: его призёрами стали не только известные музыковеды (В. Калужский из Новосибирска и Е. Рубаха из Екатеринбурга), но и студенты, даже ученики музыкальных (и немузыкальных!) учебных заведений, в своей значительной части – периферийных.

При ознакомлении с хроникой музыкальных событий России за определённый период мы невольно выделяем те из них, что относятся к месту нашего проживания. Лично я, просматривая выпуски «МО» прошлых лет и десятилетий в ходе подготовки данной статьи, ловил себя на том, что с особым интересом перечитываю воронежские репортажи – свои, М. Сараевой, А. Шалагиной, Р. Лютой и других авторов – о Всероссийском фестивале юных композиторов «Постигая искусство классиков» или музыкальном вечере памяти Л. Толстого «Бог есть любовь», о конкурсе виолончелистов 1998 года или недавней постановке В. Васильевым балета «Анюта», о Международном форуме «Композитор и фольклор» или Всероссийских Болховитиновских чтениях, о «Травиате», представленной на фестивале «Золотая маска», или только что прошедшем Международном форуме к 70-летию композиторской организации «Музыкальные встречи»... С сожалением подумал и о том, что наши музыкальные публицисты до сих пор не подготовили, следуя примеру Челябинска, Вологды, Сургута, Ростова-на-Дону и Новосибирска, панорамный обзор музыкальной жизни своего края – обзор, который мог бы стать материалом ещё одного спецвыпуска газеты, на этот раз воронежского.

Количество, насыщенность, масштаб и содержание отражаемых «МО» акций разных регионов всегда различаются по тем или иным параметрам. Приняв к сведению данные различия, поборники «своей» культуры (петербургской, волгоградской, красноярской, воронежской, липецкой…) могут осмыслить её достижения в контексте общей культуры и придти в итоге к обоснованным оценкам. Тем более что местная пресса обычно, во-первых, не специализируется на вопросах музыки и, во-вторых, не располагает столь же богатыми сведениями, поступающими из других регионов и необходимыми для компетентных сравнительных характеристик[9].

Соотнесения «своего» и «чужого» неизбежно возникают при знакомстве с практикуемыми газетой в течение всех лет её существования, вплоть до последних номеров, «панорамными зарисовками» сразу нескольких оперных театров, оркестров, ансамблей, учебных заведений или иных музыкально-творческих

образований. Ознакомившись, к примеру, с подробно и беспристрастно представленными результатами мониторинга 32 (!) камерных оркестров из 23 (!) городов России, недавно впервые проведённого «МО» (2013, № 9), я с огорчением ещё раз констатировал отсутствие в Воронеже профессионального коллектива такого рода. Оркестры, формируемые из учащихся музыкальных колледжей, не могут восполнить этот пробел региональной культуры, который следует признать очень существенным. Ведь распространение камерных коллективов в мире явилось знаком времени, а соответствующие жанры – огромный пласт и «сегодняшней», и «позавчерашней» (до- и раннеклассической) музыки.

Узнавая, далее, о постановках новых музыкально-театральных работ современных (в том числе местных) российских авторов в Уфе, Екатеринбурге, Улан-Удэ, Новосибирске, Чебоксарах, Перми, Саратове, Йошкар-Оле, Сыктывкаре, не говоря уже о столицах, я вынужден был с досадой отмечать про себя, что Воронежский театр оперы и балета творчески не содействует «своим» композиторам и не испытывает должного интереса к опусам, создаваемым на наших глазах. А ведь сочинения указанных жанров есть и у ныне здравствующих В. Горянина, М. Цайгера, В. Беляева, и у ушедших в мир иной М. Носырева, Г. Ставонина и Л. Чернышова (спектакли, когда-то завоевавшие признание публики, давно не возобновлялись, партитуры других, в том числе оперы «Иван Никитин» Л. Чернышова, даже не выносились на обсуждение). Впрочем, и сочинения неворонежских композиторов, рекомендованные в последние 3–4 года Союзом композиторов России к постановке в нашем театре, были его художественным руководством проигнорированы, хотя тематика некоторых из них (опер Г. Седельникова «Родина электричества» по А. Платонову, «Мандельштам» С. Крымского) напрямую связана с местной культурой и могла бы заинтересовать воронежских театралов.

В этом отношении выгодно отличаются симфонические оркестры областной филармонии (академический и особенно молодёжный): к числу их основных показателей, характеризующих репертуарную политику, принадлежат ежегодные выступления (иногда по нескольку раз) со специальными программами, формируемыми композиторской организацией. Деятельность названных коллективов, правда, освещается скупо, но вопрос «Кто виноват?» в данном случае может быть обращён только к городу – его музыкантам, публицистам и руководителям концертных учреждений, не снабжающим «МО» требуемой информацией. Даже в специальных рапортах-отчётах (2013, № 12) Воронежский академический оркестр не вполне адекватно отражает свою деятельность, забывая включать в общий перечень исполнявшиеся на протяжении сезона произведения местных авторов. И это при весьма скупом общем списке современных опусов, ограниченном обычно 3–4 позициями. К сожалению, такая небрежность стала привычной. Сошлюсь на «Итоги симфонического сезона» (2008, №№ 5–9), где среди исполняемых авторов второй половины XX–XXI веков есть имена Гуриди, Карамышева, Лукиновского и Терзиана, но почему-то отсутствуют воронежцы Носырев, Ставонин, Чернышов, Горянин, Украинский, Мозалевский, Ткачёва, Рукавицын, Волков, чьи опусы также прозвучали (и весьма достойно) в концертах года.

Богатство и разнообразие материалов «МО» поражает. Огромно и количество рубрик. Помимо тех, что упоминались выше, это «Памятные даты», «Юбилеи», «Бизнес-страница», «Конкурсы и мастер-классы», «Фестивали», «Научные конференции», «Образование», «Книги», «Начало сезона», «Итоги сезона», «Анонс», «Зарубежная мозаика», «Полемика», «Первая публикация», «Персона», «Памяти музыкантов», «Информация». И здесь упомянуто далеко не всё, тем более что из года в год, из месяца в месяц газета выдвигает продиктованные жизнью новые темы и направления. Изначально вычертив «контурную карту» своей концепции, «МО» не использует её лишь в качестве некой «тетради для раскрашивания» и заполнения новыми данными. Газета находится в постоянном поиске свежих решений. Встречаются, к примеру, выпуски, в которых рубрика «Информация» выполняет как бы роль рефрена, помещённого на чётных страницах. Или всякого рода спецвыпуски, строящиеся по особому плану. Один из них освещал, к примеру, XI Международный конкурс имени П. И. Чайковского – репортаж в 16 действиях, часть из которых была посвящена жюри, буклету, прессе и публике. Другой вышел под общей рубрикой «Книга», фактически став презентацией 78 книг 52 издательств России и ближнего зарубежья. Спецвыпуски же о различных городах и регионах имели строение, соответствующее структуре музыкальной жизни последних.

Расширяя сферу своего влияния, газета сама активно внедряется в музыкальную жизнь страны посредством регулярно организуемых и проводимых акций. Когда-то это были выпущенные «МО» книги – «Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания» (1995), «Лев Наумов: Под знаком

Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной» (2002, о фортепианном исполнительстве), серия мастер-классов Л. Наумова в учебных заведениях страны, грандиозный межрегиональный композиторско-исполнительский проект «10 взглядов на 10 заповедей», разного рода тематические конкурсы, конференции и концерты, лекции и творческие встречи в разных городах с редакторами «МО», многие другие инициативы, включая упоминавшиеся ранее. Понятно, что, охватывая подобными акциями огромную аудиторию, газета подогревает и без того немалый интерес к себе и своей деятельности. А это множит число её приверженцев.

При встрече с очередным выпуском «МО» иной раз возникает впечатление избытка наличествующей информации. Основных причин две – её количество и насыщенность[10]. Однако в дальнейшем материалы, содержащиеся в номере, словно бы расслаиваются и располагаются в порядке, скажем так, «субъективной важности», определяемой «персональными интересами». Те публикации, что оказываются ближе, изучаются тщательнее, другие – только просматриваются, а третьи, быть может, и пролистываются после прочтения заголовков и «ключевых фраз». Причём для каждого, кто взял газету, порядок этой расстановки будет иным. В итоге получается, что газета нужна всем и всякому, только по-разному. Она обеспечивает необходимую комфортность практически любой группе своих читателей и почитателей, гарантируя тем самым сохранение и даже расширение их круга, сопутствующее расширению тематики и жанрово-стилевого диапазона.

Богатство и разнообразие информации рождает особую тактику использования газетных площадей. В наиболее общем плане данная тактика определяется значением обсуждаемого события, масштабом преподносимой личности и жанром статьи. Одно дело – оперативная информация, другое – те материалы, что выходят фактически на уровень журнальных публикаций. Это, так сказать, жанрово-стилевые полюса «МО».

Материалы журнального типа чаще всего наполнены размышлениями и поисками ответов на очень непростые вопросы – о «Ленинградской симфонии» Шостаковича или «Жизни с идиотом» Шнитке, о «Неизвестном Стравинском» (с принадлежащей последнему оценкой «Книги о Стравинском» Б. Асафьева) или проблемах издательства «Композитор» в трактовке безвременно ушедшего из жизни главного редактора Г. Воронова, об энциклопедическом проекте Л. Корабельниковой «Всё о Чайковском» или фестивалях «Музыкальное передвижничество», регулярно представляемых автором концепции В. Задерацким, о взгляде Р. Щедрина на современное творчество («Диктатура авангарда закончилась») или мнении по данному поводу главы АСМ-2 В. Екимовского. Естественно, что страницы такого рода отличаются большей обстоятельностью, хотя и они, как правило, сконцентрированы вокруг стержневой идеи – редакция не позволяет ни себе, ни другим «растекаться по древу».

И всё же наибольшей плотностью отличается рубрика «Информация». Материалы, в ней размещаемые, нередко излагаются почти телеграфным стилем, что вполне объяснимо. Желание дать в каждом выпуске как можно больше разных сведений – российских и зарубежных – закономерно побуждает к решительному уплотнению текстов. Это особое искусство, в котором ведущие редакторы «МО» преуспели.

Об их мастерстве в этой сфере я могу судить по знакомым мне материалам, поступающим из Воронежа. Возникает естественный вопрос: обнаруживаются ли в этих материалах некие потери после уплотнения и частичного сокращения? Ответ будет, в основном, положительным, тем более что каждый подобный текст у нас готовят опытные публицисты. Но, вникая в проблему, понимаешь: отмеченные потери оправданы необходимостью сохранить как лицо представляемого автора, так и выработанный «МО» собственный стиль подачи информации – своего рода общий знаменатель для разных городов и корреспондентов. Первоначальные же варианты статей могут быть предложены региональным СМИ, что нередко и реализуется на практике.

Впрочем, для публикуемых в «МО» информационных материалов также существует внутренняя градация. И площадь, отводимая тому или иному из них, сама по себе может говорить о большей или меньшей весомости отражаемых фактов. Хотя, разумеется, было бы наивным использовать данный критерий однозначно и прямолинейно. Все-таки наиболее важными здесь являются конкретные характеристики (слова, определения, метафоры, эпитеты, числа), присутствующие на указанной площади. Причём и за лаконичными сведениями может скрываться какой-либо дополнительный смысл (одобрения, равнодушия, порицания и т. п.), который неожиданно открывается читателю и, благодаря индивидуальному восприятию, расширяет наличествующий объем информации. В качестве подтверждения сошлюсь на ряд материалов из № 3 за 2008 год.

В связи с 30-летием Ансамбля ударных инструментов Большого театра газета сконцен-

трировала внимание на роли В. Гришина в организации и последующем развитии коллектива. Всего в 60 строках П. Меркурьев сумел упомянуть о композиторском творчестве В. Гришина – автора пьесы «Импульс», о его друге Е. Подгайце, написавшем специальное произведение к дебютному концерту Ансамбля, о международном признании коллектива и о том, что для него сочиняли С. Губайдулина, Э. Денисов, Н. Корндорф и М. Ермолаев (Коллонтай). Из приведённого перечня имён становилось ясно, что и сам В. Гришин – «звезда первой величины», хотя напрямую высоких слов в его адрес сказано не было.

Рядом – опять же на 60 строках – лаконично анонсировался VII Московский Пасхальный фестиваль, задуманный под знаком четырёх дат. Эти даты перечислялись без комментариев, хотя несопоставимость их масштабов выглядела очевидной: между 225-летним юбилеем Мариинского театра и 100-летием памяти Римского-Корсакова разместились сведения о 55-летии В. Гергиева и 20-летии его деятельности на посту главного дирижера Мариинки. Тут же, при помощи цитирования прямой речи маэстро, буквально в нескольких словах запечатлевалась мера его личного участия в осуществлении проекта, включавшего, наряду со спектаклями, 90 концертов в Москве и 25 городах России.

На той же странице в корреспонденции П. Райгородского о фестивале-приношении, устроенном в годовщину смерти М. Ростроповича, этот музыкант был охарактеризован кратко – «великий». Впрочем, данный материал занял уже не 60, а 500 строк, вместив в себя, помимо сведений о самом фестивале (к примеру, об участии в нём «двух живых классиков» – Р. Щедрина и К. Пендерецкого), ёмкие и нетривиальные суждения о М. Ростроповиче ряда участников и устроителей форума. Особо подчёркивался факт участия в концертах, наряду с «выдающимся виолончелистом современности» А. Князевым, ученика Ростроповича Д. Герингаса и «двух учеников его ученика», то есть «виолончельных внуков» Мстислава Леопольдовича. Таким впечатляющим и очевидным способом одномоментно была выявлена традиция, устремлённая из прошлого в будущее и выпукло очерчивающая феномен «школы Ростроповича».

Как видим, и объём, и содержание текстов в характеризуемых материалах представляются точно рассчитанными и соразмеренными.

Обратимся теперь к другим примерам, позволяющим обосновать сформулированное выше утверждение, согласно которому газета нередко «говорит больше, чем говорит»: некие дополнительные смыслы в этих случаях словно бы прячутся за текстом и между строк. Извлекая тот или иной смысл, внимательный читатель может уловить содержательно существенные нюансы, а порой – особо важные, хотя и подспудно высказанные мнения и оценки.

Более чем наглядными в этом плане являются многочисленные интервью, основная цель которых – обозначить, при помощи специально подбираемых вопросов, отношение собеседника к интересующим редакцию (и читателей) фактам, ситуациям, событиям, проблемам. Отвечая на эти вопросы, он, по сути, запечатлевает собственный словесный (художнический) автопортрет. Но и позиция газеты не остаётся безучастно нейтральной, хотя интервьюеры «МО», как правило, стараются не выказывать прямо и резко своё отношение к теме и суждениям собеседника. В этом, кстати, проявляется деликатность предлагаемого газетой стиля общения. Тем не менее, даже если ответы не комментируются, отношение интервьюера обнаруживается в направленности очередных вопросов и общей логике их следования, не говоря уже о тонких лексико-интонационных приёмах и намеках.

Серджио Морабито, за которым давно закрепилась репутация радикального переустроителя образцов оперной классики, был приглашён для беседы (2007, № 10) после осуществлённой по его проекту экстравагантной постановки «Евгения Онегина» в Зальцбурге (режиссер Андреа Брет). Интервьюер Н. Зимянина закономерно повела разговор не о критериях высокого искусства. На первый план она выдвинула вопросы, связанные с преходящей модой (!) на то или иное «осовремененное» решение – к примеру, чтобы на сцене было много воды, геометрических декораций с разноцветными стенами, «инфантильных» костюмов или лысых черепов, в том числе у женщин. Следующий ряд вопросов призван был выяснить, что думает «ответчик» о праве режиссёра игнорировать замысел композитора (живого или умершего). Когда интервьюер спросила собеседника: «Где же кончается это право?», уместно напомнив о призыве В. Федосеева собрать всемирный конгресс в борьбе с произволом оперных режиссёров, вместо ожидаемых ответов последовали вялые и тривиальные рассуждения об опере как искусстве коллективном, о равенстве композитора и либреттиста, о риске, без которого «искусством не пахнет», и, конечно, об исполине-режиссере, что правит бал, возвышаясь над «коллективом» и видя свою миссию в восстановлении (!) связи опер с сегодняшним днем – ведь

этим операм, «как правило, за пятьдесят…». Комментарии излишни. Всё стало ясно и без них. Далее Н. Зимянина естественно подвела беседу к вытекающему из речей собеседника недоумённому итогу: «Драматург у нас означает автор пьесы. А в вашем понимании – это какая-то другая профессия», и комментарии господина Морабито на данную тему оказались уже ненужными. Их можно было и не читать. Не он, а интервьюер стала к концу беседы тем лицом, от которого исходит истина, пусть даже произнесённая только «за кадром».

Беседа П. Райгородского с пианистом В. Овчинниковым по случаю 50-летия последнего (2008, № 2) также вызывает целый ряд непроизнесённых, но закономерных вопросов и тем для обсуждения за пределами газеты. Например: почему артист, говорящий о стремлении разучивать ещё не исполнявшиеся им произведения и постоянно расширять репертуар, обновляет его только за счёт классики и практически не играет ту современную музыку, что сочинялась хотя бы в последние 35–40 лет, то есть в пору самостоятельной концертной деятельности Овчинникова (в его дискографии и новых программах самыми близкими к нам по времени создания являются сонаты Прокофьева, концерты Бартока, Шостаковича и Барбера)?

Или: допустимо ли придавать менеджеру и продюсеру в современной концертной практике столь огромное значение, едва ли не располагая их выше самого артиста? Принижать роль этих организаторов музыкальной жизни было бы другой крайностью. Но всё же следует помнить, что искусство не находится в одном ряду с чисто рыночными сферами – это не лавка и даже не современный супермаркет, где торгуют холодильниками и соковыжималками. В творчестве определяющими являются иные законы. Переоценка же ценностей побуждает культуртрегеров, не слишком разбирающихся в азбуке искусства, мнить себя чуть ли не главными представителями культурного процесса (они и так заняли достаточно прочные позиции). Не об этом ли с тревогой писал 10 лет тому назад А. Устинов в 250-м выпуске «МО»: «Кто мог представить, что… Исполины, Гиганты культуры, творцы, к которым было применимо слово "Великий", на кого мы смотрели снизу вверх, преклонялись перед их талантом, данным Богом... – уйдут, а в музыку ринутся продюсеры, менеджеры, директоры, – а им будет все равно, что продавать: бездаря или талант? Разницу они не слышат и не понимают. Критерий один: за кого больше заплатит публика».

Ещё один вопрос интервьюера связан с артистическими состязаниями: не девальвируется ли сама идея конкурсов ввиду их огромного количества? Пианист, регулярно участвующий в работе жюри подобных соревнований, ответил отрицательно – нет, не девальвируется. Однозначное мнение заслуженно известного музыканта, впрочем, лишь заострило проблему. Не секрет: нынешний статус лауреатов резко понизился именно вследствие того, что соревнования музыкантов (исходя из тех же законов рынка) поставлены на поток. По подсчётам «МО», только 2006 год дал 800 лауреатов взрослых и юношеских состязаний (2007, № 2). Это, с одной стороны, говорит о триумфе конкурсного движения, а с другой, – не может не свидетельствовать о глубоком кризисе упомянутой системы. Тем более что сейчас возникли ещё и ведомственные конкурсы, не учитываемые в тогдашней статистике «МО», – например, международные и всероссийские конкурсы музыкальных отделений университетов, явившиеся для некоторой части соискателей заветных дипломов специфически «облегчённым путем» к лауреатству – в обход по-настоящему престижных соревнований.

Проблема, собственно, не новая. Ещё в 1993 году редактор отдела конкурсов «МО» К. Замоторина, подробно изучив историю вопроса, начиная с греческих Олимпиад, поединков мейстерзингеров и до сегодня действующей Всемирной федерации международных конкурсов, писала в юбилейном 100-м номере газеты: «Споры о том, благом или злом являются конкурсы для музыкального искусства, продолжаются». И, как видно, эти споры не случайны. Следовательно, вопрос интервьюера, призывавшего к более глубокому анализу данной ситуации, закономерен. Отмечу, что редакцию данная проблема волнует, по меньшей мере, с 1991 года, когда в «МО» впервые появилась соответствующая рубрика.

Интервью с дирижёром В. Рыловым провели сразу три ведущих редактора газеты – М. Броканова, П. Меркурьев и П. Райгородский (2007, № 11–12). Такое подчёркнутое внимание к «персоне» (именно в рубрике «Персона» появился указанный материал) объясняется, видимо, желанием реабилитировать героя: ведь 15 годами ранее он подвергся уничтожающей критике в рецензии В. Харина «Презентация посредственности» (1992, № 9).

Реабилитации, однако, не получилось. На естественные вопросы о жизненном кредо дирижёра, его миссии и характере отношений с оркестром последовали претенциозные ответы, преисполненные горделивого чувства собственной неповторимости: «Оркестр – очень хищный, кровожадный зверь, и здесь необходимо

мастерство великих укротителей»; «сейчас много народников приходят в симфоническое дирижирование. Руками махать они умеют. Но это совершенно другая "группа крови". Как народнику разбираться с Малером?»; «нас учили (вероятно, профессора Ленинградской консерватории А. Никлусов, Н. Рабинович и А. Янсонс. – Е. Т.) – ты должен прийти и на первой репетиции рассказать об эпохе, композиторе, условиях создания сочинения… В наши дни совсем другой уровень информированности. И если мне задают вопрос, я говорю – найдите в Интернете, потому что сейчас некогда». Освещая же свои взаимоотношения с композиторскими замыслами и текстами интерпретируемых сочинений, В. Рылов вспомнил, как он считает, «дивный случай»: Гарри Гродберг, участвовавший в исполнении Третьей симфонии Сен-Санса, спросил его во время антракта: «А что это у Вас играет гобой? Я никогда такого не слышал». Дирижёр выдумал историю о якобы найденной им старой редакции, где «...в первом варианте было "соль". Конечно, там ничего не было, – доверительно сообщил интервьюерам (и читателям) В. Рылов, – но идёт такая однотипная длительная фактура… и не хватает этой мелодии, я её слышу и пишу гобою… Никто даже и не подозревает, что Рылов что-то там попросил сыграть гобоиста. А оказывается, это необходимо». Как же недогадливы композиторы! – Не только Сен-Санс, но и Малер, в Первой симфонии которого В. Рылову также пришлось кое-что «дописать»...

Последним штрихом к этой «автохарактеристике» явился ответ музыканта на собственный вопрос: «Почему всем хочется быть дирижёрами?» – «Потому что ты стоишь, а на тебя все смотрят» (суть сказанного не меняет последующая оговорка: с возрастом-де понимаешь, что «всё это не важно»). Тут ещё раз вспомнилась рецензия на выступление В. Рылова двадцатилетней давности: «Поскольку центральной фигурой симфонического концерта является дирижёр, то внимание поневоле было обращено к нему. И что же? Обилие скульптурно-декоративных поз, балетные па (стояние на одном носке, заламывание рук) и… полное отсутствие собственно дирижирования – управления током музыки Бетховена и исполнителями» (1992, № 9).

В редакционной преамбуле к интервью В. Рылов был назван «замечательным дирижёром». Это мотивировалось, очевидно, стремлением поддержать артиста в год его 60-летия, тем более что он был одним из исполнителей Концерта для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей», посвящённого «МО» авторами – группой российских композиторов. Но, вместе с тем, присутствовала и сверхзадача, соответствующая, кстати сказать, стилевой этике газеты и в полной мере решённая: пусть собеседник сам откроет своё лицо на протяжении откровенного разговора. Не зря же и в начале, и в конце материала фигурировали сведения о постоянной смене мест работы В. Рылова (в театрах и оркестрах Санкт-Петербурга, Москвы, Перми, Барнаула, Самары, Улан-Удэ, Уфы...). На этом пёстром фоне довольно-таки «скромными» выглядят биографии дирижёров, которыми не овладевала «охота к перемене мест», – например, Е. Мравинского, руководившего одним оркестром 50 лет, а также А. Каца, В. Федосеева и многих других мастеров современной эпохи.

Отражение внутренних противоречий той или иной личности, некого жизненного и творческого пути – сфера весьма тонкая и деликатная. В том числе, когда речь идет о художниках прошлого, пусть даже недавнего. Подобные противоречия осмысливаются газетой как отражения более масштабных противоречий, свойственных Времени, – переломов эпохи, общественного строя и всего того, что сопряжено с нарушениями, а порой и с обрывом линии естественного хода истории.

Для «МО» именно такая позиция является нормой. Сегодня это сложившийся, узнаваемый почерк, который начал формироваться ещё в начале 1990-х. Запомнилась, к примеру, совсем краткая (объёмом в 44 строки) заметка «Лития по Кастальскому», оповестившая, что по случаю 135-летия со дня рождения музыканта мужской хор Московской патриархии отслужил молитвословие об упокоении души усопшего (1992, № 1). Желая придать данному событию (как и самой информации) должный вес, газета отметила, что раньше Кастальского не вспоминали ни церковь, ни государство – конечно, по разным причинам. Церковь считала, в частности, неподобающими деяниями его вступление в Ассоциацию пролетарских музыкантов и сочинение ряда революционных песен и хоров, а государство помнило о том, что до революции Кастальский служил регентом и директором Синодального училища в Москве. Вот уж вправду «иные времена – иные песни»... Сославшись на Б. Асафьева, газета тут же отметила непреходящее значение Кастальского для России, сопоставимое со значением Палестрины для Италии XVI века. И от себя добавила: «Оценка его придёт». Этот вывод оказался провидческим, о чём можно судить по современной концертной практике и публикации монографии, посвящённой композитору (автор книги – С. Зверева) [2]. Подчеркну ещё раз, что газета сумела в предельно лаконичном

материале формульно зафиксировать противоречия жизни великого русского музыканта – жизни, которая, как и у многих отечественных художников, была рассечена надвое 1917 годом.

Многократно затронутый вопрос стилевой этики «МО» обретает особую актуальность, когда приходится вникать в неоднозначные, сложные, а то и конфликтные ситуации. Они могут сопутствовать взаимоотношениям как музыкантов, творческих направлений, учреждений, так и художника с властью. Разумеется, определённую (и немалую) часть современных читателей привлекают всякого рода острые темы и даже скандальные истории. Вот почему здесь особенно важна выверенная тональность их описания и обсуждения, свободная от желтизны и угождения вкусу тех, кто ищет в периодике жареных блюд и сенсаций. Редакция делает это, как правило, тонко и умело, не обостряя, но и не сглаживая остроты вопроса.

Хороший тому пример – освещение в статье П. Райгородского «Квартовые страсти» (2008, № 3) конфликтной ситуации в Государственном квартете имени Глинки, его распада и образования (на 75% из тех же артистов) «Нового русского квартета». Во-первых, статья начинается не с данного факта, очень сложного для оценки, а с упоминания других коллективов, где подобная ротация музыкантов прошла спокойно. Имеются в виду завершение В. Берлинским карьеры руководителя и виолончелиста Государственного квартета имени Бородина и приглашение на его место виолончелиста из «Брамс-трио» В. Большина, способствовавшее естественному и фактически безболезненному обновлению состава «Брамс-трио». Во-вторых, далее процитированы слова Натальи Рубинштейн (основательницы «Брамс-трио») о том, что ансамблевая музыка напоминает «разговор интересных и приятных друг другу собеседников»; со временем в этом разговоре нередко накапливается напряжённость и наступает тот критический момент, когда, исчерпав возможности общения, собеседники перестают быть взаимно интересными. После этого анестезирующего обоснования конфликтная ситуация в квартете имени Глинки рассматривается уже как бы с высоты сделанного обобщения. К тому же редакция предоставляет слово в этой части статьи обеим противоборствующим сторонам, каждая из которых, изложив свои аргументы, оказывается по-своему правой.

Конфликты, конечно, бывают разные. Среди них есть и те, что затрагивают, к примеру, какие-либо сущностные стороны культуры, музыкальной жизни, статуса учреждений и художественных объединений (названные стороны, о чём говорилось выше, обнаруживают иногда и политическую подоплёку). Такие конфликты, как правило, газета обнажает. И, чётко определяя свое видение их сути, способствует разрешению в пользу музыкально-творческих институтов.

Например, в 2006 году (№ 9) газета заняла принципиальную позицию в конфликте между Управлением культуры Екатеринбурга и двумя лицеями – хоровым и существующим при Уральской консерватории. Тогда «МО» констатировала, что причины конфликтов, в основном, одинаковы: «Раздел имущества, нищета и либо “вредная”, либо совсем отсутствующая законодательная база». В итоге – закономерный вопрос: «Чего хочет власть от искусства и хочет ли искусства вообще?»

А в № 4 за 1998 год приведена развёрнутая «партитура скандала», связанная с намерением Министерства культуры Российской Федерации переадресовать проблемы целого ряда учреждений культуры – от нескольких столичных хоров и оркестров до Новосибирского и Свердловского театров оперы и балета – чиновникам соответствующих регионов.

Но самыми показательными представляются скандалы начала 1990-х, когда на переломе истории нашего государства нечистые на руку председатель Союза композиторов Москвы Г. Дмитриев и директор издательства «Композитор» И. Беляев чуть было не лишили Союз тех его структур (Дома композиторов и названного издательства)[11], без которых он просто не смог бы выжить. Газета из номера в номер оповещала музыкантов страны о ходе этих дел, давая оценки событиям и влияя на развитие ситуации в нужном направлении, вплоть до отстранения указанных руководителей от занимаемых должностей (1992, №№ 9–10–11).

Характерен для упомянутого периода и скандал, который разразился вокруг соглашения РГТРК «Останкино» с американской компанией «USSU Arts Group, Inc.» об использовании фондовых и трансляционных записей из архива Гостелерадио. Тогда, напечатав обращения отечественных корифеев исполнительского искусства – Г. Рождественского, М. Ростроповича, С. Рихтера, И. Архиповой, В. Горностаевой, Н. Петрова, В. Артёмова и Н. Дорлиак – в различные государственные инстанции, газета прокомментировала ситуацию: «Сам факт обнародования столь животрепещущей проблемы, как абсолютное бесправие отечественных музыкантов, вселяет надежду. Наконец-то открыто сказано о том, что 70 лет наши исполнители (да только ли они?) были “рабами советской

системы". Наконец-то музыканты открыто заговорили о своих авторских правах» (№ 109–110).

И так на протяжении многих лет: линия, связанная с участием «МО» в разрешении конфликтов и государственного, и личного порядка, продлевается из номера в номер, словно передаваемая эстафета, вплоть до настоящего времени. Беру наугад позапрошлогодний выпуск (2012, № 10), в котором решительно определена точка зрения на очередные инновации Министерства образования. Вслед за напоминанием о многократно критиковавшейся ранее вредоносной деятельности этого ведомства во времена А. Фурсенко, «МО» констатирует, что худшие традиции Министерства подхвачены и новыми руководителями. Первым их «серьёзным» шагом стал абсурдистский по методам и результатам мониторинг российских вузов – будучи «...средством устрашения, или Новым способом борьбы с образованием», он не зря получил от газеты звонкое определение – «Образина дикобраза». В том же выпуске, обратившись к учреждённым едва ли не при каждом ведомстве Советам по культуре, редакция в рубрике «Власть и культура» не без иронии приоткрыла свою позицию коллажем из прошлого «Эх, хорошо в Стране Советов...». А двумя страницами ниже, под грифом «Конфликт», она вместе с представительным корпусом авторитетнейших музыкантов (равно как студентов и учеников) решительно встала на защиту профессора А. Рябова, преподающего в ЦМШ при Московской консерватории (класс фортепиано), который по дикому навету был обвинён в педофилии и незаконно арестован.

Или совсем свежие примеры. В № 9 за 2013 год, без оглядки на «могущество» В. Гергиева, «МО» выступило с анализом и обстоятельной критикой одного из проявлений амбициозности и гигантомании знаменитого дирижёра – изложенной в письме к В. Путину идеи создания (на базе Мариинского театра) Национального центра академического театрального и хореографического искусства при Президенте РФ. Этот центр, согласно проекту, должен был бы объединить в некий «сверхкомплекс» Академию Русского балета имени А. Вагановой, Санкт-Петербургскую консерваторию и Российский институт истории искусств. Осветив ситуацию с разных сторон и приведя аргументированные выступления по данному поводу – и руководителей указанных учреждений, и крупнейших деятелей отечественного искусства (Т. Дорониной, Ю. Соломина, Л. Додина, А. Калягина, М. Шемякина, Ю. Темирканова, С. Слонимского), – газета раскрыла «деструктивный эффект проекта», назвав его «дорогой в никуда».

Иногда газета берётся и за *предварительный* анализ ожидаемых событий. Так, в ноябрьском номере за 2013 год был опубликован развёрнутый очерк Е. Беляевой о музыкально-театральной части предстоящего XX фестиваля-конкурса «Золотая маска». Очерк этот стал и объективным анонсом, и пристрастным осмыслением фестиваля с рядом недоумённых вопросов об отобранных номинантах, об экспертах и о жюри. Создаваемая тем самым интрига не просто позволила обострить интерес к масштабной акции, но и заранее предопределила общий характер её обсуждения.

Материалы, освещающие разного рода противоречия, конфликты и скандалы, были упомянуты и частично проанализированы выше не ради самих острых тем (хотя бы и способных вызвать определённый интерес) или ради информации как таковой. Они привлекались в качестве объектов, особенно рельефно демонстрирующих стилевые принципы газеты. Последние проявляются и в выборе фактов, и в их расстановке, и в особенностях подачи, и в глубине трактовок, и в тщательном, хотя и лаконичном, разборе ситуаций – одним словом, в сохраняемой этической строгости и высокой мере серьёзности отношения к собственному журналистскому кредо. Сказанное может служить характеристикой и редакции в целом, и её конкретных представителей (некоторые из них, к сожалению, по разным причинам уже не работают в «МО»).

Всё это позволяет сделать заключение об исключительной сложности и многокомпонентности понятия «стиль», проявления которого обретают свой смысл и значение только в определённом историко-культурном контексте[12]. Данное понятие обычно используется музыкантами при необходимости отметить некие особые качества, способствующие отграничению одного явления (конкретного композитора, художественного направления, школы, исторического периода, эпохи) от других. Упомянутые качества, именуемые также стилеобразующими факторами, будь то тематика творчества, мировоззрение, круг используемых приёмов и средств, жанровый диапазон и содержательные предпочтения, создают, в совокупности, ясно очерченный облик явления. Оно становится узнаваемым, а при ожидании встречи с ним возникает то, что принято называть стилевой настройкой.

Нечто подобное, разумеется, мы можем наблюдать, обратившись к слову о музыке, да и вообще к литературе, в том числе публицистической и научной. Существуют, в частности, музыковедческие стили, позволяющие

отличить критические труды от исследований, исторические работы от теоретических или, скажем, Л. Мазеля от В. Цуккермана, Ю. Холопова от В. Холоповой, В. Задерацкого от М. Арановского, Б. Асафьева от М. Иванова-Борецкого. Их почерки легко опознаваемы – по каким-либо лексическим штрихам, кругу тем, характеру обоснований, способу изложения мысли, по лёгкости либо затруднённости пера. Но и конкретный автор также бывает стилистически неоднородным, меняющимся в зависимости от темы, жанра, адресата и издания, которому предназначается тот или иной материал. Насколько несходен, к примеру, В. Задерацкий в научных монографиях, учебниках и публицистике! Он прибегает к разным субстилям и в тех случаях, когда пишет об одном и том же объекте (скажем, об Академии музыки «Новое передвижничество») для журнала «Музыкальная академия», для «Музыкального обозрения», «Российской музыкальной газеты» или специальных буклетов, воссоздающих историю «передвижничества» и формы его сегодняшнего существования.

Содержание данной статьи, по замыслу автора, должно было подтвердить, что у газеты «Музыкальное обозрение» есть собственный, своеобразный и достаточно яркий, стиль – редакторский, эстетический, этический, литературный, мировоззренческий, исторический. Он не подавляется индивидуальными манерами членов редколлегии, внештатных корреспондентов и привлекаемых авторов, но всегда словно бы просвечивает как нечто общее и объединяющее. И это при редкостной широте стилевой палитры, не говоря уже о жанровом диапазоне – важнейшем её компоненте.

Наличие собственного стиля парадоксально согласуется с тем, что газета никогда не была тривиальной, не шла по ею же проторённым тропам и не вышивала свои узоры по раз и навсегда подобранной канве. Отдельные материалы представлялись даже сверхнетривиальными, чтобы не сказать – эпатажными, и отчётливо фиксировались в памяти. Вряд ли забудется, скажем, репортаж с фестиваля «Московская осень–1992» под названием «Ненаписанная рецензия». Текст, подготовленный к публикации журналистом А. Константиновым (№ 84), опирался на дневниковые записи человека явно больного, склонного к пьянству, истощённого, с психикой «на грани», пристрастного, не обременённого профессиональными знаниями, но умного, ярко мыслящего, остро чувствующего, просвещённого в вопросах искусства, знающего музыку и музыкальную конъюнктуру, бескомпромиссного и нетривиального в оценках, видящего мир в поэтически утончённом свете, наполненном метафорами, сравнениями и иными тропами. Чтобы напечатать такой материал, редакции определённо нужно было проявить смелость. И это качество, наряду с теми, что были отмечены выше, навсегда вошло в набор стилевых приоритетов «МО».

Если справедливо утверждение, согласно которому стиль и степень его индивидуальности определяются мерой личностного начала, то, вероятно, характеризуемая газета обладает неким комплексным, суммарно-личностным стилевым качеством, хотя в его границах проявляются также индивидуальные почерки сотрудников и авторов, представляющих «МО» читателю. Здесь уместна аналогия с хорошим ансамблем – академическим или народным, артисты которого, обладая индивидуальными исполнительскими манерами, подчиняются задачам слаженного, стилистически единого музицирования. Примечательно высказывание Е. Линёвой, утверждавшей, что при совместном пении каждый выявляет свою личность, свою индивидуальность, но при этом заботится о красоте общего исполнения.

Коллектив сотрудников «МО», время от времени обновляемый, – подлинно живой организм. Его характеризуют редкостная оперативность, мобильность, способность к широте охвата музыкальных событий, глубине осмысления злободневных проблем Времени и сугубо профессиональных компонентов музыкального бытия. Давно уже миновала пора первоначального определения газетой своих задач и концепции, стилевых ориентиров и жанровых приоритетов. Ныне «МО» находится в стадии зрелости. Музыканты и просвещённые меломаны страны регулярно пожинают плоды трудов журналистского коллектива газеты.

Не всё в ней может быть воспринято однозначно, о чем свидетельствует и содержание данной статьи. Некоторые материалы побуждают к размышлениям, полемике, попыткам расшифровать заложенные в них «тайные послания». Однако и эти материалы, причём в особенно большой мере, обнаруживают высокий уровень профессионализма и творческой одарённости авторов. Очевидно, что предлагаемые ими подходы не только позволяют интерпретировать конкретные мизансцены музыкально-художественной жизни, но и формируют общую культуру осмысления и оценки нашей действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Значения характеризуемой газеты не умаляет тот факт, что за последние 10–15 лет музыкальная публицистика пополнилась рядом новых достойнейших изданий, обладающих собственным лицом и богатым потенциалом к развитию. Сошлюсь хотя бы на существующую с 2003 года ежемесячную музыкально-информационную газету «Играем с начала. Da capo al fine», глубина и основательность публикаций которой обеспечиваются солидным корпусом квалифицированных специалистов из различных регионов России. Не прибегая к саморекламе, названное издание добилось популярности в музыкальных кругах страны благодаря продуманному содержанию каждого выпуска. Впрочем, «Играем с начала» не конкурирует с «Музыкальным обозрением» как раз потому, что обе газеты отличаются «лица необщим выраженьем».

[2] «МО» не имело (и не имеет) стартового капитала, а потому зарабатывает его самостоятельно для каждого очередного этапа своего многотрудного развития.

[3] Прошло немало лет, прежде чем в 2008 году вновь назначенный министр культуры А. Авдеев заговорил (наконец-то!) об этих же, в сущности, проблемах на пленарном заседании Государственной Думы в рамках «Правительственного часа», а затем – в ходе своей встречи с Президентом РФ и на пресс-конференции. Происходящее было отражено в «МО» М. Брокановой, Л. Воронковой, П. Тарасовым и безвременно скончавшимся П. Меркурьевым (2008, № 5–6, 7–8). В последующие годы стало ясно, что отмеченные инициативы не дали ожидаемых результатов.

[4] С данной публикацией была связана определённая интрига. «МО» безуспешно пыталось, обратившись к ответственным работникам Министерства культуры РФ, получить фактически засекреченную ими информацию о сумме государственных расходов на отечественную культуру. Не получив ответа, газета нашла оригинальную и исключительно интеллигентную форму борьбы за нормальные условия жизни музыкантов России. Под рубрикой «Европа музыкантов» редакция привела отнюдь не тайные на Западе сведения о бюджете музыкальных культур Германии, Бельгии, Дании, Испании, Франции, Греции, Ирландии, Италии, Люксембурга, Нидерландов, Португалии и Великобритании; затем следовал такой пассаж: «Многие сейчас озабочены “экспансией” восточноевропейских музыкантов, успех которой определяется не только их высоким профессионализмом… но и низкими гонорарами, на которые они соглашаются».

[5] Да и сегодня цены на ноты и книги о музыке (в том числе исследования и учебники) неподъёмно велики не только для студентов, но и для профессоров, что, разумеется, можно объяснить (хотя и не оправдать) низкими тиражами и много чем ещё. «Музыкальная форма» И. Способина в воронежской «Библиосфере» оценивалась весной 2014 года более чем в 700 рублей (за те же деньги продавались, скажем, триптих документальных повестей В. Шенталинского объёмом почти в две тысячи страниц или иллюстрированная энциклопедия «Мифы народов мира»).

[6] Этот склон, слава Богу, оказался пологим и долгим: Б. Покровский практически до конца своих дней продолжал успешную режиссёрскую деятельность (он скончался в 2009 году в возрасте 97 лет).

[7] Известно, что эта набившая оскомину тема подогревалась средствами массовой (и не массовой) информации, а также отдельными публикациями известных профессоров. Объективное и деликатное освещение щепетильного вопроса, относящегося и к Г. Нейгаузу – педагогу двух великих музыкантов, дано в книге Г. Гордона [1, с. 217–234].

[8] Впрочем, сами представители коренных национальностей обычно стремились приблизиться к русской и, через неё, к мировой культуре. И потому отдавали своих детей в русские школы, после чего для дальнейшего обучения отправляли в российские вузы (знаю это не понаслышке, поскольку родился и прожил полжизни в Казахстане). Но это говорит не об ущербности культур, в том числе и самых малых народов, а, напротив, об их силе и открытости к контактам и интеграции, о способности к развитию на основе внутренних ресурсов с использованием инспирирующих воздействий смежных цивилизаций. Показательно, что среди поэтов и писателей масштаба Чингиза Айтматова и Олжаса Сулейменова, ярко национальная природа которых не вызывает сомнений, встречалось немало творивших и на родном, и на русском языках.

[9] Здесь, правда, нужно сделать оговорку: из отдельных регионов «МО» не получает информацию, необходимую для ещё более полных обобщений. Это объясняется, видимо, малой заинтересованностью указанных регионов в освещении их культурной деятельности или отсутствием компетентных корреспондентов. Впрочем, сами названные причины косвенно свидетельствуют о состоянии культуры того

или иного региона и о степени её включённости в культурные процессы страны.

[10] Кроме того, быть может, сказывается и своего рода защитная реакция, естественная в условиях общего информационного бума. Учеными подсчитано, что с начала нашей эры объём знаний удвоился к 1750 году, следующее удвоение произошло на рубеже XIX–XX веков, то есть через 250 лет, третье осуществилось в течение всего 50 лет. Логическое продолжение этой прогрессии обернулось к началу третьего тысячелетия неким переизбытком информации чуть ли не в каждой отрасли.

[11] Г. Дмитриев пытался лично оформить договор с американской строительной фирмой о продаже ДК, а И. Беляев хотел завладеть издательским объединением, изменив его Устав, ранее утвержденный секретариатом СК России.

[12] В ряду бесчисленных определений стиля особой ёмкостью и простотой отличается определение Д. Лихачёва: «Стиль – это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но... и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства. Все "признаки" стиля получают своё истинное значение только в связи с тем этапом развития, на котором находится данный стиль» [4, с. 188].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордон Г.* Эмиль Гилельс. За гранью мифа. М.: Классика-XXI, 2008. 352 с.
2. *Зверева С.* Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. М.: Вузовская книга, 1999. 240 с.
3. *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.
4. *Лихачёв Д.* Развитие русской литературы X–XVII веков: эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 254 с.
5. *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978. 243 с.
6. *Трембовельский Е.* Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского. М.: Композитор, 2008. 212 с.

REFERENCES

1. *Gordon G.* Emil' Gilel's. Za gran'yu mifa [Emil Gilels. Beyond the Borders of the Myth]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2008. 352 p.
2. *Zvereva S.* Aleksandr Kastal'skiy: idei, tvorchestvo, sud'ba [Alexander Kastalskiy: Ideas, Creative Work, Destiny]. Moscow: Vuzovskaya kniga Press, 1999. 240 p.
3. *Korabel'nikova L.* Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie [Alexander Tcherepnin: A Long Journey]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Press, 1999. 288 p.
4. *Likhachyov D.* Razvitie russkoy literatury X–XVII vekov: epokhi i stili [Development of Russian Literature of the X–XVIIth Centuries: Ages and Styles]. Leningrad: Nauka Press, 1973. 254 p.
5. *Sarybaev B.* Kazakhskie muzykal'nye instrumenty [Kazakh Musical Instruments]. Alma-Ata: Zhalyn Press, 1978. 243 p.
6. *Trembovel'skiy E.* Teoreticheskie problemy natsional'nogo simfonizma. Almatinskie simfonii Evgeniya Brusilovskogo [Theoretical Problems of National Symphony. Almata Symphonies by Evgeniy Brusilovskiy]. Moscow: Kompozitor Press, 2008. 212 p.

О СТИЛЕ И ЖАНРОВОМ ДИАПАЗОНЕ ГАЗЕТЫ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Статья приурочена к 25-летию газеты «Музыкальное обозрение», рассматриваемой в качестве существенного фактора российской музыкальной культуры. Указанное издание специализируется преимущественно на проблемах академического музыкального исполнительства, образования и науки, для которых пребывание в современных условиях рынка оказалось весьма болезненным. Пафос деятельности «Музыкального обозрения» – всемерная поддержка отечественных музыкантов и эффективная защита их интересов. Помимо этого, газета стремится оперативно информировать читателей о всех событиях музыкальной жизни в России и за рубежом, привлекающих внимание профессиональной аудитории

(панорамные обзоры деятельности музыкальных театров, оркестров, ансамблей, учебных заведений, а также конкурсов, фестивалей, конференций, выставок и др.). Автором освещаются многочисленные инициативы «Музыкального обозрения»: издательские и композиторско-исполнительские проекты, творческие встречи и круглые столы, мастер-классы и циклы лекций в различных регионах России. В статье характеризуется «индивидуальный стиль» газеты, прошедший испытание временем и сохраняемый на протяжении 25 лет.

Ключевые слова: газета «Музыкальное обозрение», отечественная музыкальная культура, музыкальная журналистика, жанры музыкальной критики.

ABOUT STYLE AND GENRE DIAPASON OF NEWSPAPER «THE MUSICAL REVIEW»

The article is dedicated to the 25th anniversary of the newspaper «The Musical Review», which is considered as a significant factor in Russian musical culture. The mentioned edition specializes mainly in problems of academic musical performing arts, education and scholarship for which the stay in contemporary market conditions during the transition period were highly painful. The pathos of this newspaper's activity is the conceivable assistance to native musicians and efficacious defence of their interests. Besides that «The Musical Review» aspires to inform efficiently their readers about all events of musical life in Russia and abroad which attract attention of professional audience (panoramic reviews of activities of musical theatres, orchestras, ensembles, educational institutions, and also competitions, festivals, conferences, exhibitions, etc.). The author deals numerous initiatives of «The Musical Review» such as publishing, composing and performing projects, creative meetings and round-table discussions, master classes and series of lectures in various regions of our country. The «individual style» of this newspaper which underwent the trial of times and was kept for a period of 25 years is characterized in the article.

Keywords: newspaper «The Musical Review», musical culture of our country, musical journalism, genres of musical critique.

Трембовельский Евгений Борисович
доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки
e-mail: tremb-mus@mail.ru
Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394000, Воронеж

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

И. А. СТРЕЛКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЕДЛЕННЫЕ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Изучение классических сонат, предусматриваемое курсом общего фортепиано, занимает важное место в системе подготовки музыканта-профессионала. Программными требованиями оговаривается наличие в репертуаре соответствующих произведений крупной формы – как правило, быстрых частей сонатных циклов Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Медленные части указанных сонат включаются в учебный репертуар гораздо реже, хотя их высокие художественные достоинства и доступность изложения заслуживают более пристального внимания со стороны педагогов.

На факультетах, где уровень фортепианной подготовки студентов довольно высок, подбор репертуара и его качественное исполнение не вызывают особых затруднений. Иная картина складывается на факультетах, где технические возможности студентов зачастую не позволяют исполнять подвижные части сонат в надлежащих темпах, из-за чего «разваливается» форма, утрачивается подлинный дух музыкальной классики. Это – одна из основных причин заметного сужения круга произведений крупной формы, используемых в учебном процессе.

Медленные части фортепианных сонат В. А. Моцарта могут служить альтернативой быстрым сонатным allegri, так как многие из упомянутых медленных частей написаны в сложной форме с элементами сонатности[1]. Кроме того, следует учитывать: при всём разнообразии творческого наследия Моцарта, им создано немного фортепианных произведений малой формы. Медленные части моцартовских сонат могут восполнить этот «пробел» в качестве развёрнутых кантиленных пьес.

При изучении общего курса фортепиано студенческие представления о художественно оптимальном звучании конкретного произведения зачастую не совпадают с фактической их реализацией на инструменте. Указанные трудности подстерегают как недостаточно подготовленных учащихся, чьи достижения в пианистической сфере заведомо скромны, так и весьма квалифицированных музыкантов, отличающихся широтой кругозора. Основной причиной этого несовпадения является чрезмерная концентрация на технической стороне исполнения в ущерб вдумчивой работе со звуком. Музыкальная ткань медленных частей моцартовских сонат безусловно благоприятствует глубокому проникновению в смысловой подтекст сочинения. Интерпретатору предоставляется возможность сосредоточенно вслушаться в музыкальный материал, проинтонировать его, должным образом темброво окрасить звучание, не «оглядываясь» на виртуозные трудности. Стилистический анализ различных выразительных средств, начиная с мельчайших деталей нотного текста, позволит студенту конкретизировать интуитивное восприятие образного строя произведения. Такого рода «предварительные операции» должны сопровождаться использованием ранее полученных знаний по истории музыки, гармонии, инструментоведению. Решение технических проблем будет опираться на чёткое представление о конечном звуковом результате, а медленный темп создаст благоприятные условия для реализации исполнительского замысла.

Близость фактуры фортепианных сонат Моцарта оркестровому изложению, сама инструментально-игровая природа моцартовской музыки позволяют уподобить изучаемый нотный текст «клавиру-дирекциону» квартетного, симфонического или оперного произведения, своеобразному «инструментальному театру». Восприятие моцартовской фактуры в русле «воображаемой оркестральности», с под-

чинением интонационно-тематических компонентов музыкальной ткани игровой логике [5, с. 230], – наиболее продуктивный путь освоения упомянутых сонатных форм. Предлагаемые параллели с оперным действием или инструментальной программностью дают исполнителю некий ключ к постижению истоков тематизма и образности в творчестве Моцарта, пробуждают слуховое воображение – способность мысленно слышать «голоса» различных инструментов и их сочетания. Рассмотрение медленных частей сонат в подобном контексте, несомненно, заинтересует студентов оркестрового факультета – струнников, духовиков, исполнителей на народных инструментах, чья профессиональная деятельность связана с навыками партитурного слышания музыкальной ткани, расширяющего ассоциативно-слуховой опыт.

Генетическая связь фортепианной музыки Моцарта с его оперным и симфоническим творчеством, развивавшимся в русле традиций классической эпохи, отмечается многими исследователями. Так, В. Конен подчёркивает, что «…в творчестве Гайдна и Моцарта интонационный строй эпохи облекается в ту стройную, идеально соответствующую ему выразительную форму, которая ознаменовала рождение классической сонаты–симфонии» [2, с. 18].

Согласно представлениям современной музыкальной науки, интонационный строй моцартовской эпохи характеризовался определёнными сопряжениями устойчивых мелодических оборотов, сформировавшихся в недрах оперы. Эти сопряжения обусловливались типизацией образов и сюжетов в оперных постановках, порождаемой требованиями классической эстетики – «творить по правилам». Популярность оперных театров способствовала необычайно широкому распространению узнаваемых интонационных типажей, а поэтические тексты и сюжетные стереотипы закрепляли в общественном музыкальном сознании упомянутый «фонд» образов-символов.

В инструментальной музыке XVIII века вырабатывается определённая система выразительных средств, в основе которой – конкретная образность и театральность, произрастающие из оперы. Не ограниченная сценическими условностями инструментальная музыка обладает большей свободой в обработке исходного материала, большей обобщённостью в выборе средств, подчиняясь уже собственным жанровым законам. Господство мелодического начала в симфонической музыке классиков, родство соответствующего тематизма со структурой и фактурой оперных арий и «ещё более значительная, родовая связь» с кругом образов трагической скорби, возвышенной героики, жанрово-комическими и нежно-чувствительными типажами [2, с. 108] – всё это относится и к содержательно-смысловой стороне фортепианных сонат Моцарта. Вышеизложенное позволяет рассматривать медленные части указанных сонат как фрагменты или эпизоды условного театрально-инструментального действия, «зашифрованного» в нотном тексте. Опираясь на выявляемые знаковые и смысловые формулы, благоприятствующие словесному выражению содержания конкретного произведения, исполнитель может приблизиться к интерпретации изучаемого музыкального текста.

Образная сфера вторых частей сонат – это, как правило, художественный мир лирических героев, которым присущи те же черты, что и аналогичным оперным персонажам: преувеличенная чувствительность, патетичность, благородство, изящество, галантность. Прекрасные образцы подобного рода находим в первых частях сонат №№ 5 (KV 283), 6 (KV 284), 7 (KV 309), а также во второй части (Andante) сонаты № 1 (KV 279), написанной в сонатной форме[2]. Рассмотрим её более подробно, опираясь на театрально-игровые и инструментальные ассоциации в процессе выявления сюжетных мотивов и линий.

Как и в опере, интонационно-тематический «портрет» героини «формируется» на протяжении всего произведения. В качестве её «репрезентативной арии» может выступать любой элемент музыкальной ткани (тема, краткий мотив-интонация, мелодический оборот, фактурное клише) или композиции (один такт, предложение, период). В данной сонате «героиня» представлена тематическим материалом двух разделов – главной и связующей партий (тт. 1–10). Общее пластическое движение, в меру подвижное и грациозное, проистекает из жанрового сплава менуэта и сицилианы. Гармонический эффект терцовых подголосков является непременной чертой народно-бытовой полифонии. Движение мелодической линии по аккордовым звукам, простые гармонические созвучия (тт. 1–6), мягкие и, вместе с тем, настойчивые терцовые обороты (тт. 3–5) – все указанные выразительные средства характерны для интонационного «облика» субретки.

В тематизме главной и связующей партий обнаруживаются ярко выраженные параллели с оперной «арией-жалобой»: повтор одного тона (т. 1), нисходящие скачки (тт. 2, 4), секундовые задержания. Однако мажорный лад, появление утвердительных интонаций на *f* (тт. 7–8) придают душевному состоянию «персонажа»

своеобразную «окраску» – данная «героиня» вовсе не привыкла жаловаться и постарается выйти победительницей из сложной ситуации.

Фактура главной и связующей партий чётко дифференцирована: мелодическую линию – «жалобу героини» – сопровождает сначала ворчливый «говорок» триолей, затем краткие октавные реплики (тт. 7–8). В операх частым собеседником субретки является буффонный бас. Если представить мелодию и аккомпанемент как дуэт двух «партнёров», наделяемых различной сценической функцией, то индивидуальность голосов предстанет вполне очевидной. Указанные партии можно «инструментовать», подобрав соответствующие тембровые краски.

Ю. А. Фортунатов в лекции «Оркестр Моцарта» отмечает: «Оркестровка, которую создавал Моцарт, прежде всего определяется тем, что она заставляет задуматься: а зачем это и каков смысл того или иного инструмента, что он должен делать в партитуре (ну, как реальное действующее лицо, допустим, драмы или комедии)?» [6, с. 60]. Далее цитируемый автор приводит интересное высказывание Б. Л. Яворского: «…у Моцарта струнные – это всегда “что”, а деревянные – это скорее “как”, “при каких обстоятельствах” и “каким образом”. Деревянные или медные служат для характеристики момента, характеристики обстановки, а струнные – это собственно тематизм, который в смысле тембра почти нейтрален» [6, с. 62].

В оперных спектаклях появление на сцене субретки часто сопровождается звучанием гобоя, поэтому в главной партии Andante представляется уместной имитация печального тембра этого духового инструмента при исполнении темы верхнего голоса на фоне фигураций аккомпанирующих струнных (альт, виолончель). С упомянутой «оркестровкой» соотносятся ясное, певучее, с небольшой атакой кончиков пальцев и не слишком громкое интонирование мелодии правой рукой и легатное, но отчётливое произнесение триолей левой при минимуме педали. Расшифровка форшлагов (т. 1) за счёт основного звука с лёгким подчёркиванием задержания придаст некоторую настойчивость «просящей» интонации секунды *си – до*.

Связующая партия – это начало диалога «субретки» и баса: последний отвечает категорическим «нет» на все просьбы «героини» (тт. 7–9). В этом эпизоде можно представить терцовые ходы верхнего голоса как дуэт гобоя и кларнета, что позволяет воссоздать параллельное развёртывание двух линий и оттенить неожиданные смены динамических оттенков тембровыми «штрихами». Исполнителю следует обратить внимание на артикуляционные особенности мотивного строения мелодии, а также чёткое снятие октав перед паузами и штрих *portamento* в октавном ходе баса (т. 8).

Побочная партия – наиболее развёрнутая в экспозиции (тт. 11–26). Она содержит два раздела, на протяжении которых театрально развивающееся действие заметно драматизируется и приводит к конфликтному столкновению двух основных «фигурантов» сюжетной линии. В первом разделе половинные ноты *соль* с форшлагами, взятыми на сильную долю, повторяют в увеличении интонационную фигуру начала главной партии (тт. 11–13), но характер звучания резко меняется. Здесь уже «гневные» возгласы «героини» сдерживаются «успокаивающим» триольным движением сопровождающих голосов. Резкие динамические контрасты в этом фрагменте можно усилить запаздывающей педалью, взятой на основной тон (после украшения) и снимаемой на вторую долю. Восходящее движение восьмых в правой руке (т. 14) должно быть сыграно без *crescendo* и с небольшой цезурой перед сильной долей следующего такта – тогда исполнителю удастся ярче оттенить внезапное появление ***f*** (т. 15). Для того, чтобы придать тембровое разнообразие этому построению, можно представить, как в звучание струнной группы неожиданно вторгаются духовые инструменты – валторна, гобой.

Хроматический «виолончельный» ход в басу подводит ко второму разделу побочной партии (тт. 18–26). Здесь верхний голос (партия «субретки») теряет свою напевность и лидирующее положение; на первый план выходит интонационный материал, связанный с буффонным «персонажем» (тт. 22–25): короткие мотивы, похожие на грозные восклицания (ход октав в басу воспринимается попарно из-за чередования ***f*** и ***p***), повторения одного и того же звука, уплотнение звучности дополнительными «оркестровыми» голосами. В этом разделе фактуру сложно разделить на мелодию и аккомпанемент. Партии обеих рук представляются равноправными, но ситуативно верх берёт партия баса: его восходящие секундовые интонации приходятся на основные доли такта, а реплики «героини» становятся краткими, прерывистыми – она словно подчиняется приказу (или делает вид, что подчиняется). В этой сценке «пререканий» двух подразумеваемых персонажей прямая педаль, взятая на ***f***, усилит динамический и регистровый контраст. В момент короткого затишья – «перемирия» (т. 20) – необходимо провести на ***p*** четыре голоса, подобрав для каждого свою инструментально-тембровую окраску: певучие средние голоса – звучащие в терцию гобой и кларнет, верхний – выразительные

«вздохи» скрипки и мягкая реплика фагота в басу. В партии правой руки секундовые попевки верхнего голоса не должны сливаться с четвертными нотами среднего – в противном случае исчезнет нужная интонация.

Временное согласие «сторон» неожиданно прерывается ярким взрывом эмоций (т. 21): «действующие лица», продолжая спор, словно поменялись ролями. Теперь решительные высказывания «героини» подчёркнуты короткими, взятыми на сильную долю форшлагами, а «бас» лишь вторит ей. Но вот ведущий голос начинает звучать реже, слабее на фоне «примирительных» аккордов в левой руке, имитирующих трио валторн. Они должны быть сыграны чётко и слаженно; здесь рекомендуется использовать очень лёгкую полупедаль (тт. 22–25).

Заключительная партия представляет собой краткое «инструментальное» завершение экспозиции. Его драматургическая функция состоит в том, чтобы еще раз утвердить «тезис» главной партии, поэтому данный фрагмент должен прозвучать динамически более ярко. Следует отметить, что трели в упомянутом эпизоде исполняются с основного тона (тт. 26–28).

В разработке, на протяжении которой варьируются тематические элементы главной партии, происходит углубление лирического начала. Звучание мелодии в относительно высоком регистре придаёт ей удивительную женственность и хрупкость. Здесь *f* должно быть скорее звонким, нежели громким. В этом небольшом ариозо «героини» раскрываются её душевные переживания – отклик на предыдущие события. Интересно представлена модуляция из мажорной сферы в минорную путём постепенной трансформации гармонической основы и характера звучания мелодической линии. Постоянно повторяющаяся нота *соль* в мелодии сначала уверенно и ярко звучит как квинта до-мажорного трезвучия, затем чуть менее ярко – как прима доминантовой тональности, и уже совсем робко – как прима субдоминанты к ре минору. Новая тональность «пытается» закрепиться, но каждый раз на сильную долю такта вместо ре-минорной тоники вводится на *f* доминантовый септаккорд, воспринимаемый подобно диссонирующему «вторжению», прерывающему плавное течение лирической музыки. В такте 37 вместо ожидаемого разрешения в ре минор возникает уменьшённый септаккорд к соль минору (прерванный каданс), и с появлением последнего завершается «сольный» эпизод в разработке. Следующая за ним «инструментальная» связка – каденция (тт. 38–42) – подготавливает вступление основной тональности. Здесь общее развитие как бы приостанавливается: переклички разных голосов («инструментов») и нарочитое «кружение» на соль-минорном арпеджио создают иллюзию неуверенных поисков главной тональности – Фа мажора.

В разработке примечательны выразительные штриховые и артикуляционные моменты, на которые следует обратить внимание: *staccato* в тактах 29, 33, 35 выполняет функцию акцента, а не сокращения длительности звука (об этом подробнее см.: [1, с. 329]), в тактах 38–39 лиги в правой руке должны быть короче по отношению к левой. В небольшой каденции (т. 42) шестнадцатые длительности форшлага исполняются *legato*, а две последующие ноты – *non legato*.

В репризе обнаруживаются интересные перестановки тематического материала – своеобразные игровые «перверсии» в духе оперных сюжетных «путаниц». Так, вместо связующей партии в тактах 48–49 проводятся мотивы из побочной (см. тт. 22–24 экспозиции), а перед заключительной партией почти целиком излагается связующий эпизод из экспозиции (тт. 68–71 в репризе). Нельзя не согласиться с мнением А. Эйнштейна об этом сочинении: «…здесь ничто не повторяется механически… преображается материал непрерывно, изменения касаются любой детали, например, динамики в Andante, которое во всём остальном кажется типично “итальянским”» [8, с. 32]. Частая смена динамических оттенков, характерная для указанной части Сонаты, может доставить некоторые затруднения исполнителю, вызвав у него желание «сгладить» контрасты, однако делать этого не следует – лучше поискать различные варианты выразительного «преподнесения» этих контрастов.

Необходимо упомянуть и о выборе правильного темпа. Современные представления о быстрых и медленных темпах несколько отличаются от принятых в XVIII веке: медленные тогда трактовались подвижнее, а быстрые – сдержаннее. Andante из моцартовской Сонаты № 1 относится к группе умеренно спокойных темпов, причём слишком медленное исполнение представляется нежелательным как противоречащее танцевально-пластичному характеру движения, привносимому жанровыми «формулами» менуэта (трёхдольность, расчленённость мотивов, «приседания» на сильную долю) и сицилианы (триольное деление четвертей). Излишне подвижный темп чреват суетой в передаче мелких деталей текста и тонкостей нюансировки.

Изумительное по красоте и глубине переживаний Andante из Сонаты № 2 (KV 280) раскрывает внутренний мир лирической «героини». Основой сонатной формы указанной части[3] являются две темы, контрастные по объективным

признакам: жанровые истоки (главная партия – сицилиана, побочная – ария), лад (соответственно минор – мажор) и фактура (имитационно-подголосочная, гомофонно-гармоническая), – однако весьма органично дополняющие друг друга в рамках «сюжета». Главная партия – своего рода «инструментальная» интродукция, в которой представлены образ «героини» и ситуация, в которой находится данный «персонаж». Побочная партия – сольное высказывание «героини».

Тематизм главной партии сочетает в себе образно-смысловые черты, присущие двум разноплановым женским оперным амплуа, и подобный «…сплав различных значений, существование различных уровней в структуре содержания вообще характерны для музыкального языка Моцарта» [7, с. 149]. С одной стороны, ритмический рисунок сицилианы, терцовые удвоения мелодических попевок – явные признаки простонародного «персонажа», с другой, – замена умеренного темпа сицилианы более медленным, утяжелённая подголосками фактура, скорбные и, вместе с тем, властные интонации верхнего голоса позволяют предположить, что не всё в этой музыкальной характеристике так однозначно. На первый взгляд, прослеживается вполне традиционная оперная сюжетная коллизия, когда одна героиня выдает себя за другую («госпожа» переодета в одежду «служанки»), но в данном случае речь может идти не о легкомысленной театральной любовной интриге, а, скорее, о драматической ситуации, в которой оказалась глубоко и искренне страдающая условная «героиня».

Одно из подтверждений этому – выбор тональности. В XVIII веке фа минор считался родственным ре минору (одноимённый минор к параллели) – тональности скорби и смерти у Моцарта. В первых же тактах использован авторский «знак скорби», нередко сочетаемый с фа минором в произведениях Моцарта, – нисходящий ход *фа–ми-бемоль–ре-бемоль–до* (тт. 2–3). Ритмический рисунок фактуры – триольное движение восьмых в медленном темпе – в подобных бемольных тональностях связывался с воплощением идеи таинства смерти, покорности судьбе (об этом подробнее см.: [7, с. 234]). Вместе с тем, здесь присутствуют и элементы иной сферы – любовной. Гармоническая формула T–II_6–D (тт. 1–3), опора на квинту тонического трезвучия (тт. 1, 3, 5, 7) являлись в XVIII веке элементами семантики «любви земной». Черты хоральности – аккордовая фактура, скупая мелодическая линия – относились к «любви возвышенной», скрепляемой священными узами брака [7, с. 196]. С этими же мотивами связан и способ репрезентации тематического материала главной партии: развёртывание ядра – ритмоинтонационной формулы (т. 1) – с помощью секвенций, имитаций, расширений (прерванные кадансы).

Фактурный склад главной партии – ярко выраженное «инструментальное» четырёхголосие, которое можно представить в звучании струнного квартета. Это позволит рельефно показать протяжённость горизонтальной линии в проведении голосов, их тембровую созвучность. Другой вариант связан с интерпретацией данного раздела подобно квартету духовых – например, гобоя, кларнета, валторны, фагота. Духовые инструменты у Моцарта, как известно, по универсальности не уступают струнным, а в его операх ансамбль деревянных и медных инструментов нередко используется для характеристики обстоятельств или момента действия. Кроме того, появление на сцене «серьёзной» героини зачастую сопровождается звучанием кларнета.

При любом варианте интерпретации представляется несомненным одно: применение красочных возможностей фортепиано в целях тембровой дифференциации голосов способствует рельефному показу «оркестрового» многозвучия фактуры и более выразительному исполнению Andante. Педаль здесь должна применяться как вспомогательное средство, поддерживающее аккордовую вертикаль в начале каждого такта.

Между главной и побочной партиями отсутствует переход – связующий раздел, и только паузы на фермате отделяют одну тему от другой. В побочной партии «героиня» показана в ином состоянии – несломленной и горящей желанием действовать. Стилистика упомянутого высказывания перекликается с оперной «арией мести»: мажорный лад, использование кварто-квинтовых интонаций в мелодии, преобладание восходящего движения, небольшая «колоратурная» каденция (тт. 19–20). Присутствует здесь и характерная для подобных арий ритмическая формула, но в более смягчённом, триольном варианте (тт. 9, 11). Подобная ритмика во времена Моцарта имела определённый смысловой подтекст и расшифровывалась как биение сердца, душевное волнение. Такая семантика вполне соответствует избранной сюжетной линии – «героиня» повествует о чём-то сокровенном. Примечательно, что побочная партия сразу начинается в параллельном Ля-бемоль мажоре, но тоника в мелодии опирается на доминантовый устой в сопровождении (звук *ми-бемоль*), что вызывает ощущение незавершённости,

поиска опоры и разрешения в тонику. Последняя в основном виде утверждается только при завершении побочной партии.

Преобладание декламационных оборотов в мелодии, сочетание размеренной ритмической пульсации с фигурами вопроса (восходящие секунды в тт. 9–10) и восклицания (восходящие кварты в тт. 11–12) требуют выверенного исполнения. Отчётливое произнесение мотивов, прерываемых паузами, их краткость и, вместе с тем, почти вокальная напевность – всё это не должно помешать объединению фраз в протяжённые построения. Кроме того, необходимо обратить внимание на штрих *staccato* перед каденцией (тт. 17–18): он не должен быть слишком острым, учитывая напевно-декламационный характер темы. Форшлаги в тактах 19–20 исполняются как шестнадцатые за счёт длительности основного тона.

Партии левой руки в упомянутом разделе отведена аккомпанирующая роль. Арпеджированные фигурации, сопровождающие мелодическое solo верхнего голоса, следует исполнять *legato*, но чётко артикулируя, что ассоциируется с игрой на струнных инструментах. Выразительность побочной партии требует искусной педализации – короткой, не слишком глубокой и распространяемой только на опорные доли. Такая трактовка педали поможет сохранить размеренность аккомпанемента, гибко проинтонировать мелодию и сгладить контраст между звуками, взятыми на педали и без неё. Паузы в мелодии приобретут бóльшую выразительность, если слегка сократить предшествующие им ноты, причём руку лучше снимать раньше, чем педаль. Это придаст исполнению подобающую трепетность благодаря «звучащим» паузам.

Краткая заключительная партия (тт. 21–24) объединяет в себе главные ритмические формулы экспозиции и носит характер «инструментального» завершения, сыгранного, к примеру, струнным ансамблем (чему способствует аккордовое изложение). Необходимо обратить внимание на штриховые несовпадения в партиях правой и левой рук (мотивы, обозначенные нюансом ***p***, – см. тт. 21–23).

Лаконичная разработка (тт. 25–36) в основном строится на материале главной партии. В соответствующем фактурном решении прослеживается «оркестровое» начало: сольное и ансамблевое звучание деревянных духовых инструментов на ***p*** (тт. 25, 27), взрывное *tutti* оркестра на ***f*** (тт. 26–28), сменяющееся печальным диалогом струнных (тт. 29–32).

Состояние скорби в начале разработки усиливается за счет неопределённости тонального плана, уменьшённых гармоний, краткости и прерывистости звучания тематических мотивов. В дальнейшем это состояние усугубляется появлением си-бемоль минора – тональности, ассоциируемой с образами боли, отчаяния, – и нового тематического материала, построенного на секундовых интонациях. К одноголосной мелодии добавляются имитирующие её подголоски, образуя многоголосную ткань. Хаотическое, на первый взгляд, «кружение» шестнадцатых нот в разных голосах имеет скрытую направленность: в линии баса завуалированно воспроизводится ещё одна риторическая фигура – «жестковатый ход» (passus duriusculus) – нисходящее движение по хроматическим звукам *си-бемоль – ля-бекар – ля-бемоль – соль – фа-диез* (тт. 29–31). В барочной символике «звукового пространства» упомянутая фигура являлась знаком страдания, скорби, нисхождения в ад (см.: [7, с. 143; 3, с. 102]).

Развитие скорбных мотивов приводит к ложной репризе – появлению темы главной партии в до миноре, тональности «мрака» у Моцарта.

Дальнейшее изложение главной партии в основной тональности несколько сокращено по сравнению с экспозицией, но образный характер остался прежним. Изменения затронули в основном побочную партию: здесь она несколько расширена, утверждается минорный лад, обновляется интонационный строй, особенно в начале (тт. 43–46). Настойчивое повторение одного звука, «сникающие» секундовые интервалы, задержания, общее нисхождение в мелодической линии – всё это указывает на иной круг эмоций: «арию мести» сменила «ария жалобы».

В каденции, завершающей solo (тт. 53–56), возрастает роль «колоратурного» начала, усложняется гармония, вводятся хроматизмы и резкие перепады динамики. По существу, это кульминация части – в ней переплелись гнев и страдания «героини». Заключительная партия не претерпевает фактурных и интонационных изменений.

Как показывает практика работы со студентами, воображаемая «оркестровка» интонационно-тематических компонентов фактуры, целенаправленные сопоставления с известными оперными персонажами помогают активизировать внутренний слух, всколыхнуть фантазию и по-новому осветить весь процесс исполнительского освоения классической сонаты. В поисках необходимого звучания студент будет осознанно прибегать к использованию различных фортепианных красок и, опираясь на собственный слуховой опыт, выстраивать интересную и убедительную интерпретацию музыкального произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например, вторые части сонат №№ 1 (KV 279), 2 (KV 280), 3 (KV 281), 9 (KV 311), 12 (KV 332) можно рассматривать как «полноценные» сонатные формы; №№ 10 (KV 330), 11 (KV 331), 19 (KV 576) изложены в трёхчастной форме с чертами сонатности.

[2]

Экспозиция				Разработка	Реприза			
Г. п.	Св. п.	П. п.	З. п.		Г. п.	Св. п.	П. п.	З. п.
т. 1–6	т. 6–10	т. 11–26	т. 26–28	т. 29–42	т. 43–47	т. 48–49	т. 50–72	т. 72–74

[3]

Экспозиция			Разработка, ложная реприза		Реприза		
Г. п.	П. п.	З. п.			Г. п.	П. п.	З. п.
т. 1–8	т. 9–21	т. 21–24	т. 25–32	т. 33–36	т. 37–42	т. 43–57	т. 57–60

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. М., Музыка, 1972. 372 с.
2. *Конен В.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 350 с.
3. *Ланге В.* О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. Вып. 125. С. 97–110.
4. *Ливинцева С.* Стиль фортепианных сонат В. А. Моцарта как дидактическая проблема: дипл. работа. Ростов-на-Дону, 2000. 104 с.
5. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
6. *Фортунатов Ю.* Оркестр Моцарта // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории исполнительства: сб. науч. тр. М.: МГК им. П. Чайковского, 1998. Вып. 22. С. 51–66.
7. *Чигарёва Е.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 280 с.
8. *Эйнштейн А.* О клавирных сонатах Моцарта // Как исполнять Моцарта. М.: Классика-XXI, 2003. С. 27–41.

REFERENCES

1. *Badura-Skoda E. i P.* Interpretatsiya Motsarta: Kak ispolnyat' ego fortepiannye sochineniya [Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Compositions]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 372 p.
2. *Konen V.* Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii [The Theatre and the Symphony. The Role of the Symphony in Forming of the Classical Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 350 p.
3. *Lange V.* O roli semanticheskogo analiza v interpretatsii muzykal'nykh proizvedeniy [About the Role of Semantic Analysis in the Interpretation on Musical Pieces] // Voprosy optimizatsii uchebnogo protsessa v muzykal'nom vuze [Issues of Optimization of Educational Process at Musical High School]. Collected Articles. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1993. Vol. 125. P. 97–110.
4. *Livintseva S.* Stil' fortepiannykh sonat V. A. Motsarta kak didakticheskaya problema: diplomnaya rabota [The Style of Piano Sonatas by V. A. Mozart as Didactic Problem: Graduation Work]. Rostov-on-Don, 2000. 104 p.
5. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 320 p.
6. *Fortunatov Yu.* Orkestr Motsarta [The Orchestration by Mozart]. Instrumental'naya muzyka klassitsizma. Voprosy teorii ispolnitel'stva [Instrumental Music of Classicism Age. Issues of the Performing Art Theory]. Collected Articles. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatoire, 1998. Vol. 22. P. 51–66.
7. *Chigaryova E.* Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni. Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika [Mozart's Operas in a Context of the Culture at His Time. Artistic Individuality. Semantics]. Moscow: Editorial URSS Press, 2001. 280 p.
8. *Eynshteyn A.* O klavirnykh sonatakh Motsarta [About Mozart's Clavier Sonatas]. Kak ispolnyat' Motsarta [How to Perform Mozart]. M.: Klassika-XXI Press, 2003. P. 27–41.

МЕДЛЕННЫЕ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена изучению классических сонат в курсе общего фортепиано. Особое внимание уделено медленным частям фортепианных сонат В. А. Моцарта как перспективной составляющей педагогического репертуара. Упомянутые медленные части представляются в качестве фрагментов или эпизодов условного театрально-инструментального действия, «зашифрованного» в нотном тексте. Его возможная исполнительская интерпретация в указанном аспекте рассматривается на примере Andante из сонат №№ 1 (KV 279) и 2 (KV 280). По мнению автора, данный аналитический подход благоприятствует активизации внутреннего слуха и фантазии музыканта-исполнителя в процессе репетиционной работы над сонатами В. А. Моцарта.

Ключевые слова: учебный курс общего фортепиано, классическая фортепианная соната, педагогический репертуар, В. А. Моцарт, медленные части сонатных циклов.

THE SLOW MOVEMENTS OF W. A. MOZART'S PIANO SONATAS: AN EXPERIENCE OF EXECUTANT ANALYSIS

The article is devoted to the study of classical sonatas in the training General piano course. Special attention is given to the slow movements of Mozart's piano sonatas as a promising component of educational music repertoire. The mentioned slow movements are represented as fragments or episodes of a relative theatrical and instrumental action, «encrypted» in the note text. Its possible executant interpretation in this aspect is considered on examples of Andante from Sonata No. 1 (KV 279) and Andante from Sonata No. 2 (KV 280). In the author's opinion, this analytical approach is favourable to activization of musician's inner ear and imagination in the process of rehearsal work at W. A. Mozart's sonatas.

Keywords: the training General piano course, classical piano sonata, educational music repertoire, W. A. Mozart, slow movements of sonata cycles.

Стрелкова Ирина Анатольевна
доцент кафедры общего фортепиано
e-mail: strel_kova@mail.ru
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

В. А. ГИГОЛАЕВА-ЮРЧЕНКО
Харьковская областная филармония

РУССКОЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО XIX ВЕКА: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

Современный этап развития русского вокального исполнительства отмечен весьма интересными новациями, творческими экспериментами и неординарными интерпретаторскими решениями (в том числе гендерными). Не подлежит сомнению, что указанные процессы неразрывно связаны с самими истоками русского вокального исполнительства, о которых пойдёт речь ниже.

Формирование *гендера*[1] в *русском камерно-вокальном исполнительстве* обусловлено специфическими рубежными явлениями на грани XIX–XX веков. Эти явления были связаны с глобальными трансформациями общественного сознания и с феноменом женской эмансипации[2], которая впервые нашла непосредственное гендерное отражение в художественном творчестве, прежде всего – в эстетических взглядах и в средствах воплощения конкретных художественных замыслов.

Данное исследование обусловлено перспективностью гендерного изучения особенностей исполнительского искусства в области камерно-вокальной музыки. Опера, где вокальное исполнительство выступает одним из компонентов процесса создания художественного образа, требует отдельного анализа театрального художественного субтекста (субтекстов).

Актуальность указанной тематики несомненна, так как осмысление важнейших тенденций развития современного вокально-исполнительского искусства невозможно без их соотнесения с культурными традициями прошлого, включая гендерный фактор. **Цель** статьи – осветить историческое влияние гендера на вокально-исполнительское творчество в России.

Объектом исследования является гендерная составляющая русского камерно-вокального исполнительства XIX века, **предметом** – особенности развития упомянутой сферы исполнительского искусства в гендерном аспекте.

Для музыкальной России XIX век стал эпохой формирования национальной музыкальной школы, утверждения классических традиций в оперной, камерно-вокальной и симфонической жанровых областях. Решающая роль здесь принадлежала многообразному претворению достижений западноевропейской музыки, русского фольклорного и церковно-хорового наследия. На протяжении упомянутого периода, благодаря ориентации национальной школы на широкую слушательскую аудиторию, активизировалась музыкально-театральная и концертная жизнь, что способствовало постепенному изменению общественного отношения к профессии музыканта. Наблюдались бурный рост научной, образовательной деятельности, интенсивное творческое общение представителей различных культурных сфер. В количественном и качественном плане расширился круг слушателей, способных в значительной степени оценить художественную перспективность предлагаемых музыкальных новаций. Русское искусство обрело подлинное мировое признание.

В 60-е годы XIX века, благодаря воздействию вышеуказанных тенденций, в российском обществе появились женщины, демонстрировавшие новый эмансипированный тип поведения. Они стремились получить высшее образование, посещали открытые публичные лекции и выезжали за границу в целях профессионального совершенствования и общекультурного развития.

Как отмечает М. Рабжаева, «…изначально само понятие *женской эмансипации* появилось в Западной Европе в середине XIX века и характеризовало движение женщин за освобождение от зависимости и/или угнетения, отмену ограничений по половому признаку и стремление к равенству полов. Цели данного движения были направлены на изменение существующих социальных позиций, а именно приобретение женщинами равных прав в оплате труда, в получении образования…» [4, с. 18].

По мнению цитируемого исследователя, в XIX веке начальные этапы развития русской и западной женской эмансипации существенно отличались друг от друга. В то время, когда на Западе эмансипированное движение стремительно развивалось, охватывая все слои населения (от простолюдинов до аристократов), в России можно было наблюдать сходные процессы только в высших кругах либерально настроенной русской аристократии [4].

М. Рабжаева указывает: в отличие от «новых женщин»[3] Запада – инициативных, стремившихся к участию в разнообразных

общественных движениях, «новые женщины» России только начинали обретать навык публичности[4], самостоятельно заниматься гендерным конструированием[5] и утверждать новые социальные формы гендерной идентичности[6]. Они осваивали сугубо мужские специальности (переводчик, журналист, редактор, издатель, продавец, библиотекарь), демонстрировали принципиально новые образцы гендерного поведения, появлялись вне дома без сопровождающих, активно занимались революционной деятельностью, вступали в гражданские браки, получали образование и работу, экспериментировали с манерами, внешностью и общественным поведением [4].

Феномен *«новой женщины»* в России как результат изменения системы гендерных взаимодействий непосредственно запечатлелся в сфере музыкального образования и музыкально-исполнительской практики XIX столетия. При активном участии женщин создавались профессиональные учебные заведения, развивалась методика вокального и инструментального исполнительства, издавались книги, музыкальные журналы, альбомы. Историческое появление женщины на музыкальной (концертной, оперной) и драматической сцене способствовало формированию самостоятельного подхода к исполнительской деятельности, отличного от доминировавших ранее.

Впервые на сцене женщины были замечены ещё в теремах царевны Софьи и (несколько позже) в придворных театрах знатных бояр. Профессиональные актрисы – исполнительницы женских ролей (на протяжении многих веков эти роли исполнялись мужчинами) – официально были допущены на русскую сцену лишь в период правления царицы Елизаветы Петровны, а именно в 1756 году (при основании Императорских театров). Первыми профессиональными исполнительницами елизаветинской эпохи были:

Елизавета Осиповна Белоградская (1739–1764) – русская оперная и камерная певица (сопрано). Училась пению в собственной семье – у отца О. Белоградского (придворного певца) и у брата Т. Белоградского (лютниста). В 1755 году спела партию Прокрис в премьерной опере «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи (первая опера, написанная на русском языке и исполненная русскими певцами). Будучи неплохой клавесинисткой, принимала участие во всех празднествах и концертах при императорском дворе [6];

Татьяна Михайловна Троепольская (1744–1774) – трагическая актриса. Сценическую деятельность начала в 1757 году (театр Московского университета). В 1762 году была принята на петербургскую придворную сцену. Наибольшего успеха добилась, участвуя в постановках трагедий А. Сумарокова; среди ролей – Ильмена («Синав и Трувор»), Семира (одноимённое произведение), Зенида («Вышеслав»), Ксения («Димитрий Самозванец»), Ольга («Мстислав»). Играла также в трагедиях других русских драматургов (Флавия в «Бориславе» М. Хераскова, Агриопа в одноимённом произведении В. Майкова). Т. Троепольская выступала и в комедиях русских и европейских драматургов (Клеопатра и Маремьяна – «Мот, любовью исправленный» и «Пустомеля» Лукина, Изабелла – «Менехмы» Реньяра), мещанских драмах (госпожа Беверлей в «Беверлее» Сорена) [6].

В начале XIX века (в 1803 году, при Александре I), благодаря итальянскому и российскому композитору, дирижёру, органисту и вокальному педагогу *Катерино Кавосу* (1775–1840), сыгравшему видную роль в развитии русской культуры, труппа Императорских театров разделилась на драматическую и музыкальную (оперную и балетную). Это разделение в значительной степени способствовало дальнейшему развитию женского музыкального и драматического исполнительства [6]. Именно в XIX веке вокальное творчество впервые было представлено целым созвездием талантливых и именитых певиц-педагогов.

Анна Яковлевна Петрова-Воробьёва (1817–1901) – русская певица (контральто), солистка Петербургской оперы, исполнительница камерных программ, жена оперного певца О. Петрова. В Петербургском театральном училище обучалась балетному искусству у Ш. Дидло, пению у А. Сапиенцы и Г. Ломакина, совершенствовалась у К. Кавоса и М. Глинки. Стала первой исполнительницей партий Вани в опере «Жизнь за царя» М. Глинки, Параши в опере «Параша Сибирячка» Д. Струйского, Ратмира в опере «Руслан и Людмила» М. Глинки и др. М. Мусоргский посвятил А. Петровой-Воробьёвой песню Марфы «Исходила младёшенька» из оперы «Хованщина» и «Колыбельную» (№ 1) из цикла «Песни и пляски смерти». В 1844 году певице, ввиду звучности и обширности нижнего регистра её голоса, была поручена мужская (баритоновая) роль Ричарда в опере «Пуритане» В. Беллини. Вместе с А. Петровой-Воробьёвой на сцене выступали супруг О. Петров, Л. Леонов, А. Лодий, М. Степанова, М. Шелехова [6].

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879) – шведская певица (сопрано) и музыкальный педагог, жена композитора С. Саломана. Училась в Париже пению у М. Гарсиа, брала уроки фортепиано у Ф. Шопена. В 1842 году дебютировала

на оперной сцене (Эльвира в «Дон Жуане» В. А. Моцарта), в 1843 году исполнила партию Адальжизы в «Норме» В. Беллини. На протяжении 1845–1850 годов с большим успехом выступала на оперных и концертных сценах Лондона, Санкт-Петербурга, Берлина, Брюсселя и Парижа, гастролировала в Италии, Норвегии, Швеции. С 1859 года, по приглашению А. Рубинштейна, преподавала в Санкт-Петербургской консерватории. Среди учеников Г. Ниссен-Саломан – Н. Ирецкая, Ф. Стравинский, А. Бичурина, М. Каменская, Е. Лавровская, А. Крутикова, А. Полякова-Хвостова. В 1881 году была посмертно опубликована «Полная школа пения» Г. Ниссен-Саломан [6].

Каролина Генриэтта Осиповна Колковская (1823–1857) – русская певица (меццо-сопрано), солистка Петербургской оперы, ученица М. Глинки (ей посвящён романс «Сомнение»), первая исполнительница партий Светланы в опере «Куликовская битва» А. Рубинштейна, Алоизы в опере «Эсмеральда» А. Даргомыжского. Её партнёрами по сцене были П. Булахов, С. Гулак-Артемовский, П. Гумбин, Л. Леонов, О. Петров, М. Степанова [6].

Дарья Михайловна Леонова (1829–1896) – русская певица (контральто), солистка Мариинского (Санкт-Петербург) и Большого (Москва) театров. В 1852 году с большим успехом дебютировала в «Жизни за царя», подготовив партию Вани под руководством автора. М. Глинка и в дальнейшем занимался с певицей, подготовил для неё новую редакцию романса «Молитва» (в сопровождении хора и оркестра), вынашивал замысел создания образа главной героини в неоконченной опере «Двумужница» исходя из творческой индивидуальности Д. Леоновой. В 1857–1858 годах она концертировала в Берлине и Париже, стажировалась у Дж. Мейербера и Д. Обера. В 1879 году оставила оперную сцену и осуществила концертное турне по России вместе с М. Мусоргским (в качестве аккомпаниатора), представляя провинциальной аудитории избранные страницы творчества композиторов «Могучей кучки». Её ученики – солисты Императорских театров В. Шкафер и Л. Донской [6].

Александра Николаевна Молас (1845–1929) – русская певица (меццо-сопрано) и вокальный педагог, сестра Н. Римской-Корсаковой (жены композитора). Принимала активное участие в деятельности «Могучей кучки», дружила с М. Мусоргским и была известна как хозяйка музыкального салона. В 1860-х гг. обучалась пению у А. Даргомыжского, Г. Ниссен-Саломан, а также консультировалась у О. Петрова. А. Молас – первая исполнительница партий Лауры и донны Анны в опере «Каменный гость» А. Даргомыжского и почти всех романсов Даргомыжского, А. Бородина, М. Балакирева (посвятил певице романс «Песня»), Ц. Кюи, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова (посвятил ей романс «Тайна»), А. Глазунова (посвятил А. Молас романсы «К груди твоей белоснежной» и «Соловей»). Первая и одна из лучших исполнительниц произведений «Раёк» и «Светик Савишна» Мусоргского, прозвучавших в сопровождении автора. Мусоргским для А. Молас был написан цикл «Детская»; композитор посвятил ей песню Хиври из оперы «Сорочинская ярмарка». Камерный репертуар певицы включал также произведения М. Глинки, П. Чайковского, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа [6].

Мария Алексеевна Оленина-Д'Альгейм (1869–1970) принадлежит к числу выдающихся камерных певиц конца XIX – первой половины XX в. (меццо-сопрано), является создательницей русской школы камерного вокального исполнительства. Она брала уроки пения у А. Молас, с 1891 года совершенствовала вокальную технику в Париже у М. Бланшете. В 1896 году дебютировала как камерная певица в Париже и Брюсселе; здесь же организовала цикл лекций-концертов, посвященных М. Мусоргскому (ей аккомпанировал И. Ферстер – ученик Ф. Листа). Наряду с любимой русской вокальной музыкой, певица прекрасно исполняла произведения И. С. Баха, К. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, И. Брамса, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Ж. Бизе, романсы зарубежных композиторов-современников (Г. Вольфа, Э. Грига, М. Регера, К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка). М. Олениной-Д'Альгейм в разное время аккомпанировали А. Оленин, Е. Богословский, А. Гольденвейзер, А. Корто, Н. Метнер (она была первой исполнительницей ряда метнеровских романсов), П. Ламм, Н. Буланже. Искусство певицы высоко ценили Л. Толстой, Э. Золя, А. Блок. М. Балакирев посвятил ей романсы «Из-под таинственной холодной полумаски», «Шёпот, робкое дыханье», А. Оленин – романсы «Снилось мне небо лазурное», «Трагедия». Помимо концертной деятельности и педагогической работы (среди её учениц – А. Владимирова), М. Оленина-Д'Альгейм активно участвовала в общественной жизни: в годы Второй мировой войны состояла во французском движении Сопротивления, позднее была членом Совета мира Франции, общества «Франция – СССР» и Союза французских женщин [6].

Наряду с вокальным искусством, в истории русского драматического театра XVIII–XIX веков запечатлелись не менее яркие женские имена. Упомянем лишь некоторые из них.

Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина (1740–1786) – одна из первых русских профессиональных актрис, ученица и жена И. Дмитревского. Более двадцати лет, начиная с 1756 года, была ведущей актрисой Императорских театров в Санкт-Петербурге, играя и комедийные, и трагедийные роли. Помимо этого, А. Мусина-Пушкина славилась как выдающаяся исполнительница русских песен [6].

Авдотья Михайловна Михайлова (1746–1807) с равным успехом выступала на оперной, концертной (сопрано) и драматической сцене. С 1756 года работала в петербургской труппе А. Сумарокова. Была первой исполнительницей оперных партий в наиболее значительных русских операх XVIII столетия (Фетинья – «Мельник – колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, Соломонида – «Санктпетербургский гостиный двор», Фирюлина – «Несчастье от кареты» В. Пашкевича). Блистала в постановках опер Дж. Паизиелло «Две невесты», «Деревенский маркиз», «Севильский цирюльник», «Трубочист-князь» и др. С особой теплотой пела русские народные песни (в дальнейшем её исполнительские традиции продолжила Е. Сандунова). Успешно играла на драматической сцене (коронная роль – Простакова в «Недоросле» Д. Фонвизина). Партнёрами А. Михайловой были И. Петров, А. Крутицкий, Я. Шумский, П. Черникова (родоначальница актёрской династии Самойловых) [6].

Прасковья Ивановна Ковалёва-Жемчугова (1768–1803) – выдающаяся русская оперная певица (сопрано) и драматическая актриса. В совершенстве владела французским и итальянским языками, прекрасно играла на клавесине, арфе и гитаре, обладала незаурядными вокальными и драматическими данными. С 1779 по 1797 годы с большим успехом выступала на профессиональной сцене, создав более пятидесяти разнохарактерных партий и ролей, включая мужские [6].

Таким образом, в истории женского вокального и драматического исполнительства творческая деятельность всех вышеперечисленных актрис и певиц являлась реформаторской и приобрела фундаментальное значение.

Выводы. Для отечественного вокального исполнительства и педагогики гендерные основы мышления и поведения – одна из актуальных современных проблем. Обращаясь к обозначенному аспекту, исследователи размышляют о природе исполнительского искусства, важнейших закономерностях, специфических чертах и исторических предпосылках последнего.

На протяжении XIX века в России, благодаря влияниям инновационного «западного» гендера в сфере общественного воспитания и образования, на драматической и музыкальной сцене активно формировалось и развивалось женское исполнительство. Существенной предпосылкой, способствовавшей утверждению отмеченного гендерного феномена, явилась творческая деятельность самобытных национальных композиторско-исполнительских тандемов: М. Глинка – Д. Леонова (ученица композитора), А. Даргомыжский – А. Молас (ученица и первая исполнительница большинства романсов названного автора), М. Мусоргский – М. Оленина-Д'Альгейм (первая в России камерная певица, пропагандировавшая камерное творчество М. Мусоргского, исполнительница практически всех его романсов). В дальнейшем подобные исполнительские содружества будут связаны с камерно-вокальной музыкой П. Чайковского и С. Рахманинова.

Как видим, многие социально-исторические и культурные явления тесно связаны с гендерным фактором, а в некоторых случаях прямо им обусловлены. Одним из наиболее ярких примеров такого рода, по нашему мнению, служит русское камерно-вокальное исполнительство XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Слово «*гендер*» (от англ. «gender») характеризует социальный пол [1].

[2] «*Эмансипация женщин* – процессы социальной мобильности женщин, связанные с социальной дифференциацией женщин как отдельной социальной группы (со своими интересами, отличными от интересов семьи, рода, детей и т. д.) и выходом женщин из приватной сферы в сферу публичную» [5, с. 371].

[3] Понятие, предложенное в исследовании М. Рабжаевой [4, с. 27].

[4] *Навык публичности*, или самостоятельного нахождения в публичном пространстве, вместе с опытом общественной деятельности позволил женщинам Западной Европы начать организованную борьбу за свои права. Последняя осуществлялась посредством специально создаваемых женских движений, которые в XIX столетии вылились в суфражизм – борьбу женщин за право голосовать на референдумах, выборах и т. п. [4, с. 19].

[5] В исследовании М. Рабжаевой речь идет именно о конструировании собственного гендера, а не об усвоении изначально заданных и функционирующих в обществе гендерных стереотипов [4, с. 26].

[6] *Гендерная идентичность* – базовая структура социальной идентичности, характеризующая человека (индивида) с точки зрения его принадлежности к мужской или женской группе; при этом наиболее значимо, как себя категоризирует сам человек [5, с. 39].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бендас Т.* Гендерная психология. СПб.: Питер, 2006. 431 с.
2. *Берн Ш.* Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. 318 с.
3. Большая биографическая энциклопедия. М.: БизнесСофт, 2005. URL: http://enc-dic.com/enc_biography/.
4. *Гиголаева-Юрченко В.* Эпоха бельканто в аспекте гендерной эволюции (на примере вокально-исполнительского творчества певцов-кастратов) // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы XI междунар. заочн. науч.-практ. конф. М.: Международный центр науки и образования, 2013. С. 8–17.
5. *Рабжаева М.* Женская эмансипация в России: эксперименты по гендерному конструированию // Российские женщины и европейская культура: материалы V конф., посвящённой теории и истории женского движения. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 18–31.
6. Словарь гендерных терминов / отв. ред. А. А. Денисова. М.: Информация-XXI век, 2002. 378 с.

REFERENCES

1. *Bendas T.* Gendernaya psikhologiya [Gender Psychology]. St. Petersburg: Piter Press, 2006. 431 p.
2. *Bern Sh.* Gendernaya psihologiya. Zakony muzhskogo i zhenskogo povedeniya [Gender Psychology: Laws of Masculine and Female Behavior]. St. Petersburg: Praym-EVROZNAK Press, 2007. 318 p.
3. Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya [The Big Biographical Encyclopaedia]. Moscow: BiznesSoft Press, 2005. URL: http://enc-dic.com/enc_biography/.
4. *Gigolaeva-Jurchenko V.* Epokha bel'kanto v aspekte gendernoy evolyutsii (na primere vokal'no-ispolnitel'skogo tvorchestva pevtsov-kastratov) [Age of Belcanto in Aspect of Gender Evolution (On Example of Eunuch-Singers' Performing Creative Activities)] // Nauchnaya diskussiya: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: materialy XI mezhdunarodnoy zaochnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Scholar Discussion: Issues of Philology, Art Studies and Culturology: Papers of XI International Conference]. Moscow: International Centre of Scholarship and Education, 2013. P. 8–17.
5. *Rabzhaeva M.* Zhenskaya emansipatsiya v Rossii: eksperimenty po gendernomu konstruirovaniyu [Women's Emancipation in Russia: Experiments of Gender Constructing]. Rossiyskie zhenschiny i evropeyskaya kul'tura: materialy V konferentsii, posvyaschyonnoy teorii i istorii zhenskogo dvizheniya [Russian Women and European culture: Papers of the 5th Conference Devoted to Theory and History of Women's]. St. Petersburg: SPb. Philosophical Society, 2001. P. 18–31.
6. Slovar' gendernykh terminov / red. A. A. Denisova [Dictionary of Gender Terms: edited by A. A. Denissova]. Moscow: Informatsiya – XXI vek Press, 2002. 378 p.

РУССКОЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО XIX ВЕКА: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

Статья представляет краткий экскурс в гендерную историю русского камерно-вокального исполнительства XIX века. С помощью гендерного подхода выявлены основные этапы осуществления важнейших общественных и музыкальных реформ в России того времени, явившихся началом процесса становления и развития женского вокального и драматического исполнительства. Подтверждением данному гендерному феномену служит творческая деятельность выдающихся исполнительниц того времени, охарактеризованная в форме кратких биографических очерков. Автор указывает, что русское камерно-вокальное исполнительство XIX века представляет собой одно из социально-исторических и культурных явлений, обусловленных гендерным фактором.

Ключевые слова: камерно-вокальное исполнительство, гендер, гендерная идентичность, гендерная аналитика, эмансипация.

RUSSIAN CHAMBER AND VOCAL PERFORMING ART OF THE XIXTH CENTURY: THE GENDER DIMENSION

The article represents short digression to gender history of Russian chamber and vocal performing art of the XIXth century. By means of gender approach the main stages of realization of the most important social and musical reforms in Russia of that time, become the beginning of the process of formation and development of female vocal and drama performing art are revealed. The creative activity of outstanding women – performers of that time, characterized in the form of short biographic sketches is served as confirmation of this gender phenomenon. The author signs that Russian chamber and vocal performance of the XIXth century represents one of the social-historical and cultural phenomena caused by a gender factor.

Keywords: chamber vocal performance, gender, gender identity, gender analytics, emancipation.

Гиголаева-Юрченко Виктория Александровна
солистка-вокалистка
e-mail: gigolaeva-vika@yandex.ru
Харьковская областная филармония
Украина, 061045, Харьков

В. А. МЕТЛУШКО
Крымский гуманитарный университет

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ЧЕРТЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Соната для деревянного духового инструмента и фортепиано принадлежит к числу камерно-ансамблевых жанров, представленных в творчестве целого ряда французских композиторов минувшего столетия. Это объясняется как интересом упомянутых мастеров к темброво-колористической стороне музыки, так и широко распространённым тяготением к наследию барочного и раннеклассического искусства. Подтверждением сказанному являются камерно-ансамблевые сочинения, принадлежащие композиторам нескольких поколений и обнаруживающие, наряду с очевидными различиями индивидуальных стилей, некое единство эстетических принципов, которые традиционно присущи французской музыкальной культуре. Конкретизируем данный тезис, учитывая технико-выразительные особенности кларнета, на примере сонатных циклов К. Сен-Санса (1835–1921), А. Онеггера (1892–1955), Ф. Пуленка (1899–1963) и П. Санкана (1916–2008).

Соната для кларнета и фортепиано, ор. 167 (1921) К. Сен-Санса создавалась в последний год жизни композитора. Названному произведению сопутствовали два аналогичных опуса – для гобоя и фортепиано, ор. 166 и для фагота и фортепиано, ор. 168. Ю. Кремлёв называет триаду сонат для деревянных духовых своеобразным творческим завещанием К. Сен-Санса, отмечая ее непосредственную связь с принципами неоклассицизма. По мнению исследователя, упомянутая связь предопределила авторское жанровое наименование – «...сравнительно небольшие сочинения названы не сонатинами, но сонатами, чем подчёркивается принципиальная ориентация на масштабы и формы старого времени» [3, с. 279–280].

Соната Es-dur для кларнета и фортепиано представляет собой лаконичный четырёхчастный цикл с яркими контрастными соотношениями смежных частей, внутри каждой из которых господствует одно настроение. Воплощая традиционные для сонатного жанра образные сферы: активно-действенную, лирическую, скерцозную, – К. Сен-Санс отдаёт предпочтение лирическим настроениям. Будучи окрашенными в разные тона, опираясь на различные жанровые прообразы, эти настроения доминируют в цикле, и лишь финальное *Molto allegro* финала акцентирует ведущую роль действенного, целеустремлённого начала. С предельной ясностью неоклассицистские свойства цикла заявляют о себе во второй и третьей частях. Если *Allegro animato* (вторая часть) возрождает облик галантного XVIII столетия с его грациозными придворными танцами и этикетной атмосферой балов, то последующее *Lento* вносит разительный контраст, побуждая вспомнить величественно-траурную поступь пассакальи. Жанрово-образный контраст этих частей подчёркивается тональными, темповыми, динамическими, метроритмическими средствами. Столь явная контрастность «мира танцев» дополняется пластикой вальсовых фигур в первой части, привносящей отзвуки романтических настроений XIX века. Финал Сонаты, вопреки отсутствию ярко выраженных жанровых примет, не лишён соответствующих устремлений. Более того, заключительное *Molto allegro* в указанном отношении даже превосходит остальные части: здесь ощутимы связи с жанром концерта, этюдной традицией, возникают ассоциации с «Неаполитанской песенкой» П. Чайковского, колыбельной. Многообразие стилистического диапазона позволяет рассматривать названную часть как «суммирующий» итог цикла. Не случайно К. Сен-Санс, последовательно заостряя контрастные сопоставления смежных частей к концу Сонаты, объединяет *Lento* и финал при помощи attacca. В результате возникает некое подобие малого барочного цикла, на протяжении которого сумеречно-торжественная пассакалья сменяется импровизационно-игровым *Molto allegro*.

Сказанное, впрочем, не подвергает сомнению основополагающую роль начального *Allegretto* в сонатном цикле К. Сен-Санса. На протяжении этой части утверждается главенство лирико-жанрового начала и формируется комплекс интонаций, получающих затем многогранное претворение в иных условиях и жанровых наклонениях. Например, триольный «пульс» фортепианной партии из первого раздела *Allegretto*

вновь доминирует при возвращении данного материала в середине финала, распевные мотивы присутствуют в каденционных оборотах *Allegro animato*, после чего – в ритмическом увеличении – заявляют о себе в *Lento*. Выдержанная басовая педаль как бы перекликается с аналогичными приемами в серединных фрагментах заключительной части. Объединяющим средством становится и упорядоченность общих форм движения. Так, соответствующие фигуры приобретают индивидуальный облик под воздействием тех или иных жанровых прообразов. Стремясь же утвердить лирико-поэтическое настроение в качестве итога развития, К. Сен-Санс приводит в завершающем разделе финала весь начальный фрагмент первой части, что позволяет акцентировать магистральное значение *Allegretto* в сонатной композиции.

Вопреки видимой ясности изложения, отсутствию чрезмерно быстрых темпов, опоре на традиционные приёмы звукоизвлечения, характеризуемая Соната чрезвычайно сложна для исполнения. Прежде всего, интерпретатор должен обладать значительной физической выносливостью, поскольку музыкальная ткань содержит небольшое количество пауз, а протяжённые мелодические фразы следует интонировать в духе bel canto. Кларнетисту надлежит учитывать и отсутствие перерыва между третьей и четвёртой частями, отграниченными друг от друга посредством ферматы. Автор явно ориентируется на исполнителей-профессионалов высокого ранга[1], фактически не руководствуясь соображениями удобства для дыхательного аппарата кларнетиста. Сказанное прежде всего относится к процессам мелодического развёртывания: несходные по конфигурации мотивные построения и фразы объединяются в более протяжённые структуры. Несмотря на сохраняемую при этом дифференциацию фразировочных лиг, взятие дыхания может повлечь за собой нарушение логики интонационного движения. Упомянутые трудности особенно ощутимы в первой и третьей (где указан максимально медленный темп) частях. При этом, как ни странно, блестящие пассажи в финале, охватывая все регистры, доставляют исполнителю меньше неудобства благодаря подвижному темпу. В танцевальной второй части (*Allegro animato*) обнаруживаются иные «сюрпризы» технического плана: отметим парный принцип фразировки в арпеджированных пассажах, стаккатное восходящее движение, скачки на дуодециму и т. д. Впечатляет и своеобразие динамической палитры: К. Сен-Санс мыслит яркими контрастами – от *ppp* до *ff*, нередко фиксируя резкие «переключения» уровней громкости. Указанные сопоставления весьма характерны, к примеру, для медленной третьей части. Наконец, рассматриваемая Соната весьма сложна в ансамблевом отношении. С одной стороны, фортепианная партия служит образно-эмоциональным «фундаментом» дуэта, чем предопределяются неоднократное дублирование музыкального материала, обмен «репликами», фактурно-гармоническая и ритмическая «поддержка» тематизма. С другой стороны, в партии фортепиано практически отсутствуют сольные фрагменты, за исключением двух «высказываний» в *Lento* и начальных тактов крайних частей. Поэтому чёткое взаимодействие ансамблевых партий – в условиях интенсивного тематического варьирования, асинхронной фразировки, периодического появления синкоп или триольной пульсации в чётном размере – должно сочетаться с максимально естественным дыханием, агогической свободой, органичной пластикой движений.

Сонатина А. Онеггера, датированная 1922 годом, снабжена (вслед за Тремя пьесами для кларнета solo И. Стравинского) посвящением кларнетисту-аматору В. Райнхардту[2]. Как отмечает Л. Раппопорт, формированию новаторских тенденций в области камерно-инструментальной музыки прежде всего способствовало творчество И. Стравинского 1910–1920-х годов, стимулировавшее художественные поиски многих композиторов, в том числе А. Онеггера [4, с. 82]. Тяготение последнего к «диалогу» с музыкальной культурой минувших столетий, при одновременном освоении новых приёмов и техник письма, способствовало созданию ряда ансамблевых опусов для струнных и духовых инструментов. К сожалению, эта сфера творчества А. Онеггера до сих пор не вызывала ощутимого интереса у исследователей. Об этом свидетельствуют немногочисленные издания на русском языке, в которых представлен творческий портрет композитора и приведена характеристика его важнейших сочинений [6, с. 139; 2, с. 129]. Краткую информацию о Сонатине для кларнета и фортепиано приводит Г. Филенко, отмечая простоту и доступность музыкального языка упомянутого сочинения, широкое использование синкопированных джазовых ритмов, доминирование светлых, радостных эмоций. По мнению исследователя, в Сонатине утверждается новая интонационная сфера, соответствующая эстетическим принципам «Шестёрки» [6, с. 139].

Сонатина А. Онеггера – небольшой по масштабам трёхчастный цикл, образуемый, в соответствии с традициями жанра, путём контрастных сопряжений музыкального материала. На это указывают и лирический центр Сонатины

– её медленная часть, и остро ритмизованный, динамичный финал. Менее традиционной выглядит, пожалуй, спокойная первая часть *Modéré*: «ноктюрнообразная» фактура, выразительные закруглённые фразы, исполняемые кларнетом, «диалогичность» как основа развития, преобладающая динамика *p* и *pp* настраивают на лирический лад. В первом разделе сложной трёхчастной формы царит дух ансамблевого единения: прелюдийный характер тематизма присущ обеим партиям, взаимодействующим согласно принципу комплементарности. Интенсивное обновление музыкального материала свойственно и динамизированной репризе, в которой заметно активизируется партия правой руки у фортепиано, образующая новую мелодическую линию. Благодаря этому возникает интересный эффект: звучание кларнета словно «обрамляется» фортепианной партией, что способствует раскрепощению лирической экспрессии, возрастанию диапазона, достижению красочной «тихой» кульминации. Не случайно здесь впервые появляется фактурное изложение «рельеф–фон», при котором партия кларнета дублирует ведущий голос аккордовой музыкальной ткани у фортепиано (излагаемый тремя октавами ниже). Таким образом, А. Онеггер наглядно демонстрирует впечатляющий экспрессивный и драматургический потенциал фактурных и темброво-регистровых ресурсов камерно-инструментального ансамбля.

Особого внимания заслуживает серединный раздел *Modéré* – свидетельство явного тяготения композитора к барочной традиции. Упомянутый раздел – четырёхголосное фугато – отличается и максимальной концентрацией авторского высказывания (14 тактов), и предельным контрастом (образно-эмоциональным и стилистическим) по отношению к музыкальному материалу всей части. Маркированная двутактовая тема, благодаря энергичным ритмическим оборотам, порождает различные ассоциации. С одной стороны, в границах художественной концепции Сонаты возможно интерпретировать упомянутую тему как своего рода историческую параллель к «джазовой музыке» финала. С другой стороны, последовательное «восходящее» вступление голосов, стремительный динамический «взлёт», увенчиваемый достижением *f* и *ff*, заострённая акцентуация позволяют обнаружить в освещаемом эпизоде явные отголоски «негативной» образности, предвещающей вероятное нарастание обозначенных контрастных противопоставлений. Кроме того, наличие фугированного раздела свидетельствует о целенаправленном создании единого дуэтно-инструментального звукового пространства. В границах последнего тембровый контраст выступает скорее дополнительной краской, чем средством создания самостоятельной драматургической линии. Это обусловливается приверженностью А. Онеггера французской традиции, для которой весьма характерна существенная роль фонизма в сочетании с различными формами движения.

На протяжении второй части – *Lento et soutenu* – господствует пластика мелодико-гармонических линий. А. Онеггер придаёт развитию лирической образности ясно очерченный жанровый характер. Господством вальсовости обусловливаются трёхдольный метр, преобладание специфических ритмогрупп (четверть с точкой и восьмая), закруглённость интонационных оборотов. При этом образно-эмоциональное единство достигается благодаря выдержанным функциональным сопряжениям инструментальных партий. Так, при явном главенстве кларнета, фортепианное изложение не ограничивается ролью аккомпанемента. Напротив, полимелодизм дуэтной фактуры в условиях красочной гармонии способствует насыщению музыкальной ткани выразительными подголосками, имитациями, созданию яркого мелодического рельефа. Несмотря на лаконичность масштабов (всего 33 такта), средняя часть цикла характеризуется постоянным интонационным обновлением, что благоприятствует многозначному восприятию формы. Так, подчёркнутая обособленность начального восьмитакта и последующее изложение нового тематизма в партии фортепиано соотносятся с логическими закономерностями простой двухчастной формы, включая развитую вторую часть и вытекающую из неё коду. Помимо этого, упомянутый начальный период, в силу его самодостаточности, может рассматриваться и как вступление. Дальнейшее развёртывание музыкального материала укладывается в простую трёхчастную форму, образуемую восьмитактовыми построениями. Как и в лирических разделах первой части, здесь преобладает «негромкая» динамика; лишь в самом начале фигурирует *mf*, а громкостный уровень кульминации, расположенной в точке золотого сечения, достигает *f*.

Иной образный строй характерен для финала, в котором господствует стихия ритма. Здесь возникают непосредственные параллели с джазом: пунктирные (прямые и обращённые) фигуры, синкопы, glissandi, резкие акценты, остинатные построения в басу на staccato, господство *f*, контрастные сопоставления subito и др. Композитор остаётся верен указанной выше трактовке инструментального ансамбля, что

позволяет воссоздать в этой части красочную жанровую сценку наподобие уличных цирковых представлений знаменитого Монмартра. Напомним, что прославленная «Шестёрка», существовавшая с 1917 по 1922 годы, открыла для французской музыки мир цирка, балагана, городской бытовой культуры. Учитывая время создания Сонатины и круг её образов, допустимо предложить ряд ассоциаций с масками commedia dell'arte, – в частности, с Коломбиной, Арлекином и Пьеро. Если музыку первой части можно представить как своеобразный «диалог» между лирической героиней и склонным к подчёркнутому комизму Арлекином, то в дальнейшем звучание соотносится с обликом ключевых мужских фигур итальянского импровизационного театра. Такого рода сравнения помогают исполнителю более ярко отобразить приоритетную для А. Онеггера тенденцию: речь идёт о «неконфликтных» взаимоотношениях партий рассматриваемого дуэта при сохранении ярко выраженной их «автономии».

Упомянутые особенности предопределяют специфику кларнетной партии, рассматриваемой в качестве одного из голосов полимелодической фактуры. Это ощутимо воздействует на взаимную координацию фразировки, распределение цезур, динамический баланс (что в равной степени относится к пианисту в эпизодах с аккордовой фактурой), уровень яркости штрихов, своеобразие нюанса *f* (который нигде не должен быть форсированным), а также требует от участников ансамбля хорошего чувства метроритма.

Отзвуки характеризуемой Сонатины заметны в Сонате для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка, созданной 40 лет спустя. Сочинение Ф. Пуленка, посвящённое памяти А. Онеггера, весьма явственно перекликается с предшествующими кларнетными сонатами французских композиторов: лаконичный трёхчастный цикл, организуемый по принципу контрастного сопоставления («быстро – медленно – быстро») с лирической *Romanza* в центре; обогащение стилистики за счёт джазовых элементов, завуалированная танцевальность, разнообразие общих форм движения. Начальное *Allegro tristamente* строится на калейдоскопическом чередовании тем, многие из которых подвергаются вариантно-вариационным преобразованиям. Учитывая данное обстоятельство, трудно согласиться с утверждением И. Галочкиной, которая трактует форму первой части как простую трёхчастную со вступлением. Далеко не бесспорной выглядит и ладотональная характеристика Allegro: цитируемый автор пишет о «сфере тональностей *C – h* со многими отклонениями» [1, с. 25], между тем здесь налицо 12-ступенная хроматическая тональность с локализованными центрами, обеспечивающими ясное членение тематического материала и формы. Исходя из расстановки выдержанных басовых опор и обновления тематизма, в указанной части прослеживаются основные закономерности индивидуально трактованного сонатного allegro. В числе упомянутых индивидуальных особенностей должны быть названы отсутствие разработки, существенное увеличение зоны побочной партии (которая, судя по её энергичному, целеустремлённому развёртыванию, словно бы заняла место лирической главной), и замыкание экспозиции тематическим материалом вступления, благодаря чему достигается равноправие трёх важнейших образных сфер: активно-действенной, лирической и характеристической. Эпизод, заменяющий разработку, воспринимается как средоточие хрупкой, почти неосязаемой, воздушной лирики, своего рода аллюзия темы из среднего раздела «Монтекки и Капулетти» С. Прокофьева (балет «Ромео и Джульетта»). Отметим, что основная тема предваряется двумя другими, которые постепенно вводят слушателя в особый мир сокровенных чувств, своеобразно оттеняя склонность автора к «театрализации» художественного замысла.

Непрерывное обновление тематизма, сочетаемое с повторностью, присуще и второй части Сонаты – вдохновенной лирической *Romanza*. В небольшом вступлении звучит автоцитата – фрагмент темы из гобойной Сонаты Ф. Пуленка. Данный фрагмент как бы концентрирует в себе основные характеристики последующего музыкального материала: распевность и закруглённость мелодических построений, выразительность фраз, образуемых короткими длительностями (условно говоря, «выписанные мелизмы») и создающих эффект импровизационной свободы, развитие фактурных приёмов, перекликающихся с *Allegro tristamente*. Простая трёхчастная форма *Romanza* лишена статики симметричных построений, поскольку в динамизированной репризе органично сплавлены тематические элементы первого и второго разделов, сопрягаемые посредством диалога инструментальных партий. Зажигательный финал развивает господствующие в цикле образные сферы. Активная устремлённость темы побочной партии первой части преломляется здесь сквозь призму джазовых ритмоинтонаций, контрастирующих экспрессии лирической кантилены, характерной для центрального раздела. Как и в первой части, Ф. Пуленк в финале обращается к сонатной форме с эпизодом вместо разработки, позволяющей подчинить

разноплановый материал единой логике драматургического развития.

Тематическим богатством и образно-стилистической многогранностью Сонаты для кларнета и фортепиано обусловливаются различные соотношения инструментальных партий. В целом добиваясь несомненного их равноправия, особой спаянности, Ф. Пуленк использует выразительный потенциал и фактурного изложения «рельеф–фон», выдвигающего на передний план мелодическую линию, и контрастных сочетаний самостоятельного тематизма, поручаемого каждому из инструментов, и разветвлённой сети «перекличек»-диалогов, наконец, мыслит указанные партии как составляющие единого разнотембрового «инструмента», способного дифференцировать голоса возникающего тематического комплекса. Исходя из этого, исполнителям необходимо продемонстрировать блестящее владение инструментом, мастерство ансамблевой техники, элегантность фразировки и чувство меры в эмоционально-динамическом аспекте. Особенно сложными в партии кларнета представляются тесситурные «перебросы» во вступлениях к начальному *Allegro tristamente* и финалу цикла, резкие смены акцентуации, стремительные переходы или неожиданные «столкновения» контрастных образных сфер. Ф. Пуленк в полной мере использует весь диапазон инструмента, включая крайние звуки нижнего и верхнего регистров. На протяжении средней части, вследствие медленного темпа, исполнитель вынужден решать не менее трудные задачи, связанные с плавностью переходов, ровностью голосоведения, координацией сопряжений между регистрами кларнета и т. п.

О преемственной связи поколений во французской музыке, сохраняющейся несмотря на радикальные сдвиги в композиторском творчестве второй половины XX века, свидетельствует Сонатина для кларнета и фортепиано (1963) Пьера Санкана (1916–2008). Миниатюрные масштабы частей с традиционными образными «амплуа» позволяют автору создать единую контрастно-составную композицию. Это не лишает Сонатину виртуозности и блестящего концертного начала, проявляющегося в броском тематизме, эффектных пассажах, принципе состязательности. Допустимо утверждать, что П. Санкан рассматривает участников инструментального ансамбля как равноправных партнёров, демонстрирующих незаурядный технический потенциал, точность выбора штриховой и динамической палитры, тяготение к целостному охвату исполняемой композиции.

Автор Сонатины весьма свободно преломляет традиционные структурные закономерности, подчас отклоняясь от намеченной схемы. Так, в *Allegro* (первый раздел), с ясно обозначенными тремя разнохарактерными темами, как бы «репрезентирующими» сонатную экспозицию, дальнейшее развитие «модулирует» в сложную трёхчастную форму – без каких-либо признаков разработки в середине и лишь разрозненными «отголосками» тематизма побочной партии в репризе. Благодаря этому, по сути, возникает своеобразная миниатюрная сюита, вызывая в памяти свойственное французским мастерам тяготение к зарисовке мимолётных впечатлений. В импрессионистском ключе выдержано *Andante* – второй раздел Сонатины. Изысканная мелодия с гибким ритмическим рисунком, порученная кларнету, развёртывается на фоне красочных гармоний у фортепиано, производных мелодических оборотов (которые словно «подхватывают» интонационно-тематическое развитие в партии солиста), волнообразных арпеджированных ходов. Отмеченное фактурное изложение вызывает ассоциации с безмятежно созерцаемой «игрой звучностей» в протяжённом «воздушном» пространстве (чему благоприятствует максимальное раздвижение регистров). Оживлённое многокрасочное рондо третьего раздела (*Vivo*) выдержано в духе праздничных финалов. Здесь нет контрастных сопоставлений, всё подчинено энергии искромётного движения. Композитор прибегает к интонационным «заимствованиям» из начального раздела (репетиционно-остинатная формула баса, основной мотив первой темы *Allegro*), однако они погружены в контекст общего развития и воспринимаются как своеобразное далёкое «воспоминание о прошлом». В композиционном и драматургическом аспектах характеризуемый приём «цементирует» разделы контрастно-составной формы, придавая логическую упорядоченность и завершённость соответствующей структуре.

Скромные масштабы Сонатины П. Санкана и внешняя простота её композиции сочетаются с многочисленностью исполнительских «подводных рифов». Во-первых, быстрая смена образно-эмоциональных планов и соответствующих стилистических средств предполагает мгновенную реакцию участников ансамбля. При этом нужно выстроить общую «стратегию» интерпретации, позволяющую избежать фрагментарности. Во-вторых, виртуозный аспект не ограничивается здесь лишь беглостью пальцев; он охватывает также детализированные динамические и штриховые указания, пластичность

фразировки, общую перспективу диалога с партнёром. В-третьих, следует учитывать проблемы стилевого плана, которые подразумевают необходимость исполнения разнообразных сочинений, отражающих специфику характеризуемой национальной культуры, её художественно-эстетические доминанты. Благодаря этому Сонатина П. Санкана воспринимается интерпретатором, с одной стороны, как изящная «безделица», не притязающая на образно-смысловую глубину, с другой, – как «воспоминание» о французской традиции нескольких веков, способное произвести подлинный художественный эффект лишь при условии блестящего концертного прочтения.

Рассмотренные сонаты для кларнета и фортепиано французских композиторов имеют ряд характерных особенностей. При всём разнообразии музыкального материала, эти произведения демонстрируют отсутствие ярко выраженного драматизма, конфликтного сопоставления эмоциональных планов. В названных циклах обнаруживаются тяготение к структурной ясности, индивидуализированной трактовке сонатной формы, значительная роль танцевальности и джазовой стилистики. Устойчивые связи с наследием доклассической музыкальной культуры предопределяют специфику паритетного соотношения инструментальных партий и опору на соответствующий арсенал исполнительских выразительных средств и приёмов. Стабильность упомянутых признаков позволяет заключить, что в освещаемых сонатах для кларнета и фортепиано по-своему претворены существенные черты французской камерно-инструментальной музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Характеризуемая Соната была посвящена французскому кларнетисту Огюсту Перье (Auguste Périer). Известно, что он безупречно владел инструментом; отличительной манерой его игры было активное использование вибрато [7].

[2] Вернер Райнхардт оказывал меценатскую поддержку многим композиторам, в частности, И. Стравинскому, П. Хиндемиту, Э. Кшенеку и др. [8; 5, с. 161].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галочкина И.* Франсис Пуленк. Сонаты для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: метод. рекомендации. Минск: Белорус. гос. консерватория, 1989. 29 с.
2. История зарубежной музыки. Вып. 6: Начало XX века – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2001. 631 с.
3. *Кремлев Ю.* Камиль Сен-Санс. М.: Сов. композитор, 1970. 328 с.
4. *Раппопорт Л.* Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 304 с.
5. *Стравинский И.* Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. XVI, 415 с.
6. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 232 с.
7. Périer August. Mode of access. URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/August Périer.
8. Reinhardt Werner. Mode of access. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Reinhart.

REFERENCES

1. *Galochkina I.* Fransis Pulenk. Sonaty dlya dukhovykh instrumentov i fortepiano v klasse kamernogo ansamblya [Francis Poulenc. Sonatas for Wind Instruments at the Class of Chamber Ensemble]. Methodic Essay. Minsk: Byelorussian State Conservatoire, 1989. 29 p.
2. Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of Foreign Music]. Vol. 6. The Beginning and the Middle of the XXth Century / ed. V. V. Smirnov. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2001. 631 p.
3. *Kremlyov Yu.* Kamil' Sen-Sans [Camille Saint-Saens]. Moscow: Sovyetskiy kompozitor Press, 1970. 328 p.
4. *Rappoport L.* Artur Onegger [Arthur Honegger]. Leningrad: Muzyka Press, 1967. 304 p.
5. *Stravinskiy I.* Dialogi: vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii [Dialogs: Recollections, Reflections, Commentaries]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. XVI, 415 p.
6. *Filenko G.* Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XX veka [French Music in the First Half of the XXth Century]. Leningrad: Muzyka Press, 1983. 232 p.
7. Périer August. Mode of access. URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/August Périer.
8. Reinhardt Werner. Mode of access. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Reinhart.

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ЧЕРТЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

В статье рассматривается ряд показательных камерно-инструментальных произведений – сонат для кларнета и фортепиано, созданных французскими композиторами XX века. Автором представлены циклы, принадлежащие К. Сен-Сансу, А. Онеггеру, Ф. Пуленку, П. Санкану. Исследователь характеризует концептуальные замыслы, образный строй, специфику структурной организации упомянутых произведений, драматургические и композиционные процессы в каждой из частей, особенности преломления технического и выразительного потенциала инструментального дуэта. Обозначаются важнейшие параллели между освещаемыми сонатами и сущностными чертами французской национальной музыкальной традиции.

Ключевые слова: жанр сонаты для кларнета и фортепиано, образность, цикличность, французская национальная музыкальная традиция, Камиль Сен-Санс, Артюр Онеггер, Франсис Пуленк, Пьер Санкан.

SONATA FOR CLARINET AND PIANO IN THE FRENCH CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE XXTH CENTURY: THE FEATURES OF SUCCESSION

Some representative chamber instrumental works – sonatas for clarinet and piano by French composers of the XXth century – are considered in the article. The author selects four cycles dated from 1920–1960s and belonged to Camille Saint-Saëns, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Pierre Sancan. Composers' art conceptions, imagery, structure specificity of named works, dramaturgic and composition processes in each of the parts, technical realization and expressive interpretation of possibilities of instrumental duet are characterized by researcher. The most important parallels between elucidate sonatas and essential features of the French national tradition of music are noted.

Keywords: genre of sonata for clarinet and piano, imagery, cycling, French national tradition of music, Camille Saint-Saëns, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Pierre Sancan.

Метлушко Владимир Александрович
старший преподаватель
e-mail: 80667289898@mail.ru; metluhclarnet@gmail.com
Крымский гуманитарный университет
Россия, Республика Крым, 98635, Ялта

Е. В. СЕДЫХ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ДЕТСКОМ ХОРЕ (К ПРОБЛЕМЕ ОБНОВЛЕНИЯ РЕПЕРТУАРА)

Трогательные звуки поражали мой слух, а истина, заключавшаяся в них, проникала в мое сердце и возбуждала благоговение.

Блаженный Августин

«Русская музыка, да и всё русское искусство на протяжении своей истории было самым тесным образом связано с глубинным православным миросозерцанием. Именно здесь корни своеобразия и самобытности нашей культуры. За последний век связь эта была насильственно разрушена.<…> Восстановление этой духовной связи – труднейшая задача, стоящая перед нашим обществом. Только на этом пути я вижу будущее нашего искусства». Процитированное высказывание принадлежит нашему выдающемуся современнику, композитору Г. В. Свиридову [6, с. 1].

«Ныне почти умолк живой голос России – ещё недавно самой певучей державы мира», – с болью отмечал на хоровом фестивале «Невские хоровые ассамблеи» (Санкт-Петербург, 2007) В. А. Чернушенко, руководитель Государственной академической хоровой капеллы им. М. И. Глинки.

Возрождение певческой традиции начинать нужно с детства. На протяжении многих лет проблема формирования духовной культуры ребёнка привлекала к себе пристальное внимание специалистов из различных областей науки – философии, психологии, общей и музыкальной педагогики. Общепризнанно, что одним из эффективных средств формирования духовной культуры подрастающего поколения является музыка. Она осуществляет передачу духовных качеств из поколения в поколение, знакомит ребёнка с историей родной земли, приобщает к традициям своего народа. Певческое искусство издревле лежало в основе музыкального и духовно-нравственного воспитания детей. Музыкальный репертуар, изучаемый детьми, в значительной степени благоприятствует успешному решению задач, связанных с детским воспитанием и развитием духовной культуры.

Период расцвета хорового исполнительства в конце XIX – начале XX веков сопровождался возраставшим вниманием к проблемам детского хорового пения со стороны выдающихся музыкантов-педагогов – М. Климова, Н. Данилина, П. Чеснокова, Вик. Калинникова и др. В научно-методических трудах А. Карасёва, Д. Зарина, В. Булычёва, в статьях А. Никольского отражались эстетические принципы детского хорового воспитания, подчёркивалась первостепенная важность художественных критериев для оценки и отбора произведений, исполняемых детьми. В творчестве крупнейших отечественных композиторов: П. Чайковского, Ц. Кюи, А. Лядова, Вик. Калинникова, А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова, Р. Глиэра, А. Гречанинова, С. Рахманинова и др. – появились разнообразные хоровые сочинения для детей. В основном это были одноголосные песни и несложные двух- или трёхголосные хоры, написанные на фольклорные тексты и стихи русских поэтов.

Позже, в советский период, детское хоровое исполнительство получило дальнейшее развитие: «…от создания различных внешкольных форм музыкального воспитания детей… до появления хоровых школ… от пения пионерских песен до исполнения серьёзной музыки зарубежных и отечественных композиторов…» [1, с. 6–8]. Многие видные хормейстеры, педагоги-методисты того времени (М. Заринская, Т. Овчинникова, В. Попов, Л. Абелян, Ю. Славнитский, С. Грибков и др.) в своей практической деятельности, научных трудах, методических разработках осмысляли и формировали принципы отбора репертуара для детского хора.

Как отмечает Н. Аверина, «…возрождение духовности общества, усиливающийся интерес к отечественной культуре и рост художественных запросов определили прогрессивные направления в развитии детского хорового исполнительства. Данное положение находит свое подтверждение в следующих фактах: в возросшей активности детских хоровых коллективов (участие их в российских конкурсах и фестивалях, проведение циклов концертов и детских абонементов); в поездках детей на международные

хоровые конкурсы, фестивали и получение международного признания; в возрастающем с каждым годом уровне многочисленных детских хоров российской провинции; в резкой перестройке репертуара (обращение к русской духовной музыке, появление большого количества хоровых сочинений современных авторов; исполнение вершинного жанра хоровой музыки – музыки a cappella)» [1, с. 9].

Репертуар детского хорового исполнительства является общепризнанным фундаментом музыкальной культуры подрастающего поколения. Он обеспечивает полноценное музыкальное развитие каждого участника хора, способствует нравственному и эстетическому воспитанию детей, формирует их вкусы и взгляды. Создание репертуара хорового коллектива – это определённая часть творческого процесса. Здесь имеют значение и художественные пристрастия дирижёра, и исполнительские возможности хора, и запросы публики, и культурно-исторический контекст. Как известно, главным критерием в отборе репертуара является его художественная ценность. Русская духовная музыка – один из интереснейших разделов хорового репертуара; это источник мудрости и красоты, соединяющий в себе непреходящие идеи церковных постулатов, высокохудожественные тексты, отобранные многовековой практикой.

Исполнительский уровень определённого коллектива также является приоритетным критерием, учитываемым при отборе сочинений для детского хора. Исходя из этого, Н. Аверина в диссертационном исследовании «Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве» обращается к понятию доступности. Последняя трактуется как динамично развивающаяся характеристика, призванная отразить исполнительские возможности хора посредством оценки трёх уровней коллектива: культурного уровня маленьких певцов; уровня технической подготовленности; уровня вокальных возможностей (см.: [1, с. 14]). Безусловно, упомянутые уровни, обозначенные Н. Авериной, соотносятся с выбором конкретного хорового произведения.

Русская духовная музыка – это уникальная школа хорового пения a cappella, в основе которой – вокальное удобство, плавность голосоведения и естественность звукообразования. Существуют различные формы преподнесения духовной музыки детям. Это знакомство с духовными образами и евангельскими сюжетами (философски осмысленными) в светских произведениях, звучание собственно церковных песнопений. Духовные образы нередко входили в светские произведения русских композиторов и поэтов как отражение сложной многоукладной жизни общества. Подобные образы, несущие нравственную чистоту, внутренний покой и гармонию, нередко противопоставлялись суете, мятежности и порочности окружающего мира.

Мастера художественного слова – замечательные поэты оставили нам в наследие прекрасные стихи на православные темы: достаточно назвать Великого князя К. Романова, А. Блока, А. Майкова, И. Бунина, И. Никитина, П. Вяземского, А. Плещеева и др. А. Пушкин писал: «Я думаю, что мы никогда не дадим народу ничего лучше Писания… потому, что в нём находишь всю человеческую жизнь… Библия всемирна». Сказанное в полной мере относится и к музыке, коль скоро целый ряд хоровых произведений П.Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова и других отечественных композиторов не может быть постигнут во всей глубине смысла и художественной выразительности, если не опираться на библейскую основу первоисточника.

В начале девяностых годов XX века И. Кошминой была разработана экспериментальная программа по изучению русской духовной музыки в начальной школе. Целью соответствующей дисциплины являлось формирование определённой совокупности знаний в сфере духовной музыки и приобщение детей к новому для них пласту русской музыкальной культуры как средству эстетического и нравственного воспитания.

Основой содержания музыкального образования в школе на протяжении многих десятилетий являются произведения композиторов светского направления и народное творчество. За пределами школьного обучения, как правило, остаётся вся духовная музыка. Это, по мнению И. Кошминой, сужает и обедняет представления современных школьников о русской музыкальной культуре. Поэтому правомерно возникает вопрос о необходимости восполнить пробел в содержании музыкального образования, вводя в поле зрения учащихся духовную музыку.

Благодаря знакомству с разнообразными исследовательскими материалами – историческими, теоретическими и методологическими, изучению опыта выдающихся музыкантов-хормейстеров, а также анализу собственного многолетнего опыта хормейстерской практики мы имеем возможность более глубоко осмыслить проблемы, связанные с выбором произведений русской духовной музыки для детского хора и степенью обновления соответствующего репертуара на современном этапе. Прежде всего, следует отметить многообразие хоровой литературы, адресованной детским хоровым коллективам в наши дни. Указанная

литература охватывает достаточно широкий диапазон: светская и духовная музыка, произведения крупной формы и миниатюры, хоры a cappella и в сопровождении различных инструментальных составов, оригинальные сочинения для детских коллективов, всевозможные дуэты, каноны, произведения для однородных хоровых составов, переложения и обработки.

Духовные сочинения отечественных и зарубежных авторов публикуются ныне в репертуарных сборниках. Назовем некоторые из них, широко востребованные в хормейстерской среде:

- Композиторы-классики для детского хора: Праздник Рождества. Православные песнопения. Выпуск 4. М.: Музыка, 2005;
- Классическая и духовная музыка для детского (женского) хора. Выпуск 2. СПб.: Композитор, 2012;
- Духовная музыка русских композиторов. (Нотная папка хормейстера № 5. Тетрадь № 2. (Золотая библиотека педагогического репертуара.) М.: ВМО, 2009;
- Русская духовная музыка для детских и женских голосов. СПб.: Северный олень, 1992.

Большинство произведений, представленных в упоминаемых сборниках, не переиздавалось на протяжении XX столетия или было опубликовано впервые. Знакомство с этой музыкой и включение её в концертные программы, по нашему убеждению, должны способствовать развитию художественного вкуса детей, обогащая юных певцов новыми музыкальными впечатлениями и доставляя наслаждение от соприкосновения с подлинно духовным искусством.

Следует заметить, что руководители многих детских хоровых коллективов стремятся включить в свой репертуар подобные сочинения. Желание хормейстеров приобщить детей к сфере духовной музыки породило многочисленные переложения хоровых произведений, в оригинале создававшихся для смешанного состава. Не всегда эти переложения выполняются профессионально. «Каждому руководителю детского хора необходимо овладеть техникой хоровой аранжировки – это главный путь к созданию собственного неповторимого репертуара», – указывает Ю. Славнитский.

Рекомендации опытнейшего мастера хоровой аранжировки Ю. Славнитского, несомненно, представляют большую ценность для молодых хормейстеров: «Решение этой проблемы целиком зависит от умения руководителя аранжировать, “приспосабливать” произведения для своего хора. Это продиктовано знанием его конкретных особенностей в данный момент (я подчёркиваю – “в данный момент”, т. к. состав детского хора постоянно меняется). Тут имеет значение всё: диапазон всего коллектива и отдельных его партий, качество и количество голосов отдельных групп, степень технической подготовки… Диапазон детского хора (особенно рядового, среднего) очень ограничен. Тем более аранжировщик должен проявлять не только умение, но и выдумку. Помимо грамотного построения аккордов, необходимо создавать плавное голосоведение, удачно сочинять второй и третий голоса, ловко использовать элементы имитации и противосложения. В идеале каждый голос хоровой фактуры должен восприниматься исполнителями как самостоятельная мелодия» [3, с. 170]. Таким образом, овладение искусством аранжировки, т. е. профессиональное обучение в данной области, представляется весьма целесообразным для хормейстера, возглавляющего детский хоровой коллектив.

Бесспорно, основой концертных программ детского хора являются оригинальные сочинения, тогда как обработки и переложения призваны стать необходимым дополнением к упомянутому оригинальному репертуару.

При изучении разнообразной хоровой литературы, отборе наиболее ценных в художественном отношении, выразительных и ярких сочинений дирижёр может столкнуться с проблемой корректировки сложившегося баланса между светским и духовным творчеством в репертуаре данного хорового коллектива. Эта проблема актуальна и в наши дни.

Художественная значимость обоих направлений, их основополагающая роль в развитии отечественной культуры, а также сравнительная характеристика исполнительских особенностей упомянутых сфер хорового искусства является предметом исследования для профессионально образованного дирижёра-хормейстера.

Учитывая необходимость максимально полного творческого постижения исполняемого произведения (включая историю создания, характеристику авторского замысла и анализ важнейших особенностей хорового исполнительства соответствующей эпохи), представляется целесообразным опираться на предложенную Н. Авериной периодизацию русской музыки в историческом аспекте развития последней:

- От начала профессиональной хоровой традиции до середины XVII века: одноголосное, монодийное пение.
- Эпоха многоголосия и создания крупных хоровых композиций: XVII–XVIII столетия.
- Классический период развития русской музыки: XIX век.
- Создание собственно детского хорового репертуара: конец XIX – начало XX столетия.

- Современная музыка для детей.

Распространение вновь создаваемого репертуара в значительной степени связано с активизацией концертной деятельности хоровых коллективов, представляющих различные регионы России. К примеру, на территории Ростовской области в последние годы неоднократно организовывались фестивали духовной музыки с участием детских хоров Южно-Российского региона. Широкую известность приобрёл, в частности, Пасхальный фестиваль духовной музыки, проводимый в Таганроге на протяжении ряда лет и ставший традиционным.

В мае 2013 года в Ростове-на-Дону проходил областной фестиваль хоровой музыки «Благовест». По словам Главы Донской епархии – Митрополита Ростовского и Новочеркасского Меркурия, «фестиваль "Благовест" задуман как музыкальное событие, которое будет служить высоким образцам культурного и духовного наследия России, возрождению лучших традиций отечественной хоровой музыки, сохранению славной истории русского вокального творчества» [5, с. 6]. В фестивале принимали участие детские хоры и вокальные ансамбли нескольких возрастных групп из учебных заведений – как светских (музыкальные школы), так и церковных (церковно-приходские воскресные школы). Лучшие коллективы – участники «Благовеста» – выступили в заключительном гала-концерте, состоявшемся в Большом зале Ростовской областной филармонии. Значимость этого события подтверждается огромным интересом многочисленных слушателей, рецензиями в средствах массовой информации, выпуском компакт-дисков с записями наиболее примечательных концертов фестиваля.

Можно предположить, что «Благовест» явился неким вдохновляющим «импульсом» для целой серии аналогичных мероприятий с участием детских хоровых коллективов. К примеру, в мае 2014 года в Ростове-на-Дону был проведён областной Фестиваль хоровой музыки, посвящённый 700-летию со дня рождения преподобного Сергия Радонежского. Для юных исполнителей регулярные концертные выступления в рамках подобных фестивалей представляются безусловно важными с учётом возникающего «двойного позитивного эффекта» – речь идёт как о перспективах профессионального развития в сфере хорового исполнительства, так и о мощном нравственном воздействии духовной музыки на подрастающее поколение.

Последовательным сторонником указанной тенденции в масштабах России является В. Гергиев – один из крупнейших отечественных музыкантов современности. Не так давно по инициативе В. Гергиева было возрождено Всероссийское хоровое общество. Следующим шагом, приуроченным к открытию Года Культуры в нашей стране, стало создание 1000-голосного детского хора, символизирующего единство российских регионов. «Золотой Олимпийской тысячей» был назван сводный детский хор после триумфального выступления на закрытии XXII зимних Олимпийских игр в Сочи. Не довольствуясь этим, маэстро пригласил детские хоровые коллективы из разных уголков России принять участие в концертах возглавляемого им традиционного Пасхального фестиваля 2014 года. «Наш олимпийский хор будет растекаться ручейками по всей стране. Ведь с чем ассоциируется детский голос? Это всегда тепло, уют. Те эмоции, то добро, которых нам сегодня не хватает в жизни. А хор – это ещё и вопрос воспитания, формирования правильных ценностей у ребят», – отметил В. Гергиев [2, с. 9].

Воспитательный аспект характеризуемого процесса ёмко и выразительно запечатлён в размышлениях одного из крупных деятелей современной православной церкви – архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого): «Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст были высокообразованными людьми своего времени. И вашим детям надлежит быть образованными, учёными. Но только важно, чтобы их обучение и воспитание не ограничивалось одной мудростью светской, мудростью церковной, мудростью мира сего. Чрезвычайно важно, чтобы наряду с этим они познавали высшую правду и истину» (цит. по: [4, с. 129]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверина Н.* Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1996. 24 с.
2. *Гергиев В.* Победить зло: Об Украине и правде жизни (интервью с Н. Зятьковым) // Аргументы и факты. 2014. № 10. С. 3–4.
3. *Киянова Е.* (авт.-сост.) Юрий Славнитский: Музыкант Божьей милостью. СПб.: Композитор, 2004. 196 с.
4. *Кошмина И.* Русская духовная музыка: в 2 кн. М.: ВЛАДОС, 2001. Кн. 2. 160 с.
5. Областной фестиваль хоровой музыки «Благовест»: буклет. Ростов н/Д: Книга, 2013. 24 с.
6. Православие в музыке: Г. Свиридов. URL: http://ndu.nne.ru/db/potok/pravoslavie_v_muzyike_g_sviridov.
7. *Сербул Н.* Виктор Попов: Хор как жизнь. М.: Музыка, 2009. 64 с.

REFERENCES

1. *Averina N.* Problema repertuara v detskom horovom ispolnitel'stve: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [The Repertoire Problem in Children's Choral Singing: Thesis of Dissertation for Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1996. 24 p.
2. *Gergiev V.* Pobedit' zlo: Ob Ukraine i pravde zhizni (Interv'yu s N. Zyat'kovym [To Defeat the Evil: About Ukraine and the Truth of Life. Interview with N. Zyat'kov]. Argumenty i fakty [Arguments and Facts]. 2014. No. 10. P. 3–4.
3. *Kiyanova E.* (avt.-sost.) Yuriy Slavnitskiy: Muzykant Bozh'ey milost'yu [Yury Slavnitsky: The Musician Owing to Grace of God]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2004. 196 p.
4. *Koshmina I.* Russkaya dukhovnaya muzyka: v 2 kn. [Russian Sacred Music: in 2 vol.]. Moscow: VLADOS Press, 2001. Vol. 2. 160 p.
5. Oblastnoy festival' horovoy muzyki «Blagovest»: buklet [Regional Festival of Choral Music «Ringing of Church Bells»: Booklet]. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2013. 24 p .
6. Pravoslavie v muzyke: G. Sviridov [Orthodoxy in Music: Georgy Sviridov]. URL: http://ndu.nne.ru/db/potok/pravoslavie_v_muzyike_g_sviridov].
7. *Serbul N.* Viktor Popov: Khor kak zhizn' [Victor Popov: Chorus as Life]. M.: Muzyka Press, 2009. 64 p.

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ДЕТСКОМ ХОРЕ (К ПРОБЛЕМЕ ОБНОВЛЕНИЯ РЕПЕРТУАРА)

В статье рассматриваются актуальные вопросы, связанные с выбором и обновлением репертуара в современном детском хоровом исполнительстве. Автором уделяется особое внимание духовным сочинениям отечественных композиторов XIX века. Упомянуты наиболее ценные репертуарные сборники, включающие ряд высокохудожественных образцов духовных песнопений различных жанровых направлений. Освещаются некоторые масштабные фестивали духовной музыки (в том числе на Юге России), способствующие дальнейшему развитию детского хорового исполнительства.

Ключевые слова: детский хор, современный хоровой репертуар, русская духовная музыка, хоровые фестивали, музыкальное воспитание детей, музыкальная литература для детского хора.

RUSSIAN SACRED MUSIC IN THE CHILDREN'S CHOIR (TOWARDS THE PROBLEM OF RENOVATION OF THE REPERTOIRE)

The actual issues associated with selecting and renovation of contemporary children's choir repertoire are considered in the article. The author pays particular attention to sacred works by Russian composers of the XIXth century. The most valuable published repertoire collections which include some of highly artistic sacred works of different genre directions are mentioned. Some great festivals of sacred music (in the South of Russia too) which favour the subsequent development of children's choir performing art are elucidated.

Keywords: children's choir, contemporary choral repertoire, Russian sacred music, choral festivals, musical education of children, editions of music for children's choir.

Седых Евгения Викторовна
доцент кафедры хорового дирижирования
e-mail: Vasiljev98@mail.ru
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

М. Л. ПРЕСМАН

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

М. ПРЕСМАН-ПУБЛИЦИСТ

Матвей Леонтьевич Пресман (1870–1941) принадлежал к числу крупных музыкантов первой половины XX столетия, посвятивших свою жизнь развитию отечественной культуры и образования. Близкий друг С. В. Рахманинова, одарённый пианист, активно концертировавший соло и в составе ансамблей, превосходный педагог, просветитель, редактор фортепианных сочинений различных композиторов, музыкально-общественный деятель, Пресман был ещё и талантливым публицистом, постигавшим мир и эпоху силой своей мысли, рассказывающим о них современникам и преследующим при этом просветительские и дидактические («поучительные») цели. Личность многогранная и неординарная, признанная и высоко ценимая крупнейшими русскими музыкантами (С. В. Рахманиновым, В. И. Сафоновым, А. К. Глазуновым, А. С. Аренским), Матвей Леонтьевич общался с М. М. Ипполитовым-Ивановым, Р. М. Глиэром, А. И. Зилоти, Г. Г. Нейгаузом, Л. В. Николаевым, З. П. Палиашвили, Ф. И. Шаляпиным...

Пресман сыграл исключительную роль в становлении профессионального музыкального образования в Ростове-на-Дону, воспитании профессиональных музыкантов, широкой пропаганде русской и зарубежной музыки среди ростовчан в конце XIX – начале XX веков. Обладая большим общественным темпераментом, он в 1896 году принял самое активное участие в создании Ростовского отделения Императорского Русского музыкального общества (далее – ИРМО), одновременно возглавив учреждённые ранее музыкальные классы Ростовского (самодеятельного) музыкального общества. Начатая Пресманом активная реорганизация музыкальных классов четыре года спустя завершилась юридическим утверждением нового, профессионального образовательного их статуса в качестве музыкального училища Ростовского отделения ИРМО. Училище это, возглавляемое Пресманом вплоть до 1913 года, считалось одним из лучших в стране, что признавали многие музыкальные авторитеты.

Энергичная натура Пресмана всегда требовала активной и разносторонней деятельности. А потому представляется вполне естественным, что его многообразные музыкальные таланты мирно уживались с несомненным литературным даром, выражаемым в публицистике.

О литературном наследии Матвея Леонтьевича известно мало. Оно, как, впрочем, и вся художественная и общественная деятельность музыканта, – пространство фактически не освоенное, его изучение сегодня представляется актуальной задачей. При этом возникают неизбежные трудности, поскольку материалы о Пресмане в полном объёме не разысканы, список его публицистических работ пока не составлен, неизвестно даже точное их количество.

К настоящему времени мы располагаем сведениями о восьми текстах Пресмана подобного рода. Из них два были опубликованы массовым тиражом, приобретя широкую известность, – это «Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов» [13] и воспоминания об А. Н. Скрябине [11].

Ещё два текста – «Заботы о музыкальном просвещении» (1914) и «К 100-летию со дня рождения А. Г. Рубинштейна» (статья без даты, предположительно 1929 г.) – хранятся в Архиве Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ф. 11, ед. хр. 297).

Из четырёх газетных публикаций Пресмана, обнаруженных нами к настоящему времени, вниманию читателя предлагаются две, напечатанные на страницах «Русской музыкальной газеты» в 1916 году, – «О необходимых реформах в Уставе Императорского Русского музыкального общества» (№ 4) и «Рубинштейновский и сафоновский периоды в Московской

консерватории» (№ 36–37)[1]. Статьи написаны после возвращения музыканта в Ростов-на-Дону из Саратова, где он с 1912 года преподавал в только что открывшейся Саратовской консерватории. Вернувшись в Ростов-на-Дону, Матвей Леонтьевич приступает к организации собственных музыкальных курсов, позднее преобразованных в Донскую консерваторию. Имя Пресмана упоминается в списке сотрудников «Русской музыкальной газеты» за 1916 год (в аналогичном перечне следующего года уже отсутствует).

Прежде чем говорить о Пресмане-публицисте, необходимо для начала разобраться в том, что такое публицистика.

Слово «публицистика» пришло из латинского языка, в котором publicus означает «общественный, государственный». Публицистикой называют общественно-политическую литературу на современные, актуальные темы, следовательно, публицист – автор произведений на общественно-политические темы. Публицистику принято именовать высшим родом журналистики, а публицисту приписываются такие качества, как смелость, самостоятельность, нестандартность мышления [1, ст. 72–75; 6, с. 584; 7, с. 385].

Безусловно, публицистика имеет много общего с журналистикой, так же как и с художественной литературой или наукой, «что-то заимствует у них и что-то отдаёт» [10, с. 60], будучи наделённой при этом некими своеобразными отличительными чертами. Иногда к публицистике относят любые статьи, созданные для периодической печати. Но такое понимание представляется чрезмерно широким. Журналист зачастую преподносит какую-либо информацию без личной оценки произошедшего события. Публицист же не только доносит до нас определённую информацию, но и пытается её проанализировать. Текст публициста имеет яркую эмоциональную окраску (нередко доходящую до пафоса), он делится своими переживаниями, своим пониманием происходящего. Его главная задача – *воздействие* на читателя или слушателя, *убеждение* аудитории в правоте пишущего, *внушение* определённых идей, взглядов.

Подобно научным текстам, публицистические выступления отличаются достоверностью, точностью изложения фактов, конкретностью, строгой обоснованностью. Высказывание часто строится как научное рассуждение: выдвигается важная общественная проблема, анализируются и оцениваются возможные пути её решения, делаются обобщения и выводы, материал располагается в строгой логической последовательности, может использоваться общенаучная терминология. Но, помимо логичности, для публицистической речи характерны, прежде всего, *страстность, призывность, образность и эмоциональность*. Важнейшее требование – общедоступность: публицистика рассчитана на широкую аудиторию и должна быть понята ею.

С художественной литературой публицистику сближают *средства,* которые используются, чтобы эффективно воздействовать на читателя или слушателя, на его воображение и чувства. Публицист использует соответствующую литературную стилистику (эпитеты, сравнения, метафоры), прибегает к помощи разговорных и даже просторечных слов и оборотов, фразеологических выражений, усиливающих эмоциональное воздействие речи. Однако если в художественной литературе такие средства используются для создания образов, то в публицистике подобный арсенал нужен для названного воздействия на слушателя или читателя, создания и формирования общественного мнения, привлечения аудитории на свою сторону.

Таким образом, *цель публицистики* – воздействовать на общество, привлечь внимание людей к определённой проблеме, добиться от них реакции, завоевать единомышленников.

Немаловажен вопрос о жанровых предпочтениях Пресмана-публициста. Следует отметить, что жанровый диапазон публицистики огромен и ничуть не уступает художественной литературе. Наиболее распространёнными из соответствующих жанров являются статья в газете, журнале, заметка, очерк, репортаж, интервью, фельетон, ораторская речь, судебная речь, выступление по радио, телевидению, на собрании, доклад, призыв, обращение, воззвание, прокламация, политическое письмо, лозунг, аналитическая статья. Совершенно очевидно, что Пресман тяготеет к жанрам аналитической статьи, публицистического очерка.

Публицистический стиль Пресмана нельзя назвать экспрессивным, но этот стиль достаточно эмоционален, в меру индивидуализирован, не отличается строгостью и вполне доступен для понимания. В статьях Пресмана встречаются яркие эпитеты и экспрессивные выражения: «исполнение пьесы… должно являться “сладким отдыхом на снопах тяжелых”, а не голгофой ненужных страданий в бесплодных потугах обогнать самого себя», «божественный дар таланта, эта святая искра вдохновенной интуиции», «зарево музыкального гения». Нередки и разговорные конструкции, вопросы и восклицания:

«все с этими порядками свыклись, сжились с ними, всем было хорошо, спокойно – зачем же желать чего-либо нового!», «пользуется ли Главная Дирекция этим громадным козырем, который мог бы действительно заполнить все пробелы, благодаря которому Главная Дирекция могла детально знакомиться с деятельностью отделений не только по мёртвым отчетам? Безусловно, нет!». Встречаются интересные сравнения: «мне представляется это так же нелепым, как если бы от ребёнка, едва умеющего передвигать ножками, требовали, чтобы он выделывал какие-либо па, или как если бы ученика, не умеющего как следует читать, заставляли с известной выразительностью декламировать стихи». Иными словами, в публицистических работах Пресмана видны яркая творческая индивидуальность, музыкальная чуткость и богатство ассоциаций, образность литературного изложения.

О чём же пишет Пресман-публицист?

Названия тех немногочисленных работ, которые упоминались нами ранее, свидетельствуют, что Матвея Леонтьевича волновали разнообразные темы. Но публикуемые ниже две статьи, можно сказать, объединены общей проблематикой. В этих статьях Пресман обращается к вопросам организации музыкального дела – речь идёт об учебных заведениях и музыкальных учреждениях, о системе музыкального образования в целом, их устройстве и принципах руководства.

Указанные вопросы не случайно привлекали внимание Матвея Леонтьевича, проработавшего к тому времени более двадцати пяти лет в учебных заведениях и административных структурах ИРМО, человека с богатым опытом, знавшего все освещаемые проблемы изнутри, не понаслышке.

В статье «О необходимых реформах в Уставе Императорского Русского музыкального общества» Пресман характеризует препятствия, которые тормозят дело развития музыкального просвещения, и выступает за то, чтобы «местные Дирекции ведали исключительно материальной стороной концертов и музыкально-учебных заведений, находящихся в их ведении», чтобы «выборы Директоров отделений производились членами Общества по собственному желанию, а не по предложению местных Дирекций» и «чтобы был назначен постоянный уполномоченный – ревизор, в обязанность которого входил бы ежегодный контроль всех отделений ИРМО». По мнению автора, в уставе названного общества эти вопросы не решены удовлетворительным образом.

Публикация «Рубинштейновский и сафоновский периоды в Московской консерватории», приуроченная к 50-летию последней, является своего рода статьёй-воспоминанием.

Многие наблюдения, мысли и даже факты, содержащиеся в этих статьях, были использованы в мемуарном очерке Пресмана «Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов», написанном в 1938 году. Например, вопрос о полномочиях местных дирекций, обсуждаемый в статье «О необходимых реформах в Уставе Императорского Русского музыкального общества», напрямую связан с драматической страницей из жизни Матвея Леонтьевича. К этим событиям мемуарист обращается, как бы мимоходом, воссоздавая портрет С. В. Рахманинова, и пишет о своей личной драме следующее: «У меня произошёл крупный конфликт с местной дирекцией, состоявшей из так называемых “меценатов”, богачей, которые должны были, по строгому смыслу устава Русского музыкального общества и по мысли составителя устава А. Г. Рубинштейна, оказывать музыкально-учебным заведениям этого Общества, то есть музыкальным классам, музыкальным училищам и консерваториям, материальную поддержку. Вот с этими-то толстосумами, пытавшимися вмешиваться в руководимое мною дело, требовавшими непроизводительных, ненужных и вредных для дела затрат, но ничем материально училищу не помогавшими, у меня произошла ссора. Главное, что кровно обидело и задело за живое нашу дирекцию, было – как мог я, директор музыкального училища, получающий “у них” жалованье, значит, по их понятиям, “подчинённый им”, “их служащий”, позволить себе сказать им же, что не признаю за ними права вмешиваться в дело, которому они материально не помогают и тем самым не выполняют своей главной функции» [13, с. 171]. Описываемые события и период создания «Уголка» были разделены четвертью века, но Пресмана все ещё волновала эта тема; по сути, он возвращался к упомянутой драматической странице собственной жизни до конца дней. Таким образом, наряду с типично мемуарными мотивами, в данном очерке запечатлелись оценки, воззрения Пресмана на стиль руководства музыкальными учреждениями, его педагогические взгляды.

Публикация статей Пресмана в наши дни вполне целесообразна, так как эти работы впоследствии не переиздавались, а источников по творчеству и деятельности музыканта очень мало. Орфография и пунктуация оригинала, за отдельными исключениями, приведены в соответствие с современными нормами правописания.

О НЕОБХОДИМЫХ РЕФОРМАХ В УСТАВЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Более полустолетия тому назад славной памяти великий А. Г. Рубинштейн, создавая ныне существующее Императорское Русское музыкальное общество, в основу его положил устав, имеющий целью насаждение и развитие музыкального образования в нашем отечестве.

Прошли десятки лет, и музыкальное просвещение, под знаменем ИРМО, подвинулось быстрыми шагами по пути прогресса; но рядом с этим жизнь и опыт показали в уставе общества недочёты и анахронизмы, которые, вопреки хорошему, доброму желанию основателя общества, несомненно, тормозят дело развития музыкального просвещения, а потому они должны быть устранены, и самый устав, по зрелом обсуждении соображений и фактических данных, выдвинутых самой жизнью, должен быть целесообразно реформирован[2].

Если мы, с одной стороны, приглядимся к существующим фактам, а с другой, – вникнем в дух устава, то найдём, что существование при всех отделениях ИРМО дирекций, являющихся главными руководителями дела, а следовательно, и существующих при отделениях музыкально-учебных заведений, – понималось покойным Антоном Григорьевичем несколько иначе, чем это понимается теперь. Тот факт, что по уставу ИРМО как от членов Музыкального общества, так и от членов дирекций, избираемых из тех же членов, никакого образовательного ценза не требуется (требуется только определённый денежный взнос, да и то установленный местными же дирекциями), указывает, что на этих лиц А. Г. Рубинштейн смотрел как на меценатов, могущих оказать материальную поддержку отделениям; о том, что избираемая дирекция ведает материальной стороной дела, свидетельствует § 13 Устава музыкальных училищ[3], в котором сказано: «Местная дирекция ИРМО, имеющая в своем ведении Музыкальное училище, заботится о его *благосостоянии* и ***преимущественно об умножении денежных его средств***». Нельзя ни в коем случае предположить, чтобы Антон Григорьевич допустил, что люди, не имеющие не только музыкального, но и иногда даже вообще какого-либо образовательного ценза, могли бы вторгаться в административную и музыкально-художественную сторону дела.

А жизнь, между тем, показывает нам следующее.

Прослужив в ИРМО двадцать два года, я имел возможность лично убедиться в том, как много явно ненормальных явлений, тормозящих дело, происходит только от того, что ни художественные советы с директорами музыкально-учебных заведений, ни дирекции не знают, вернее, не хотят знать, своих функций. На разногласия эти наталкивают обе стороны, раньше всего устав.

Вот, например, такой факт. По § 11 Устава консерваторий: «Ближайшее *заведывание* каждою Консерваторией *принадлежит местной дирекции ИРМО*», а по § 19 того же Устава: «*Директору принадлежит* ближайшее *управление* Консерваторией».

Разница в понимании: «ближайшее заведывание» и «ближайшее управление» – породила такой случай.

Дирекция, ссылаясь именно на § 11 Устава, минуя директора, потребовала от гг. профессоров консерватории «объяснений» по поводу пропущенных последними уроков; а уж не этот ли «проступок» гг. профессоров мог быть рассмотрен, без вмешательства дирекции, – директором Консерватории? Я указываю на яркий конкретный факт; но мне известны и многие другие случаи вмешательства дирекций в чисто художественную сторону дела, на основании того же, различно толкуемого, § 11 Устава.

В одной из консерваторий произошёл крупный конфликт у директора консерватории с громадным большинством художественного совета из-за следующего, различно понимаемого, § Устава. По § 27, п. 6 Устава консерваторий на художественный совет возлагается обязанность: «Решать вопросы о переводе сверхкомплектных, за успехи в учении, равно и о переводе учеников из комплектных в сверхкомплектные за нерадение и об исключении учащихся вообще из Консерватории»[4].

Так как в параграфе говорится только о комплектных и сверхкомплектных учащихся, то директор консерватории счёл себя вправе, без ведома и согласия художественного совета, перевести бесплатных учеников в платные.

Я указывал выше на взгляд покойного основателя ИРМО на членов дирекции как на меценатов, могущих оказывать местным отделениям денежную поддержку. Категорически утверждаю, что за малыми, счастливыми исключениями, гг. члены дирекций, вполне удовлетворяясь почетным званием директора отделения, не только денег не дают, но зачастую и к делу совершенно индифферентно относятся; удалить же такого нерадивого и бесполезного директора из состава дирекции, на основании того же Устава, почти невозможно, ибо Устав не даёт права членам общества выбирать в дирекцию лиц по своему усмотрению. § 48 Устава ИРМО гласит: «На место каждого из выбывающих

директоров *местною дирекциею предлагается* не менее двух лиц из членов местного отделения»; само собой разумеется, что одним из предлагаемых дирекциею лиц будет выбывающий директор, а другим – несомненно, угодное той же дирекции лицо. Таким образом, обновление дирекции может произойти только исключительно при добром желании самой дирекции избавиться от кого-либо из директоров; в противном случае, как бы вам, как члену общества, ни хотелось удалить бесполезного директора, – сделать этого вы не сможете.

Невольно возникает вопрос: какую же власть имеет Общество и чем оно может реагировать на действия и ведение дела дирекциями, если члены Общества не вправе избирать в дирекцию пользующихся их доверием лиц?

Я помню случай, когда один из членов дирекции в течение нескольких лет ни разу не посетил заседания дирекции и, тем не менее, был снова избираем; по своему общественному положению этот член дирекции был полезен другим членам – для их личных дел, а то, что он для Отделения был бесполезен, их мало трогало. Интересно отношение Главной дирекции ИРМО к подведомственным им отделениям.

Согласно ст. 24 Устава ИРМО, *направление деятельности* Общества и *высшее наблюдение* над действиями всех его отделений принадлежит Главной дирекции Общества.

Согласно ст. 33 – Главная дирекция заботится о поддержании в действиях отделений *единства видов и направления*, необходимого для успешного достижения предназначенной Обществу цели, и о развитии в России всех отраслей музыкального искусства.

Согласно ст. 35 – Главная дирекция имеет право назначать *уполномоченных лиц для ближайшего ознакомления* с действиями местных отделений и обзора подведомственных им учреждений.

Каким образом Главная дирекция пользуется ст. 24 Устава ИРМО? В чём выражается *направление* деятельности Общества и высшее *наблюдение* за действиями его отделений? Да ровно ни в чём, ибо за двадцать два года моей службы в ИРМО я ничего об этом не слыхал, и всё направление и наблюдение Главной дирекции сводилось к просмотру, да и то денежной стороны, посылаемых местными отделениями отчётов; но если допустить, что Главная дирекция в этих отчётах интересовалась и другими отделами, т. е. составом преподающих, количеством учащихся и программами устраиваемых отделениями концертов, то неужели, на основании этих мёртвых букв и цифр, Главная дирекция могла суждение иметь о *художественном* уровне подведомственных ей отделений?

А как пользуется Главная дирекция ст. 33-й? Действительно ли она заботится о поддержании в действиях отделений «*единства видов и направлений*» для развития в России всех отраслей музыкального искусства?

Чтобы убедиться в том, что и этого нет, достаточно взглянуть на программы музыкально-учебных заведений ИРМО. Попробуйте, например, по окончании первой гармонии в Петроградской консерватории перейти на вторую – в Московскую или Саратовскую! – конечно, вы экзамена не выдержите, ибо план и программа у них различны. Учащиеся со средним музыкальным и техническим дарованием, не имеющие возможности окончить полного курса виртуозного отделения по классу фортепиано, могут *в Москве* окончить так называемый педагогический отдел и, наравне с оканчивающими виртуозное отделение, получить диплом на звание свободного художника, в других же консерваториях этого отдела нет; другие консерватории, вероятно, рассчитывают исключительно на виртуозов, и их программы по плечу только учащимся с большим дарованием. Но это, по-моему, неправильно: если программа этих консерваторий рассчитана на крупные дарования, то и учащихся следует туда принимать только таковых, а так ли это на самом деле? (Последний вопрос требует, конечно, особого рассмотрения, и я коснулся его только попутно.) Где же это «единство видов и направления»?

Есть в руках Главной дирекции громадный козырь: статья 35, на основании которой Главная дирекция имеет право назначать уполномоченных лиц для ближайшего ознакомления с действиями местных отделений Общества и обзора подведомственных им учреждений. Пользуется ли Главная дирекция этим громадным козырем, который мог бы действительно заполнить все пробелы, благодаря которому Главная дирекция могла детально знакомиться с деятельностью отделений не только по мертвым отчётам? Безусловно, нет! На моей памяти я видел двух уполномоченных: в 1911 году в Ростов-на-Дону приезжал С. В. Рахманинов, когда, на шестнадцатом году моей службы в качестве директора музыкального училища, у меня произошёл конфликт с местной дирекцией[5], а в прошлом учебном году в Саратов приехал В. И. Тимирязев – когда в Саратовской консерватории произошел крупный инцидент между директором И. И. Сливинским и профессором Г. Э. Конюсом[6]. Читал я, что уполномоченный Г. Д. был послан в Таганрог, когда там произошёл прискорбный инцидент, повлёкший за собою самоубийство

директора классов[7]; слыхал я ещё о единичных командировках в отделения уполномоченных, – но всегда эти командировки вызваны были каким-либо инцидентом в данном отделении.

Такие командировки уполномоченных, на мой взгляд, далеко не исчерпывают ст. 35 Устава ИРМО. Главная дирекция, например, получает от правительства субсидию и распределяет её между отделениями, а чем она, при распределении субсидий, руководствуется? Да, вероятно, теми же мёртвыми отчётами и ходатайствами местных дирекций.

Одно время казалось, что этот крупный, на мой взгляд, пробел был восполнен: когда С. В. Рахманинов был назначен помощником по музыкальной части августейшего Председателя ИРМО Принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской; такое назначение можно было горячо приветствовать, ибо контроль над музыкальной деятельностью отделений ИРМО такого громадного авторитета, как С. В. Рахманинов, должен был вызвать не только доверие к отделениям Общества, но и в действительности поднял бы музыкальную сторону дела в отделениях. Преклоняясь перед выбором Её высочества себе помощника, я всё же нахожу в этом назначении и большой минус. Контроль отделений, с музыкальной стороны, должен быть регулярным, ревизия должна быть не случайной, а обязательной, и ревизовать их следует не менее одного раза в год. В настоящее время отделения ИРМО существуют в пятидесяти трёх городах России, и если бы С. В. Рахманинов ревизовал каждое из них хотя бы по одному разу в год, то ему пришлось бы бросить писать, играть и дирижировать, что вряд ли послужило бы на пользу музыкального просвещения; можно скорее отказаться от ревизии отделений ИРМО, чем от новых сочинений С. В. Рахманинова, его пианизма и дирижёрства. С этой только стороны я и считаю назначение С. В. Рахманинова минусом. С другой стороны, я не нахожу необходимым, чтобы ревизором или, как по уставу значится, уполномоченным был такой громадный авторитет, как г. Рахманинов. Если бы Главная дирекция пожелала, то могла бы найти у нас в России достаточно музыкально образованных и авторитетных лиц, которые эту миссию успешно выполнят, и тогда, бесспорно, Главная дирекция не будет ходить в потёмках: она знала бы не только о том, как ведётся в каждом отделении музыкальное дело, но и о том, заслуживает ли и в каком размере каждое отделение материальной поддержки.

Резюмируя всё изложенное в этой статье, я прихожу к заключению, что для поднятия дела в отделениях ИРМО необходимо:

Чтобы местные дирекции ведали исключительно материальной стороной концертов и музыкально-учебных заведений, находящихся в их ведении.

Чтобы выборы директоров отделений производились членами Общества по собственному желанию, а не по предложению местных дирекций; и

Чтобы был назначен постоянный уполномоченный – ревизор, в обязанность которого входил бы ежегодный контроль всех отделений ИРМО.

Профессор М. Пресман
Ростов-на-Дону

РУБИНШТЕЙНОВСКИЙ И САФОНОВСКИЙ ПЕРИОДЫ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Я поступил в Московскую консерваторию в 1883/84 учебном году и окончил курс в мае 1891 г.[8] За истёкшее время, в административном отношении, руководителями Консерватории были: Комитет, состоящий из нескольких профессоров под председательством инспектора Консерватории К. К. Альбрехта[9], директор С. И. Танеев (с 1885 до 1888 г.)[10] и директор В. И. Сафонов – с 1889 г.[11]

Вступление в должность директора Консерватории В. И. Сафонова чрезвычайно ярко разграничило два периода в жизни Консерватории, которые я бы назвал рубинштейновским и сафоновским[12]. Благодаря тому, что при поступлении в Консерваторию мне посчастливилось попасть не только в ученики к профессору Н. С. Звереву, но и в число его воспитанников, я невольно знал такие подробности из жизни Консерватории, которые другим учащимся не могли быть известны. Мне и моим товарищам, также воспитанникам Зверева, это было тем более доступно, что, благодаря большой популярности Зверева как среди своих коллег, учащихся, так и у публики, а также благодаря его необычайному гостеприимству и хлебосольству, его посещала почти вся коллегия профессоров.

Из моих, сначала детских, а затем и юношеских, воспоминаний у меня сложился один, вполне определённый, взгляд на Консерваторию: Консерватория времён Н. Рубинштейна, вернее, «междуцарствие», и Консерватория – Сафонова.

Прежде чем перейти к деталям, я считаю уместным кратко охарактеризовать как один, так и другой периоды.

Период *рубинштейновский* – это сердечное, дружеское и, пожалуй, товарищеское отношение к учащимся; полное запанибратство с

учащими, но зато отсутствие дисциплины, граничащее с распущенностью[13].

Период *сафоновский* – строго деловой, при котором тот учащий и учащийся хорош, который дело своё знает и хорошо к своим обязанностям относится.

Я не ошибусь, если скажу, что всем нам, учащимся, по юности лет, период рубинштейновский был больше по душе: мы чувствовали себя в Консерватории, что называется, как дома; идти в Консерваторию было праздником, а праздник превращался в отвратительные, скучные будни. Отношения с товарищами были очень близкие, что также вполне понятно: учащихся было сравнительно немного – человек 300–350, все друг друга знали и, благодаря общему товарищескому духу, царившему в Консерватории, легко сближались. К нашим руководителям-профессорам мы относились с большим уважением, даже с любовью; признавали их большими авторитетами. Я только убеждён, что успевали всё же только те учащиеся, которые сами хотели работать, вернее, которых заставляли работать любовь и уважение к их преподающим, независимо от их природных дарований.

Что касается самих преподающих, то и между ними, как мне казалось, были всегда мир и любовь: все жили, как одна семья, и в этом, несомненно, сказалась та горячая любовь к памяти основателя Консерватории Н. Рубинштейна, которая как бы спаяла сердца всех преподающих в одно целое. Если какой-либо член этой тесной семьи плохо относился к своим обязанностям и манкировал занятиями – никто ему этого в вину не ставил, а такие преподаватели, безусловно, были[14].

Вплоть до 1889 года во главе Консерватории стояли лица, близкие к Рубинштейну; нет ничего удивительного, что все их усилия были направлены к тому, чтобы всё в Консерватории оставалось в таком виде, как это было при Рубинштейне. Малейшее отступление от этого порядка могло вызвать всеобщее недовольство, и администрация, зная такое настроение преподающих, никогда не рискнула бы нарушить традиций Рубинштейна; для них, впрочем, это было совершенно лишним: все с этими порядками свыклись, сжились с ними, всем было хорошо, спокойно – зачем же желать чего-либо нового!

Собственно Консерватории, управляемой Рубинштейном, я не знал (Рубинштейн умер в 1881 г.), но застал, если можно так сказать, «междуцарствие», длившееся почти восемь лет; за этот промежуток времени в административном управлении Консерватории не было сильной воли и руки Рубинштейна, не было и его музыкального авторитета, а те, кто управляли Консерваторией, не обладая достаточной силой воли и авторитетом, – не были в состоянии удержать Консерваторию на должной высоте: традиции Рубинштейна вряд ли сохранились; склонен думать, что с каждым годом устои эти расшатывались всё больше и дело могло дойти до полного развала.

В это время, т. е. в 1889 году, на пост директора Консерватории избирают профессора Василия Ильича Сафонова, человека молодого, талантливого, необыкновенно энергичного, с сильным характером, громадным административным дарованием и притом вполне независимого.

Тот факт, что предшественник В. И. Сафонова – С. И. Танеев – сам приложил немало труда, чтобы убедить Сафонова принять на себя управление Консерваторией, доказывает, что Танеев чувствовал себя на этом ответственном административном посту не на месте и находил необходимым вверить бразды правления любимого им учреждения В. И. Сафонову[15]. Между тем, чуть ли не с первых дней директорства Сафонова в среде преподающих образовалась оппозиция, состоявшая, главным образом, из ярых и смелых приверженцев Рубинштейна; никак не могли они примириться с тем, что у кого-либо может явиться смелость ввести в Консерватории новые порядки и повести дело иным, чем это было при Рубинштейне, путём. Каждое начинание Сафонова, как бы разумно оно ни было – было обречено на осуждение со стороны оппозиции, и опять-таки всё на том же основании: Рубинштейн так не делал – следовательно, это плохо![16]

Вся погрешность Сафонова заключалась, главным образом, в его не только необыкновенном трудолюбии, но и в умении работать. Для Сафонова, как профессора, не существовало определённого времени, конечно, в смысле его количества: он мог посвятить ученику десять минут и тому же ученику – два часа, если это было нужно. Каждый ученик получал обязательно два урока в неделю, а перед ученическими вечерами и в особенности перед экзаменами занятия происходили ежедневные и не меньше чем за месяц до экзаменов; мне в это время часто приходилось возвращаться после урока в три-четыре часа ночи. Такое строгое отношение Сафонова лично к себе – давало ему нравственное право предъявлять такие же требования к другим, а между тем я знаю случаи, когда Сафонову приходилось замещать на уроке преподающего, систематически опаздывающего на уроки. В назначенное для урока время Сафонов являлся на урок и начинал заниматься с классом вплоть до прихода опоздавшего преподавателя.

Два-три таких случая делали неаккуратного преподавателя – аккуратным, только исправившийся преподаватель, после таких уроков, другом Сафонову не делался; такие уроки шли, несомненно, на пользу учащимся, но безусловно портили личные отношения с преподающими. Бывали случаи, что Сафонов в самых дружеских выражениях указывал кому-либо из профессоров на делаемые им промахи; указания эти «с благодарностью» принимались к сведению, но… получивший указания профессор – делался, в глубине души, врагом Сафонова.

Что касается учащихся, то и здесь Сафонову пришлось немало потрудиться.

К посещению, например, оркестрового и хорового классов учащиеся относились крайне небрежно: или, без всякой уважительной причины, совсем не приходили, или опаздывали в эти классы. Однажды появляется такого рода объявление: «Учащиеся, не явившиеся, без уважительной причины, в оркестровый и хоровой классы, будут лишены права посещать классы специальных предметов». Объявлению этому должного значения не придали, и некоторые учащиеся, по обыкновению, в классы не явились. На следующий день фамилии этих учащихся красовались на чёрной доске, со следующей припиской: таким-то учащимся за непосещение оркестрового и хорового классов вход в Консерваторию в течение двух недель воспрещается. Наказанию этому было подвергнуто человека четыре-пять, но какое колоссальное моральное значение имел этот приём! Поднялся шум, все всполошились, тем не менее, в дальнейшем я больше подобных объявлений не встречал; следовательно, все поняли, что с ними не шутят, что оркестровый и хоровой классы посещать надо и опаздывать в эти классы нельзя. Ущерб, нанесённый наказанным четырем-пяти ученикам лишением их права посещать Консерваторию в течение двух недель, с избытком вознаградился тем, что, благодаря аккуратному посещению учащимися оркестрового и хорового классов, классы эти были поставлены Сафоновым на небывалую высоту. Такие же строгие меры применялись к учащимся, неаккуратно посещавшим и все обязательные теоретические классы.

Что такие строгие меры Сафонова вызывались не его жестокостью, а искренним желанием ввести в дело только строгий, разумный порядок, может служить следующий, маленький эпизод, бывший лично со мною.

Была назначена экстренная хоровая спевка; я, не зная раньше об этой спевке, не предупредил своих частных учеников, что на уроки не приду, и, конечно, не позаботился отложить уроки на другой день; тем не менее, на спевку я пришёл вовремя, с тайной надеждой, что Сафонов разрешит мне на спевке не присутствовать. Перед началом спевки я подошёл к Сафонову, объяснил ему создавшееся положение и просил на сегодня меня от спевки освободить. Сафонов категорически отказался исполнить мою просьбу, мотивируя свой отказ тем, что среди явившихся на спевку учащихся могут оказаться и другие – в таком же положении, как я. Конечно, мне ничего не оставалось делать, как занять своё место в хоре. Все были на своих местах. Сафонов поднялся на эстраду, стал у своего пульта и, когда воцарилась гробовая тишина, сказал: «Пресман! Отпускаются тебе грехи твои! – разрешаю сегодня на спевке не присутствовать».

Мне кажется странным: почему это в наше, старое время инструменталисты оканчивали курс Консерватории в 18–22 года, а теперь, в большинстве, кончают чуть ли не в 30–35 лет?

Я объясняю это только тем, что теперь у нас в Консерваториях нет Сафоновых, нет людей, которые бы на своих плечах тянули и учащих, и учащихся; если, как я указывал выше, Сафонов и, конечно, другие профессора занимались с учащимися по два раза в неделю, то, естественно, что работа шла интенсивнее и ученики больше успевали, чем теперь, когда сплошь да рядом в течение всего учебного года они получают 10–15 уроков. Рассмотрите, например, подробный список всех блестящих имён, украшающих Московскую консерваторию; он даст вам, лучше всяких слов, ясное представление об обоих периодах; этот список наглядно всем и каждому покажет преимущество сафоновского периода, и потому я вполне убеждён, что как администрация, так и учащие и учащиеся с искренней глубокой благодарностью вспомнят своего директора, своего товарища и профессора В. И. Сафонова, отдавшего Московской консерватории не только талант, труд и энергию, но и здоровье[17].

Профессор М. Пресман
Ростов-на-Дону, 15 августа 1916 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В том же 1916 году в «Русской музыкальной газете» была напечатана ещё одна статья Пресмана – «Два направления в методах преподавания игры на фортепиано» (№ 6).

[2] Устав ИРМО, первоначально утверждённый в 1861 г., в 1873 г., при учреждении Главной дирекции, был несколько изменён. – *Примеч. ред. «Русской музыкальной газеты»*. Скорее всего, Пресман имеет в виду устав 1873 г. Историк РМО указывает, что первый устав РМО был Высочайше утверждён 1 мая 1859 г., в год открытия самого Общества. Между 1861 и 1873 гг. существовала ещё одна редакция устава, точнее, её проект, который сначала был принят «в виде опыта» на один год (1864/65) и впоследствии, не будучи утверждёным, продолжал действовать до середины 1873 г., После смерти Великой княгини Елены Павловны (в январе 1873 г.) во главе РМО стал Великий князь Константин Николаевич. По его ходатайству Музыкальному обществу было даровано наименование Императорского (6 апреля 1873 г.), окончательно доработан и утвержден устав (4 июля 1873 г.) [15, с. 7–15]. Последний, с незначительными изменениями (принятыми в 1885 и 1891 гг.), действовал до конца существования ИРМО.

[3] Устав музыкальных училищ был разработан отдельно от Устава РМО и утверждён 5 октября 1882 г.

[4] Устав консерваторий РМО был утверждён 25 ноября 1878 г. В нем конкретизировалось назначение консерваторий.

[5] В 1912 г. Рахманинову в качестве помощника по музыкальной части председателя Главной дирекции РМО пришлось разбираться в длительном, запутанном конфликте Пресмана и местной дирекции РМО. Рахманинов занял сторону Пресмана. «Лично я считаю Пресмана честнейшим человеком, высокоспособным педагогом и любящим своё дело до самозабвения. Только при таком человеке и понятен рост училища и образцовая постановка там преподавания», – указывал Рахманинов в письме к Е. Г. Саксен-Альтенбургской от 29 сентября 1911 г. [17, с. 37]. Однако Главная дирекция РМО Рахманинова не поддержала. Как сообщала газета «Приазовский край», конфликт «окончился финалом маловероятным с точки зрения обычной человеческой логики – Пресман уволен, Рахманинов вышел из Главной дирекции» [14].

[6] Скорее всего, речь идёт о случае, произошедшем в октябре 1914 г. Пресман мог быть свидетелем данного инцидента, так как в это время работал в Саратовской консерватории (1912–1915), возглавляемой в это время И. Сливинским. *Сливинский Юзеф* [Иосиф Иванович (Янович)] (1865, Варшава – 1930, там же) – польский пианист и дирижёр. Учился игре на фортепиано в Варшавском музыкальном институте у Р. Штробля, затем у Т. Лешетицкого в Вене и у А. Г. Рубинштейна в Петербурге. Дебютировал как пианист в 1890 г. и с этого времени гастролировал в России, странах Западной Европы и в США. В начале 1910-х гг. преподавал фортепианную игру в различных музыкально-учебных заведениях, давал частные уроки в Риге, затем в Ростове-на-Дону, в 1912–1916 гг. был профессором Саратовской консерватории (с 1914 г. – директор) [8, ст. 82]. Суть конфликта заключалась в том, что Сливинский вознамерился исключить из консерватории учащегося, решившего перейти из класса одного педагога в другой. Против исключения решительно возразил Г. Э. Конюс. Сливинский усмотрел в высказываниях Конюса личное оскорбление и рекомендовал срочно созванному (причём не в полном составе) художественному совету дать согласие на увольнение Г. Э. Конюса. Согласие было получено, однако ряд членов местной дирекции обратились к председателю Главной дирекции принцессе Альтенбургской с письмом, в котором выразили своё несогласие с таким решением. Не видя возможности разрешить создавшуюся ситуацию «мирными средствами», Сливинский подал прошение об отставке. Неизвестно, чем бы закончился конфликт, не вмешайся в него Главная дирекция ИРМО, откомандировавшая в Саратов вице-председателя В. И. Тимирязева. На совещании дирекции Саратовского отделения и собрании преподавателей консерватории Тимирязев добился примирения сторон, пожавших друг другу руки [19, с. 174–179]. *Конюс Георгий Эдуардович* (1862, Москва – 1933, там же) – русский и советский музыкальный теоретик, композитор, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1927). В 1881–1889 гг. учился в Московской консерватории у П. А. Пабста, но вследствие заболевания рук оставил пианистическую специальность; в 1889 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции А. С. Аренского (теорией занимался у С. И. Танееева). С 1891 г. преподавал там же гармонию и инструментовку; в 1899 г. был уволен из Московской консерватории из-за конфликта с директором консерватории В. И. Сафоновым. С 1902 г. – профессор Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе (в 1904–1905 гг. директор). В 1905 г. уволен из училища по политическим причинам (выступал

за автономию консерватории). В 1912–1919 гг. – профессор композиции Саратовской консерватории (в 1917–1919 гг. ректор) [20, ст. 933–935].

[7] Сведений об этом инциденте обнаружить не удалось.

[8] 1880-е годы в Московской консерватории характеризуются историками как «время внутренней смуты и шаткости» [2, с. 120], которые обрушились на учебное заведение после смерти Н. Г. Рубинштейна (основателя и первого директора Московской консерватории, профессора по классу фортепиано, дирижёра). Потеря директора, усилия которого, как оказалось, в наибольшей мере способствовали поддержанию финансового благополучия консерватории, повлекла за собой материальные затруднения, постоянно возраставшие и начавшие угрожать самому существованию консерватории.

[9] *Константин (Карл) Карлович Альбрехт* (1836, Эльберфельд, Германия – 1893, Москва) – музыкальный деятель, виолончелист, хоровой дирижёр, композитор и педагог, учредитель и дирижёр (1878–1888) Русского хорового общества. Один из ближайших сотрудников и помощников Н. Г. Рубинштейна при организации Московского отделения РМО и Московской консерватории. В 1864/65 г. преподавал хоровое пение в Музыкальных классах РМО. В 1866–1889 гг. – инспектор и преподаватель (класс элементарной теории, сольфеджио, хорового пения), в 1883–1885 гг. – и. о. директора Московской консерватории [3, ст. 121–122]. Пресман не указывает годы инспекторства Альбрехта, не упоминая, впрочем, и о предыдущем директоре консерватории, избранном после смерти Н. Г. Рубинштейна, – Н. А. Губерте. О последнем автор умалчивает, вероятно, потому, что не застал время руководства Губерта (избранного директором в мае 1881 г., тогда как Пресман начал обучение в консерватории двумя годами позже). Комитет, возглавляемый Альбрехтом, был создан в 1883 г. В него входили профессора Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, И. В. Гржимали, Дж. Гальвани. Альбрехт, вероятно, не обладал выдающимися способностями руководителя. Один из членов комитета Кашкин свидетельствует: «Дефицит по консерватории после смерти Н. Г. Рубинштейна возрастал, и для покрытия текущих расходов приходилось делать займы у членов московской дирекции, которая стала вместе с тем оказывать некоторое давление на внутреннюю жизнь консерватории, что порождало антагонизм между дирекцией и значительной частью Художественного совета. <...> В связи с этим в самой среде директориального комитета Московской консерватории не было полного единодушия в этом отношении, и появилось сознание необходимости избрания единоличного директора, достаточно независимого и стойкого, чтобы упорядочить ход дела. Среди сторонников независимости консерватории обозначилась кандидатура Танеева» [2, с. 121]. Как тут не вспомнить конфликт Пресмана с ростовской дирекцией (на этой же почве), по его словам, «пытавшейся вмешиваться в руководимое им дело, требовавшей непроизводительных, ненужных и вредных для дела затрат, но ничем материально училищу не помогавшей» [13, с. 171]... Очевидно, подобные конфликты были нередки, и Пресману довелось быть в них и участником, и свидетелем.

[10] С. И. Танееев руководил Московской консерваторией с 1885 по 1888 гг., и этот период по общему своему направлению – в смысле серьезного отношения к занятиям учащихся и заботы об их нуждах – был как бы возвращением к временам Н. Г. Рубинштейна. Главной задачей Танеева как директора была ликвидация денежной зависимости консерватории от членов дирекции, и ему во многом удалось решить данную проблему.

[11] В. И. Сафонов занимал пост директора Московской консерватории с 1889 по 1905 гг. Деятельность Сафонова на посту директора консерватории, педагогическая и концертная работа в качестве пианиста-солиста, аккомпаниатора, огромная просветительская работа в Московском отделении ИРМО как руководителя и дирижёра оркестра снискали ему славу, почёт и уважение. Современники отмечали его совершенно исключительные организаторские способности. Василий Ильич проявил большую заботу о сооружении нового здания Московской консерватории, которое было закончено и полностью оборудовано в 1901 г. Административно-общественная деятельность Сафонова не была ограничена стенами консерватории. Велика была его роль в дирекции РМО [5, ст. 867–869; 16, с. 124–125].

[12] Называя рубинштейновским периодом время до 1889 г., т. е. до избрания директором Консерватории В. И. Сафонова, я хочу указать, что руководители Консерватории считали себя охранителями традиций великого основателя ее Николая Рубинштейна. – *Прим. автора*.

[13] Через некоторое время после выхода этой статьи Пресман направил в редакцию «Русской музыкальной газеты» письмо, в котором упоминалось о критических замечаниях со стороны друзей автора, полагавших, что статья отчасти посвящена периоду консерваторской жизни, который не мог быть известен Пресману: «Упрёк, высказанный мне, несомненно,

отпадает, если будут восстановлены кавычки, заключающие в себе слово "рубинштейновский" в заголовке статьи; не сомневаюсь, что тогда всем ясно будет, что я имел в виду не буквально рубинштейновский период, а период междуцарствия, вернее лже-рубинштейновский период, последнее свидетельствуется и выноской в моей статье» [12, ст. 710].

[14] Музыкально-общественная деятельность Н. Г. Рубинштейна отличалась демократичностью и просветительской направленностью. «Как директор Московской консерватории Рубинштейн придавал большое значение художественному совету и коллективности руководства» [4, ст. 740].

[15] По свидетельствам современников, Танеев тяготился своим директорством в консерватории. «Огромный размах организаторской деятельности в консерватории практически не давал ему возможности для занятий творчеством – сочинением музыки, литературными научными трудами, ограничивал и исполнительство – выступления в качестве пианиста и дирижера» [9, с. 48]. С. И. Танеев несколько лет присматривался к В. И. Сафонову и пришёл к убеждению, что со спокойной совестью может передать последнему дело управления консерваторией, так как Василий Ильич сочетал в себе самые благоприятные для этого качества, как по своему таланту, так и по образованию.

[16] Видимо, недовольство педагогов вызывалось стремлением Сафонова к единоличному управлению, недооценкой роли художественного совета, в то время как ранее коллегиальному началу принадлежало весьма важное место в процессе руководства консерваторией.

[17] Сафонов приложил много усилий к выдвижению талантливой молодежи, количество учащихся в годы его директорства возросло почти вдвое. Среди учеников Василия Ильича – выдающиеся пианисты и фортепианные педагоги, в том числе А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, Л. В. Николаев, Е. А. Бекман-Щербина, И. А. Левин, Р. Бесси-Левина, Е. Ф. Гнесина, А. Ф. Гедике, М. Н. Мейчик, Ю. Д. Исерлис, М. Л. Пресман, Д. С. Шор и многие другие. В его классе камерного ансамбля занимались также ученики других фортепианных классов, в том числе А. Б. Гольденвейзер и К. Н. Игумнов. Известно его исключительно тёплое отношение к А. В. Неждановой, В. Р. Петрову. Он привлёк к преподаванию многих талантливых молодых музыкантов – А. Н. Скрябина, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Н. Корещенко, К. Н. Игумнова и др. По приглашению Сафонова в Московской консерватории некоторое время (в 1890–1891 гг.) работал выдающийся итальянский пианист и композитор Ф. Бузони [18, с. 132].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дедков И.* Публицистика // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. Ст. 72–75.
2. *Кашкин Н.* Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория // К 150-летию Московского отделения Русского музыкального общества. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 119–123.
3. *Корабельникова Л.* Альбрехт – семья музыкантов // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 1. Ст. 121–122.
4. *Корабельникова Л.* Николай Рубинштейн // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. Ст. 739–741.
5. *Корабельникова Л.* Василий Сафонов // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. Ст. 867–869.
6. *Крысин Л.* Толковый словарь иноязычных слов. М.: Эксмо, 2008. 584 с.
7. *Лебедева О.* Публицистика // Литература и язык: Современная иллюстрированная энциклопедия. М.: Росмэн, 2007. С. 385.
8. *Лисса З.* Юзеф Сливиньский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Ст. 82.
9. Московская консерватория: 1866–1991: Альбом. М.: Музыка, 1991. 240 с.
10. *Полонский А.* Публицистика как особый вид творческой деятельности // Научные ведомости. 2008. № 11. С. 56–61.
11. *Пресман М.* Воспоминания о Скрябине // А. Н. Скрябин: сб. к 25-летию со дня смерти. М.–Л.: Музгиз, 1940. С. 32–40.
12. *Пресман М.* Письмо в редакцию // Русская музыкальная газета. 1916. № 40. Ст. 710.
13. *Пресман М.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева) // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Изд. 4-е, доп. М.: Музыка, 1974. Т. 1. С. 148–207.
14. Приазовский край. 1912. № 121.

15. *Пузыревский А.* Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). СПб.: Тип. В. Мильштейна, 1909. 48 с.
16. *Равичер Я.* В. И. Сафонов // К 150-летию Московского отделения Русского музыкального общества. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 124–128.
17. *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 2. 584 с.
18. *Слуцкая Л.* Педагоги – пианисты Московской консерватории и ИРМО // К 150-летию Московского отделения Русского музыкального общества. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 129–138.
19. *Ханецкий В.* Деятельность Саратовского отделения ИРМО (к 140-летию основания) // Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 151–187.
20. *Холопов Ю.* Георгий Конюс // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Ст. 933–935.

REFERENCES

1. *Dedkov I.* Publitsistika [Publicism]. Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: v 9 t. [Brief Literary Encyclopaedia: in 9 vol.]. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1971. Vol. 6. Col. 72–75.
2. *Kashkin N.* Sergei Ivanovich Taneev i Moskovskaya konservatoriya [Sergei Taneev and Moscow Conservatoire]. K 150-letiyu Moskovskogo otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Towards the 150th Anniversary of Moscow Regional Department of Russian Musical Society]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Press, 2010. P. 119–124.
3. *Korabel'nikova L.* Al'brekht – sem'ya muzykantov [Albrecht, the Family of Musicians]. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.]. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1971. Vol. 1. Col. 121–122.
4. *Korabel'nikova L.* Nikolay Rubinshtein [Nickolai Rubinstein]. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.]. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1978. Col. 739–741.
5. *Korabel'nikova L.* Vasiliy Safonov [Vassily Safonov]. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.]. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1978. Vol. 4. Col. 867–869.
6. *Krysin L.* Tolkovyi slovar' inoyazychnykh slov [Explanatory Dictionary of Loan-words]. Moscow: Eksmo Press, 2008. 584 p.
7. *Lebedeva O.* Publitsistika [Publicism]. Literatura i yazyk: Sovremennaya illyustrirovannaya entsiklopediya [Literature and Language: Contemporary Illustrated Encyclopaedia]. Moscow: Rosmen Press, 2007. P. 385.
8. *Lissa Z.* Yuzef Slivinskiy [Joseph Sliwinski]. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.]. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1981. Vol. 5. Col. 82.
9. Moskovskaya konservatoriya: 1866–1991: Al'bom [Moscow Conservatoire: 1866–1991: Album]. Moscow: Muzyka Press, 1991. 240 p.
10. *Polonskiy A.* Publitsistika kak osobyi vid tvorcheskoy deyatel'nosti [Publicism as a Special Kind of Crteative Activities]. Nauchnye vedomosti [Scholar Gazette]. 2008. No. 11. P. 56–61.
11. *Presman M.* Vospominaniya o Skriabine [Memoires About Skriabin]. A. N. Skriabin. Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti [Alexander Skriabin. Collection Towards the 25th Anniversary After His Death]. Moscow–Leningrad: Muzgiz Press, 1940. P. 32–40.
12. *Presman M.* Pis'mo v redaktsiyu [The Letter to the Editorial Staff]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1916. No. 40. Col. 710.
13. *Presman M.* Ugolok muzykal'noy Moskvy vos'midesyatykh godov (Pamyati professora Moskovskoy konservatorii N. S. Zvereva) [The Cosy Nook of Musical Moscow (In Memory of Nickolai Zverev, Professor of Moscow Conservatoire)]. Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t. Izd. 4-e, dop. [Memoires About Rachmaninov: in 2 vol. The 4th supplemented edition]. Moscow: Muzyka Press, 1974. Vol. 1. P. 148–207.
14. Priazovskiy kray [Priazovski Land]. 1912. No. 121.
15. *Puzyrevskiy A.* Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obschestvo v pervye 50 let ego deyatel'nosti (1859–1909) [Emperial Russian Musical Society for a Period of the Initial Fifty Years of Its Activities (1859–1909)]. St. Petersburg: V. Mil'stein's Printed-house, 1909. 48 p.
16. *Ravicher Ya.* V. I. Safonov [Vassily Safonov]. K 150-letiyu Moskovskogo otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obschestva [Towards the 150th Anniversary of Moscow Regional Department of Russian Musical Society]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Press, 2010. P. 124–129.

17. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary Heritage: in 3 vol.]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1980. Vol. 2. 584 p.
18. *Slutskaya L.* Pedagogi – pianisty Moskovskoy konservatorii i IRMO. K 150-letiyu Moskovskogo otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obschestva [Towards the 150th Anniversary of Moscow Regional Department of Russian Musical Society]. Moscow: Yazyki slavianskoi kul'tury Press, 2010. P. 129–141.
19. *Khanetskiy V.* Deyatel'nost' Saratovskogo otdeleniya IRMO (k 140-letiyu osnovaniya) [Activities of Saratov Regional Department of IRMO (Towards the 140th Anniversary of Its Foundation]. Russkoe Muzykal'noe Obschestvo (1859–1917): Istoriya otdeleniy. [Russian Musical Society (1859–1917): The History of Regional Departments]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury Press, 2012. P. 151–187.
20. *Kholopov Yu.* Georgiy Konyus [Georgy Konus]. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.]. Editor-in-chief Yu. Keldysh]. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1974. Vol. 2. Col. 933–935.

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (М. ПРЕСМАНА)

Публикация, вступительная статья и комментарии А. Коккезовой

В данной публикации представлены тексты двух статей видного отечественного музыканта – пианиста, педагога, музыкально-общественного деятеля Матвея Пресмана. Названные статьи, написанные в 1916 году для «Русской музыкальной газеты», впоследствии не переиздавались. Публикация снабжена вступительной заметкой о Пресмане-публицисте.

Ключевые слова: М. Пресман, «Русская музыкальная газета», Императорское Русское музыкальное общество, Московская консерватория, Н. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов.

FROM LITERARY HERITAGE (BY M. PRESMAN)

The publication, introductory article and comments by A. Kokkezova

This publication represents the texts of two works by the prominent Russian musician – the pianist, educational specialist, musical and public figure Matvey Presman. The named works written for the «Russian Musical Gazette» in 1916 were not reissued subsequently. The publication is supplied with introductory essay about Presman as publicist.

Keywords: M. Presman, «Russian Musical Gazette», Imperial Russian Musical Society, Moscow conservatoire, N. Rubinstein, V. Safonov.

Коккезова Айшат Мамедьяевна
аккомпаниатор-концертмейстер, ведущий мастер сцены
e-mail: 87aishat@mail.ru
Ростовский государственный музыкальный театр
Российская Федерация, 344010, Ростов-на-Дону

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Оформление статьи

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, междустрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объем статьи допускается в двух форматах: 10 страниц или 12,5 страниц в указанных параметрах, включая нотные примеры, иллюстрации, схемы, приложения, примечания, список литературы (на русском и английском языках), аннотации и ключевые слова (на русском и английском языках).

В начале статьи указываются фамилия и инициалы автора, а также даётся полное название учреждения, в конце статьи приводятся фамилия, имя и отчество полностью, место работы, должность, учёная степень.

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

Ссылки размещаются после основного текста (концевые сноски) в виде Примечаний (размер шрифта – 12, интервал полуторный).

Все выделения текста внутри цитат уточняются в квадратных скобках: [курсив автора. – ....] или [курсив мой. – ....]. Ссылки на литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках (например: [11, с. 15]).

Схемы, таблицы, фотографии, рисунки нумеруются и даются с названиями (подписями) или заголовками.

Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12.

К статье прилагаются отдельным файлом сведения об авторе, контактные данные – фамилия, имя, отчество полностью; полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

Составление аннотации

Объем от 100 до 250 слов.

В аннотации должно присутствовать краткое повторение структуры статьи, включающей введение, цели и задачи, методы, результаты, заключение. Авторское резюме будет опубликовано самостоятельно, в отрыве от основного текста, следовательно, содержание статьи должно быть понятным без обращения к самой публикации. Предмет, тема, цель работы указываются в том случае, если они не ясны из заглавия статьи.

Заглавие статьи и содержащиеся в нем сведения не должны повторяться в тексте авторского резюме.

Ключевые слова: 5–10 слов.

Аннотация, ключевые слова, сведения об авторе даются на русском и английском языках.

Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию и сведения об авторе или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

Составление сведений об авторе

Сведения об авторе – краткий текст, не более 100 слов. В нем необходимо представить следующую информацию:

а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами;

б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы – аспирант или аспирантка, дается только название Вашего вуза и тема исследования); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

Оформление Списка литературы и References

К статье в обязательном порядке (требование ВАК) прилагается Список литературы (от 5 до 15 наименований). В выходных данных публикаций необходимо указывать общий объем страниц (для книг) или диапазон страниц (для статей).

Отдельным блоком приводится Список литературы в романском (латинице) алфавите – References. Все названия повторяют русскоязычный Список литературы независимо от того, имеются ли в нем или нет иностранные источники. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите.

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

Кроме того, все названия статей (книг, сборников) даются также и в английском переводе, который помещается в квадратные скобки.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Порядок рассмотрения и публикации статьи

1. Полученные материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных: сведения об авторе, аннотация, ключевые слова, правильное оформление списка литературы.
2. Статья проходит систему регистрации, после чего ей присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором она будет опубликована.
3. После определения главным редактором или зав. редакцией тематики статьи, она направляется независимому рецензенту – специалисту в данной области.
4. После рецензирования статья, в случае наличия замечаний, отправляется автору на доработку. При отрицательной рецензии статья передается другому рецензенту. В случае еще одной отрицательной рецензии статья снимается с рассмотрения, о чем автор будет уведомлен.
5. Научное редактирование.
6. Верстка статьи.
7. О выходе журнала автор своевременно уведомляется по электронной почте.

Правила рецензирования статей

1. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, направляются независимому рецензенту.
2. Рецензент получает безличностный вариант статьи, без указания фамилии автора(ов), места работы, занимаемой должности и контактной информации (адреса, телефона и E-mail).
3. Рецензент в недельный срок представляет в редакцию журнала рецензию статьи, содержащую оценку актуальности темы, степени обоснованности положений, выводов и заключений, изложенных в статье, их достоверности и новизны. Рецензент должен изложить в рецензии свои замечания и предложения и дать заключение – рекомендацию к публикации.
4. В случае отрицательной рецензии, статья передается другому рецензенту, которому не сообщается о том, что статья проходила рецензирование. Если и второй рецензент дает отрицательный отзыв, статья снимается с публикации, о чем автор своевременно уведомляется.
5. Автор(ы) получает(ют) копию рецензии без указания личности рецензента.