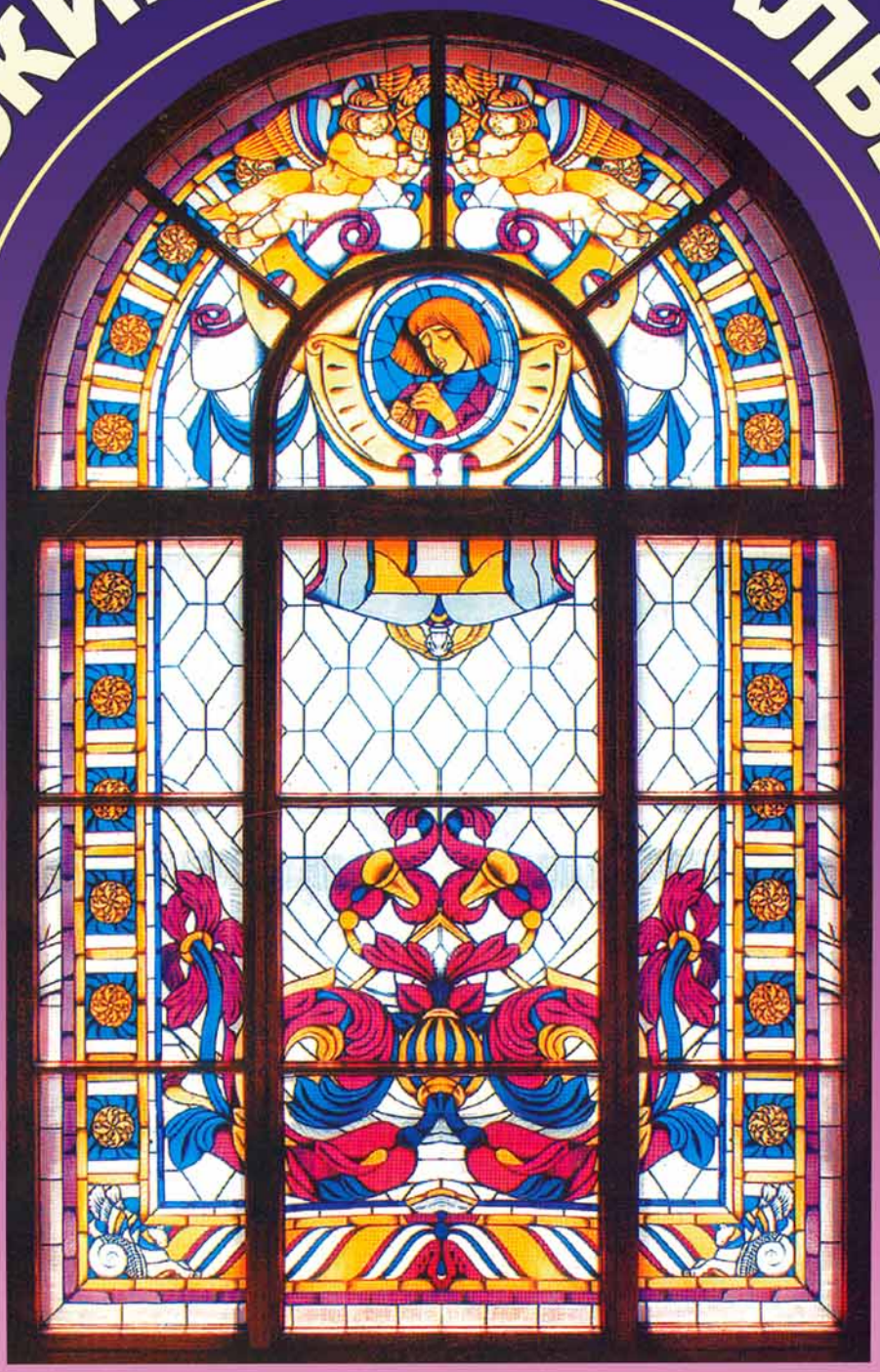
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2015 `2 (19)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2015’2 (19)

В НОМЕРЕ:

Музыкальное образование

Исполнительское искусство

Проблемы музыкальной науки

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Аспекты современной музыкальной культуры

Музыкальная культура Юга России

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 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

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор – Наянова Влада Евгеньевна

Редактор-корректор – Жабинский Константин Анатольевич, старший библиограф

Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна, кандидат экономических наук

Члены редакционной коллегии:
П. С. Волкова, *д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф.* (Россия)
А. В. Денисов, *д-р иск., проф.* (Россия)
Н. И. Ефимова, *д-р иск., проф.* (Россия)
Т. И. Науменко, *д-р иск., проф.* (Россия)
Т. С. Рудиченко, *д-р иск., проф.* (Россия)
Л. В. Саввина, *д-р иск., проф.* (Россия)
Т. Б. Сиднева, *д-р культ., проф.* (Россия)
Т. В. Франтова, *д-р иск., проф.* (Россия)
В. Н. Холопова, *д-р иск., проф.* (Россия)
А. М. Цукер, *д-р иск., проф.* (Россия)
Т. Ф. Шак, *д-р иск., проф.* (Россия)
И. П. Дабаева, *канд. иск., проф.* (Россия)
Л. Атлас, доктор (PhD), проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, доктор (PhD), проф. (Италия)
Е. Дулова, *д-р иск., проф.* (Беларусь)
Е. Зинькевич, *д-р иск., проф.* (Украина)
В. Исмаилов, doctor of philosophy, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, doctor of FA, проф. (Молдова)

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

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23
E-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 30.06.2015. Формат 60x90/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. *л.* 12,25. Тираж 500.

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

Все архивные комплекты Южно-Российского музыкального альманаха также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных WorldCat OCLC и входит в библиографический указатель Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2015'2 (19)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766

Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire

The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Mass Communication, Communications and the Protection of Cultural Heritage
Registration Certificate: ПИ № ФС77-29002

Academic supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor

Editor in chief, Manager – Elena Andruschenko, PhD in Art Studies, Associate Professor

Executive Editor – Vlada Nayanova

Proofreader – Konstantin Zhabinsky, Senior bibliographer

Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya, PhD in Economics

Members of the Editorial Board:
Polina Volkova, Grand PhD in Art Studies, Grand PhD in Philosophy, PhD in Philological Studies, Professor (Russia)
Andrey Denisov, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Natalya Yefimova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Naumenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Rudichenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Lyudmila Savvina, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Sidneva, Grand PhD in Cultural Studies, Professor (Russia)
Tatyana Frantova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Valentina Kholopova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Anatoly Tsuker, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Shak, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Irina Dabayeva, PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Juliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)
Ekaterina Dulova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Belarus)
Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Studies, Professor (Ukraine)
Vilayat Ismail Oglou Ismailov, Grand PhD in Philosophy, Professor (Azerbaijan)
Tigran Maytesyan, Doctor of FA, Professor (Belgium)
Elena Mironenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Moldova)

Design by N. V. Samokhodkina, PhD in Art Studies, Associate Professor
Cover design by A. A. Selitsky. Layout by V. A. Kozyakov

The mailing address of the editorial board: 23 Budyonnovsky av., Rostov-on-Don, Russia. Postal Code in Russia: 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the union catalog WorldCat OCLC and at the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

IN THE ISSUE:

Music education

Performing art

Problems of musical studies

Foreshortenings of popular music culture

Aspects of modern music culture

Music culture of the South Russia

Subscription index 79315 in Rospechat Agency catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

В. Мостицкий. Инновационная образовательная деятельность в сфере вокального искусства: актуальные тенденции 5
V. Mostitskiy. Innovatory educational activity in the vocal art sphere: actual tendencies

В. Экнадиосов. Учебный оперный спектакль и его роль в формировании певца-профессионала 10
V. Eknadiosov. A training opera performance and its role in formation of the professional singer

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Ю. Майлис. Исторический аспект развития и особенности профессионального мастерства концертмейстера 15
Yu. Maylis. Historical aspect of the development and features of the professional accompanist's skill

В. Юрчук. Певец и концертмейстер – слагаемые успеха (на примере вокального творчества П. Чайковского) 20
V. Yurchuk. A singer and accompanist – components of success (with the examples of vocal works by P. Tchaikovsky)

А. Жирикова. Фортепианное творчество Р. Шумана в аспекте исполнительских проблем 31
A. Zhirikova. Piano works by R. Schumann in the aspect of performing problems

И. Гринченко. Хоровая миниатюра в исполнительской практике 39
I. Grinchenko. A choral miniature in performing practice

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

К. Жабинский. Метаморфозы «вооружённого человека»: месса «The Armed Man» К. Дженкинса в историко-культурном контексте XX–XXI веков 51
K. Zhabinsky. Metamorphoses of «L'homme armé»: mass «The Armed Man» by K. Jenkins in the historical-cultural context of the XX–XXIst centuries

Е. Лисова. Ансамбли с участием белорусских цимбал, гитары, ударных инструментов: единичный эксперимент или новая тембровая парадигма? 58
E. Lisova. Ensembles with the participation of Belarusian dulcimer, guitar, percussion instruments: a single experiment or a new timbral paradigm?

Е. Батовская. Экспериментальные тенденции в современном хоровом творчестве 65
E. Batovskaya. Experimental tendencies in contemporary choral works

Н. Дуда. Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века 70
N. Duda. Music theory and practice in music manuals of the XVIIth-century England

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

В. Ткаченко. Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова 76
V. Tkachenko. Shiko Aranov as a founder of the orchestra jazz traditions in the Republic of Moldova

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Л. Кязимова. Проблемы национального симфонизма на рубеже третьего тысячелетия: суждения, оценки, прогнозы 83
L. Kyazimova. Problems of national symphonism on the boundary of the third millennium: opinions, appraisals, prognoses

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

А. Сметанникова. Рабис и его роль в управлении музыкально-художественной практикой в Ростове-на-Дону (1919–1924 гг.) 89
A. Smetannikova. Rabis and its role in administration of music artistic practice in Rostov-on-Don (1919–1924)

Правила оформления и публикации статей 95

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

В. А. МОСТИЦКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИННОВАЦИОННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СФЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Современные процессы, связанные с формированием новой отечественной образовательной стратегии и общей модернизацией профессионального образования, оказывают существенное воздействие и на вузовский процесс подготовки вокалистов академического профиля. Специалисты рассматривают, в частности, приоритетную роль образовательных инноваций как значимый фактор, способствующий эффективной разработке традиционных педагогических проблем. По мнению Т. Смелковой, «...для творческих кафедр, включая кафедру сольного пения, "образовательные инновации" подразумевают решение следующих конкретных задач:

– активизации творческого, личностного потенциала профессорско-преподавательского состава и студентов, мобильности в работе коллектива;

– создания новых условий для достижения качественных изменений в музыкально-педагогической деятельности;

– обновления взглядов и практических действий в решении вопросов учебного характера;

– формирования современного научно-методического обеспечения (в том числе разработки новых программ) и творческой, динамичной среды для глубокого, всестороннего развития обучающихся» [4, с. 58].

Разумеется, столь обширное поле деятельности предполагает последовательную дифференциацию внедряемых новшеств соответственно магистральным направлениям развития вузовской системы: речь идет о формировании нового содержания образовательного процесса, освоении новых педагогических технологий и создании новых разновидностей учебных заведений (см.: [3]). Охарактеризуем некоторые инновации, связанные с вышеупомянутыми направлениями, более подробно, опираясь на показательные примеры.

Новое содержание образовательного процесса формируется, прежде всего, благодаря внедрению оригинальных учебных курсов или расширительному подходу к ныне преподаваемым дисциплинам. Так, заслуживают внимания «универсальные» тенденции, предполагающие целостный охват различных возрастных периодов вокального обучения – от младших классов общеобразовательной школы до зрелых лет. В связи с этим специалисты рекомендуют уделить особое внимание углублённому «...изучению основ детской вокальной методики. Знание студентами особенностей организма детей различных возрастов, специфики работы с детским голосом является первостепенной задачей (вузовского. – В. М.) образования и непосредственно связано с будущей музыкально-педагогической деятельностью» [5, с. 25].

Следует указать на бесспорные положительные стороны «универсального» подхода. Во-первых, студент обретает искомое единство методических взглядов, постигая процесс вокального образования как целесообразно организованное явление системного характера. Во-вторых, у молодого специалиста формируются надлежащие представления о ситуации на современном рынке труда, который остро нуждается в профессионально оснащённых вокальных педагогах-«универсалах». Стремительное развитие международной индустрии музыкально-исполнительских конкурсов, ярко выраженный общественный интерес к детскому и юношескому академическому сольному пению, разумеется, влекут за собой возрастающую ответственность преподавателей вокала в ДМШ и ДШИ, руководителей кружков и студий при общеобразовательных школах, гимназиях и лицеях. Речь идёт, в частности, о гибкой и вдумчивой коррекции голосового аппарата начинающих певцов, плодотворном психологическом и художественно-эстетическом воздействии на

юных музыкантов, их умелой и целенаправленной подготовке к артистическим «состязаниям» различного уровня. Наряду с этим, педагог должен содействовать профессиональному росту своих подопечных и в так называемый «переходный» период мутации, обеспечивая преемственную связь исполнительских навыков, сводя к минимуму негативные последствия физиологической перестройки организма и т. п. Отсюда проистекает явно ощущаемая потребность в авторских методических разработках, подвергающих анализу процесс «многолетнего» обучения вокалу современных школьников, равно как в дидактически выверенных программах, которые позволяют упорядочить названный процесс и адаптировать его к специфике того или иного образовательного учреждения (см.: [5, с. 26]).

Освоение новых педагогических технологий в наши дни закономерно обусловливается интегративными тенденциями профессионального образования, доминирующими на протяжении 2000–2010-х годов. Здесь подразумевается «...использование... многообразных креативных форм обучения – открытых уроков, мастер-классов, творческих мастерских, учебных концертов, конкурсов, педагогических практикумов, конференций, прослушивания и просмотра аудио- и видеозаписей, посещения спектаклей, концертов с их последующим анализом. Именно такое, интегративное погружение в вокальное искусство способствует продуктивному становлению и развитию личности будущего педагога-музыканта – носителя универсального языка великого искусства музыки» [4, с. 59]. Естественно, упомянутое «многообразие форм» предполагает эксплуатацию различных медиатехнологий, благоприятствующих оперативному поиску и отбору профессионально значимой информации, её восприятию и осмыслению. Кратко охарактеризуем приоритетные направления указанного процесса – не только практические, но и теоретические.

Сегодняшний студент, как правило, в должной мере осведомлён о возможностях, предоставляемых сетью Интернет для разыскания и последующей идентификации нотного материала. Это касается не только новейших вокальных опусов (к примеру, «обязательных» произведений, сочиняемых по заказу организаторов международных конкурсов и не подлежащих «предварительной» публикации), но и старинной музыки, чья бесспорная ценность в качестве «художественно-дидактического» репертуара не вызывает сомнений. Поощряя инициативу своих подопечных в соответствующих поисках, преподаватель может привлечь их внимание к весьма полезным функциям компьютерных нотопечатающих программ (Encore, Finale, Score, Sibelius и др.): редактированию – исправлению обнаруженных ошибок и опечаток; корректировке постраничного расположения текста; транспонированию в удобную тональность... Кроме того, виртуальное Интернет-пространство хранит немало ценных фонограмм, методических комментариев, исследовательских работ, стимулирующих профессиональное развитие молодого певца. Регулярное изучение подобных материалов, сопровождаемое отбором самого интересного и созданием персональных «электронных архивов», призвано служить расширению исполнительского и общекультурного кругозора будущего артиста, его целенаправленной и продуктивной работе над конкретной программой в классе оперного или камерного пения.

Ещё одна перспективная тенденция, связанная с использованием медиатехнологий, характеризуется общедоступностью и простотой в эксплуатации портативной аудио- и видеозаписывающей техники. Даже «усреднённые» характеристики современных мобильных телефонов позволяют, при владении известными практическими навыками, регулярно осуществлять записи домашних занятий, учебных репетиций и концертно-сценических выступлений. Последующее прослушивание и критический анализ данного исполнения «со стороны» (осуществляемые вначале под руководством педагога, затем – индивидуально) являются важным средством слухового самоконтроля, благодаря которому обеспечивается максимальная оперативность в коррекциях интерпретаторского прочтения, вокально-технических действий, созерцаемого «артистического имиджа», актёрской игры и т. п.

Заметим также, что повседневная практика использования разнообразных медиатехнологий корреспондирует с обнадёживающими перспективами совершенствования теоретических аспектов вокального образования. Как отмечает В. Юшманов, «наука, изучающая технику оперного пения, и певческая практика в настоящее время существуют параллельно, мало соприкасаясь друг с другом. Практики уже давно пришли к пониманию, что пение есть психологический процесс, в который должен быть вовлечён весь организм певца; в то же время в теории процесс певческого голосообразования продолжает рассматриваться и изучаться как физиологическая функция узко понимаемого “голосового аппарата” (прежде всего – гортани). Таким образом, при огромном интеллектуальном потенциале достоверного

знания, полученного в результате проведённых в XX веке многочисленных научных исследований, профессиональное обучение современных певцов технике оперного пения продолжает оставаться эмпирическим, сводящимся, как правило, к передаче педагогом собственного певческого опыта» [6, с. 11–12]. Иными словами, противоречие между «органически-целостным» и узко аналитическим подходами усугубляется обнаруживаемым «диссонансом» научной достоверности и эмпирической субъективности учебного процесса.

Мы полагаем, что в ближайшей перспективе преодоление существующего «замкнутого круга» возможно благодаря наблюдаемому росту числа молодых певцов, которые выказывают реальную заинтересованность в повседневном контроле своего исполнительского процесса с использованием «объективных» методов – не только сравнительного слухового анализа звукозаписей, но и компьютерных технологий. По справедливому замечанию В. Морозова, «...эти *объективные* показатели, разумеется, мы не должны рассматривать как самодостаточные... но вправе рекомендовать их в качестве немаловажного дополнения к традиционным *субъективным* методам... равно как и [критериям] оценки эффективности педагогических методик обучения вокальному искусству» [2, с. 337]. Отмеченное взаимодействие теории и практики позволит, благодаря интенсивному сотрудничеству специалистов различных областей знания, приблизиться к формированию подлинно современных основ профессионального певческого образования.

Возникновение и развитие *новых видов учреждений*, реализующих программы упомянутого образования, также непосредственно связано с инновационной деятельностью. Одним из наиболее успешных проектов подобного рода является Центр оперного пения Галины Вишневской, созданный в Москве, – «личный проект знаменитой певицы, опыт её жизни, её карьеры и мастерства, выношенная ею мечта». Анонсируя начало работы Центра в сентябре 2002 года, Г. Вишневская обозначила соответствующую концепцию ёмко и выразительно: «Для меня ясно, что ступень между консерваторией и оперным театром – звено, которое не заполнено. После консерватории певцы приходят в театр – и снова начинают учиться. Они могут в лучшем случае спеть арию. <...> Это слишком мало для театра. В театр приходят, чтобы быть там артистом, создавать роли, спектакли. И надо быть готовым к тому, чтобы что-то получить от театра. А чтобы что-то получить, надо быть оснащённым технически, чтобы взять от режиссёров, дирижёров то, что они могут дать» (цит. по: [1, с. 101]). Следовательно, целью нового учебного заведения провозглашалась подготовка высококвалифицированного оперного певца, владеющего определённым репертуаром (минимум четырьмя партиями из области мировой классики), имеющего опыт сценической работы в различных условиях, обладающего навыками самостоятельной репетиционной подготовки с учётом требований конкретного театра или антрепризы.

Впрочем, Центр оперного пения безусловно рассматривался не как альтернатива консерваторскому образованию, а в большей мере как его продолжение и завершение. Об этом свидетельствовали и двухгодичный срок обучения в «школе Галины Вишневской», и нормативное требование к абитуриентам – наличие высшего профессионального музыкального образования, и последовательная реализация творческого потенциала, накопленного в предшествующий период. Равным образом перечень дисциплин, объявленных к прохождению в Центре, отчасти мог ассоциироваться с вузовской программой: «В числе учебных предметов – вокал с преподавателем, мастер-классы с художественным руководителем и приглашёнными мастерами, вокал с концертмейстером, работа с дирижёром, режиссёром-постановщиком, с оркестром, певческая дикция, сценическое движение, актёрское мастерство, пластика, танец, основы дирижирования, итальянский, французский, немецкий и английский языки» [1, с. 102]. Кардинальное различие между «повторением пройденного» и достижением новых профессиональных высот обусловливалось не только уровнем преподавания (Г. Вишневская изначально стремилась приглашать в Центр лучших московских специалистов), но и безотлагательной адаптацией получаемых знаний и практических навыков к условиям данной оперной постановки, осуществляемой совместными усилиями на протяжении одного учебного семестра.

В наши дни функциональное своеобразие «школы Галины Вишневской» как автономного звена отечественной системы обучения вокалистов закономерно инспирирует параллели с вузовской магистратурой или даже ассистентурой-стажировкой по профилю «Искусство оперного пения». Вот только организационный уровень и материально-техническое оснащение образовательного процесса, интенсивность оперно-сценических и концертных выступлений молодых исполнителей, обучающихся в Центре, до сих пор остаются безусловным эталоном, достигаемым российскими консерваториями отнюдь не всегда. Тем более труднодостижи-

мыми оказываются масштабы продюсерской и рекламно-информационной деятельности, которая из года в год развёртывается «школой Галины Вишневской» в целях продвижения её воспитанников, популяризации образовательных технологий Центра и установления партнёрских отношений с крупнейшими вокальными институтами зарубежных стран (см.: [1, с. 103]). Следовательно, упомянутая «школа», работающая в качестве «независимого» учебного заведения, может быть уподоблена «полигону инноваций» отечественной вокальной педагогики. Аккумулируемый Центром (и другими аналогичными образовательными учреждениями) профессиональный опыт, безусловно, достоин углублённого осмысления и дальнейшего использования российскими специалистами.

Представляется необходимым подчеркнуть, что инновационная образовательная деятельность в области вокального искусства закономерно ориентируется на «...создание условий для полностью *осознанного* студентом процесса совершенствования профессионального мастерства, предполагающего развитие его творческого мышления и опосредуемого этим мышлением» [3, с. 74–75]). Учитывая сказанное, продуктивный характер соответствующих педагогических инноваций в полной мере выявляется благодаря механизмам прямой и обратной связи – непрерывно поддерживаемому «диалогу-взаимодействию» музыкального вуза и обучаемых им будущих певцов: исполнителей, преподавателей, методистов... Тем самым может быть обеспечен поступательный характер модернизации отечественной системы профессионального образования как процесса, устремлённого навстречу животрепещущим проблемам современной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баяхунова Л.* Центр оперного пения Галины Вишневской // Обсерватория культуры. 2007. № 6. С. 100–105.
2. *Морозов В.* Невербальная коммуникация: Экспериментально-психологические исследования. М.: Институт психологии РАН, 2011. 528 с.
3. *Сахнова И.* Инновации сферы музыкального образования // Современная музыкальная культура и образование в России: материалы I Всерос. науч.-практ. конф. М.: Спутник+, 2009. С. 72–75.
4. *Смелкова Т.* Вокально-исполнительская культура в современном образовательном пространстве // Universum: Вестник Герценовского университета. 2014. № 2. С. 56–60.
5. *Смелкова Т.* Интегративный подход к формированию вокально-исполнительской культуры студентов в контексте образовательных инноваций // Universum: Вестник Герценовского университета. 2005. № 8. С. 23–26.
6. *Юшманов В.* Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: автореф. дис. ... д-ра иск. СПб., 2004. 38 с.

REFERENCES

1. *Bayakhunova L.* Tsentr opernogo peniya Galiny Vishnevskoy [Galina Vishnevskaya's Opera Singing Centre]. Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]. 2007. No. 6. P. 100–105.
2. *Morozov V.* Neverbal'naya kommunikatsiya: Eksperimental'no-psikhologicheskie issledovaniya [Non-verbal Communication: Experimental Psychological Researches]. Moscow: Psychology Institute of Russian Academy of Science, 2011. 528 p.
3. *Sakhnova I.* Innovatsii sfery muzykal'nogo obrazovaniya [Innovations of Music Education Sphere]. Sovremennaya muzykal'naya kul'tura i obrazovanie v Rossii [Contemporary Music Culture and Education in Russia]: papers of the I[st] All-Russian research-practical conference. Moscow: Sputnik+ Press, 2009. P. 72–75.
4. *Smelkova T.* Vokal'no-ispolnitel'skaya kul'tura v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve [Vocal-Performing Culture in the Contemporary Educational Space]. Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta [Universum: Bulletin of A. Gertzen University]. 2014. No. 2. P. 56–60.
5. *Smelkova T.* Integrativnyj podkhod k formirovaniyu vocal'no-ispolnitel'skoy kul'tury studentov v kontekste obrazovatel'nykh innovatsiy [Integrative Approach to Formation of Student Vocal-Performing Culture in Context of Educational Innovations]. Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta [Universum: Bulletin of A. Gertzen University]. 2005. No. 8. P. 23–26.
6. *Yushmanov V.* Pevcheskiy instrument i vokal'naya tekhnika opernykh pevtsov: avtoref. dis. … doktora iskusstvovedeniya [Singer's Instrument and Opera Singers' Vocal Technique: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2004. 38 p.

ИННОВАЦИОННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СФЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

В статье характеризуются роль и значение образовательных инноваций в развитии отечественного музыкального образования. Автором указываются важнейшие задачи, решение которых предполагает использование образовательных инноваций. Наряду с этим, обозначаются такие магистральные направления инновационной деятельности, как формирование нового содержания учебного процесса, освоение новых педагогических технологий и создание новых разновидностей учебных заведений. В качестве примеров соответствующих инноваций на вузовском уровне рассматриваются «универсальный» подход к преподаванию вокальной методики (с охватом «детского» и «взрослого» периодов как взаимосвязанных составляющих), использование медиатехнологий для поиска профессиональной информации, изучения приоритетных аспектов певческого искусства, а также образовательная деятельность Центра оперного пения Г. Вишневской.

Ключевые слова: образовательные инновации, вузовское музыкальное образование, вокальная методика, медиатехнологии, Центр оперного пения Г. Вишневской.

INNOVATORY EDUCATIONAL ACTIVITY IN THE VOCAL ART SPHERE: ACTUAL TENDENCIES

A role and significance of educational innovations in the development of Russian music education are characterized in the article. The author points out the most impossible tasks which should be solving by means of educational innovations using. At the same time such principal directions of innovative activities as substantial renovation of educational process, learning to new pedagogical methods and making educational institutions of new types are marked. The «universal» approach to the teaching of vocal methods (which includes «childhood» and «adult» periods as intercommunicative components), using of media-technologies for the search of professional information and learning priority aspects of singing art, educational activity of Galina Vishnevskaya's Opera Singing Centre are considered as examples of appropriate innovations up to standard of high school.

Key words: educational innovations, high school music education, vocal methods, media-technologies, Galina Vishnevskaya's Opera Singing Centre.

Мостицкий Валентин Анатольевич
профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: platinvalentine@yandex.ru

Mostitskiy Valentin A.
Professor of the Department of Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: platinvalentine@yandex.ru

В. С. ЭКНАДИОСОВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

УЧЕБНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПЕВЦА-ПРОФЕССИОНАЛА

Проблема воспитания оперного артиста осознаётся в наши дни исключительно остро и, можно сказать, не нуждается в особых доказательствах своей актуальности. Об этом ярко и темпераментно говорил несколько лет назад Ю. Х. Темирканов в интервью, публикация которого увидела свет под красноречивым заголовком: «Культура во всём мире в катастрофическом состоянии» [5]. К неутешительному выводу о том, что подготовка будущих оперных исполнителей в музыкальных вузах страны не осуществляется на должном уровне, приходят сегодня многие авторитетные деятели театра и вокальные педагоги. Так, в исследовании Н. И. Кузнецова «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актёрской школы Ф. И. Шаляпина» (см.: [3]) фигурирует весьма характерный пример. В 2004 году прославленный режиссёр Р. Р. Стуруа, осуществив на сцене Большого театра постановку оперы «Мазепа» П. И. Чайковского, воочию убедился: нынешние выпускники консерваторий, в том числе столичных, сплошь и рядом оказываются не готовыми к практической театральной работе.

На этом фоне выглядит весьма значительным вклад автора упомянутой диссертации Н. И. Кузнецова в разработку соответствующей проблематики. Занимаясь непосредственным воспитанием будущих театральных кадров в Оперной студии Московской консерватории, он проповедует взгляды, представляющиеся сегодня наиболее плодотворными и прогрессивными. К примеру, в фундаментальном труде «Мысль и слово в творчестве оперного актёра» Н. И. Кузнецов доказывает необходимость формирования творческой самостоятельности и активности у каждого вокалиста, избравшего эту сложную профессию (см.: [2]). Исследователь убеждён в том, что оперный актёр должен выступать по отношению к композитору и постановщику спектакля в роли полноправного *со-творца*, способного «достраивать» и даже «дописывать» собственную роль, гибко подчиняя её целостной концепции спектакля. Весьма продуктивной можно считать предложенную Н. И. Кузнецовым типологию оперных артистов, которых он разделяет на две категории: к первой относятся *механические исполнители*, готовые бездумно подчиняться режиссёрской воле, ко второй – *творческие интерпретаторы*, проявляющие себя как самостоятельные личности и создающие спектакль в согласованном художественном ансамбле.

Актёрская и режиссёрская деятельность автора данной статьи на протяжении трёх десятилетий предполагала профессиональное общение с оперными исполнителями обоих типов. Еще в далёком 1986 году, приступив к оперным постановкам на сцене Государственного театра оперы и балета Белорусской ССР, пишущий эти строки задумался о методах обучения, применяемых по отношению к будущим певцам-актёрам в высшей школе. Впоследствии же непосредственное соприкосновение с вузовским учебным процессом (в особенности – педагогическая и режиссёрская работа в стенах Ростовской консерватории) явилось стимулом к поиску дидактических установок и принципов, которые будут рассмотрены и обоснованы ниже.

Прежде всего, уместен вопрос: кого выпускает из своих стен современная консерватория? Опираясь на важнейшие постулаты театрально-сценической эстетики Ф. И. Шаляпина, следует признать наиболее правильным определение «оперный артист», решительно отвергнув другое, также распространённое, но отличающееся узостью подхода, – «оперный певец».

По нашему мнению, аксиоматичной представляется мысль о том, что выпускник вокального факультета музыкального вуза должен приходить в театр, обладая важнейшими навыками оперно-сценического искусства. Однако где молодой певец наиболее успешно адаптируется к сцене, как не... в условиях самой сцены? Следовательно, с момента поступления в вуз и, далее, на протяжении профессиональной карьеры поющий артист не существует без сценической среды и стремится овладеть ею в совершенстве, а это осуществимо благодаря участию в полноценных оперных спектаклях. Действующий ныне учебный план предоставляет моло-

дым певцам такую возможность, которой нужно лишь надлежащим образом распорядиться.

Напомним, что в соответствии с учебным планом направления подготовки 070201 «Музыкально-театральное искусство» (профильная направленность – «Искусство оперного пения») сценическая квалификация выпускника обеспечивается значительным количеством дисциплин и протяжённым периодом их освоения. Достаточно привести рекомендуемые временные нормативы для изучения основных предметов: «Актёрское мастерство» – 576 часов (246 аудиторных), «Прохождение партий» – 252 часа (67 аудиторных), «Актёрская пластика» – 648 часов (314 аудиторных). Помимо этого, профессиональный цикл включает крайне важный курс «Сценическая речь» объёмом 144 часа (106 аудиторных). Из дисциплин вариативной части общепрофессионального цикла надлежит выделить курс «Современное сольфеджио»: сравнительно краткий по нормативной продолжительности, он в немалой степени содействует освоению исполнительской «*сверхтехники*» [7, с. 350], которая, по мнению А. С. Яковлевой, необходима будущим театральным солистам для свободной адаптации в современных композиторских стилях. Среди обязательных дисциплин нельзя оставить без внимания «Анализ поэтического текста» протяжённостью 72 часа (36 аудиторных): этот курс ориентирует будущих оперных исполнителей на постижение образа-слова, благодаря которому, как утверждал Ф. И. Шаляпин, перед певцом открывается путь к подлинному искусству. Указанная дисциплина способствует преодолению нередко встречающегося бездумного отношения к конструкции слова и его смыслу, о котором с горькой иронией пишет Н. И. Кузнецов. Он словно бы в шутку предлагает использовать бегущую строку перевода в сопровождении оперных спектаклей… на русском языке, – тем самым аудитория, наконец, уяснит, что именно хотела выразить певица, «прожорливо» глотающая окончания слов и фраз (см.: [2, с. 9]):

Никто меня не понима…
Рассудок мой изнемога…

Из представленного краткого обзора учебного плана следует закономерный вывод: подготовка будущего оперного артиста должна иметь *системный* характер, поскольку речь идёт о формировании *синтетического* певца-актера. Но воспитательный процесс призван обладать и другими свойствами – *регулярностью, последовательностью, целенаправленностью*. С названными определениями соотносится главная цель обучения: настойчиво и неуклонно, изо дня в день, приближать студентов к постижению музыкально-театральной специфики, погружая их в *живую* атмосферу сценического действа. Только непосредственное участие студентов в полноценном оперном *учебном* спектакле может обеспечить достижение указанной цели, а сам такой спектакль выступает в роли наиболее эффективного – *оптимального* и *универсального* – дидактического инструмента. В этом утверждении, обозначающем практическое содержание театрально-воспитательной работы, и заключена центральная идея настоящей статьи.

Именуя оперную постановку, осуществляемую силами студентов, «учебной», мы не стремимся подчеркнуть скромность её профессиональных притязаний. Вспомним о том, что П. И. Чайковский, отвергавший «омерзительную, пошлую рутину» казённых театров, предпочитавший уклоняться от постановки вновь создаваемых им оперных сочинений при отсутствии перспектив адекватного исполнительского воплощения, доверил премьеру дорогих сердцу *лирических сцен* – «Евгения Онегина» – не прославленным и многоопытным оперным артистам, а скромным консерваторцам, как их тогда называли, и не раскаялся в этом. К слову сказать, и «допремьерное» исполнение оперы, состоявшееся в доме известной просветительницы Ю. Ф. Абазы, не могло грешить любительством уже хотя бы потому, что художественные вкусы хозяйки этого популярного в Петербурге музыкального салона, где оказывалось покровительство талантам, отличались строгой взыскательностью.

Итак, в консерваторской практике спектакль называется учебным, поскольку в нём участвуют те, кому только предстоит научиться совмещать пение с жестами, мимикой и движением, впервые на практике осваивать важнейшие понятия «сценическое пространство» и «ритм спектакля». Ещё в качестве робких учеников адаптируются они к театральному костюму, приобщаются к искусству грима, разучивают мизансцены, постигают азы творческого взаимодействия с партнёрами, режиссёром, дирижёром, хором, оркестром. Учебным спектакль считается и потому, что его постановщики – это в первую очередь учителя, готовые не только строго требовать, но и терпеливо помогать, объяснять, подсказывать.

Подобного рода целостная постановка, отнюдь не исключающая распространённой в учебном процессе работы над оперными отрывками – эскизами к будущему большому полотну, может способствовать охвату, по меньшей мере, трёх проблемных направлений современного вокального образования, а именно:

- *формирования профессионального сознания оперного артиста;*
- *освоения навыков музыкально-сценического искусства;*
- *достижения внутренней раскрепощённости и реализации творческого потенциала*.

Опытный педагог, приобщая студента к сцене, должен, прежде всего, помочь последнему преодолеть в себе самом принцип *солирования* – ведь полной независимостью от указанного принципа и характеризуется сознание профессионала, который работает на партнера, постоянно ощущает его присутствие. С преодолением этого принципа связан отказ и от другого театрального предрассудка – пренебрежительного отношения к партиям «второго плана». Как утверждает Л. Я. Вайнштейн – автор интересного исследования под названием «Музыкальный театр Чайковского, исполнители и первые постановки опер композитора в России», – большая художественная значимость «маленьких ролей» является весьма существенной особенностью русских классических опер [1, с. 17].

На основе упомянутых гибких представлений о спектакле можно успешно развивать навыки сценического поведения, призывая начинающего артиста к сотворчеству с постановщиками, к проявлению фантазии и импровизации. Педагогу, работающему над спектаклем, нельзя экономить время и силы, необходимые для совместной работы со студентом: изначально следует вместе с подопечным продумывать *драматургию* трудных *эпизодов молчания.* Будущий артист должен научиться воссоздавать разнообразную палитру мыслей и чувств, предшествующих *звучанию,* разгадывать содержание – конечно же, подсказанное музыкой! – мысленных реплик своего персонажа.

К примеру, исполнительнице оперной партии надлежит психологически убедительно представить, о чём размышляет Татьяна в третьей картине «Евгения Онегина», почему героиню внезапно охватывает буря смятенных чувств – перед тем, как, бессильно опустившись на садовую скамью в сцене объяснения с предметом своих грёз, Татьяна отзовётся на увещевания Онегина тихим печальным стоном: «О боже, как обидно и как больно!». Эта короткая, но очень значимая реплика естественно вытекает из всех предыдущих переживаний героини. Другим примером может служить сцена Иоланты (из одноимённой оперы Чайковского), беседующей с кормилицей. Почему-то упомянутый эпизод спектакля нередко называют *ариозо* Иоланты. Но ведь это *сцена*! Марта, внимательно выслушивая взволнованное признание своей воспитанницы, не должна механически вытирать «дежурные» слёзы. Артистке, занятой в небольшой, но психологически ёмкой партии кормилицы, предстоит пережить и выразить сложное состояние отзывчивой души: сколько в ней нежности, тревоги, надежды, смятения, отчаяния, сочувствия, преданности, самоотречения – любви! Нельзя также допустить, чтобы певица-актриса, выступающая в роли Дуняши из «Царской невесты» Римского-Корсакова, представляла её беззаботной хохотушкой, с застывшей умильной «миной» внимающей лирическому повествованию Марфы в знаменитой арии «В Новгороде мы рядом с Ваней жили…». Действительно, какие мысли и чувства всколыхнулись в этой девушке: радость за подругу, печаль о своей доле, отголосок ласкового воспоминания о друге детства? А возможно, и лёгкая ревность… Изучение всех отмеченных выше психологических тонкостей и деталей, поиск соответствующих им выразительных средств являются важнейшей частью работы над ролью!

Воспитывая молодых артистов, следует опираться на мудрые советы прославленного певца, а впоследствии – наставника театральной молодёжи, одного из основателей Оперной студии Ленинградской консерватории И. В. Ершова. Он призывал подопечных отречься от «культа собственных связок» (новичкам это порой даётся трудно из-за нерешённых вокальных проблем), вступать во «внутренний диалог» с композитором, вслушиваться в партитуру оперы. «Велика сила власти голоса над начинающим певцом, – говорил Ершов, – соблазны поклонений и бурных аплодисментов, стремление к известности, к славе – этой трагической ноше мира нашего» (цит. по: [4, 159]). Ориентиром же высокохудожественного исполнения является нечто иное: «Эту синкопу вы должны понимать и ощущать как внутреннее человеческое переживание, а не как музыкальный знак. <…> Эта пауза молчания изумительна. Она действенна» (цит. по: [4, с. 162]). Многие афоризмы создателя бессмертных образов Зигфрида, Лоэнгрина и Гришки Кутерьмы можно было бы высечь на скрижалях русского оперного театра, но всё же особенно ценными представляются творческие заповеди молодым артистам: «Надо уметь самому предвидеть, что диктует музыка, что было в мыслях композитора до рождения музыки» (цит. по: [4, 175]). Или: «Есть тончайшие человеческие интонации, которые композитор не может записать. Актёр создаёт их сам по характеру роли, по чувству своему и переживанию данного мгновения» (цит. по: [4, 181]). Приведённый совет, адресуемый студентам-вокалистам, в наши дни сохраняет актуальность для каждого интерпретатора оперных партий: речь идёт

о создании индивидуального *исполнительского текста.* В овладении указанным мастерством заключается одна из функций учебного спектакля. Но не только в этом.

Размышляя о современных проблемах воспитания оперного артиста, В. В. Стародубцев подчёркивает неоспоримую роль учебного спектакля в постижении внутренней сущности дарования студента и в его самопознании (см.: [5]). Автор прав, отмечая, что в процессе свободной игры начинающий артист избавляется от внутреннего напряжения и зажимов. В конечном счёте, работая (это слово – самое точное!) в учебном спектакле, будущие звёзды оперной сцены постигают важнейшие принципы своей профессии. Вслед за М. О. Янковским, осмыслявшим оперные достижения Ф. И. Шаляпина, указанные принципы сформулировал и систематически изложил Н. И. Кузнецов. Представим их в определённом порядке:

– быть «...не просто исполнителем роли, но автором сценического образа»;

– «до начала разучивания вокальной партии в образном и сценическом плане сочинять роль», фактически выступая сотворцом композитора и либреттиста и не прекращая указанной работы на всех позднейших этапах овладения ролью;

– «учить не только партию своего героя, но и партии всех других персонажей (а также хора)»;

– быть «творческим партнёром» дирижёра, не демонстрируя перед публикой визуальной связи с ним;

– самостоятельно осуществлять продуманную режиссуру исполняемой роли;

– стремиться к целенаправленному самообразованию и самосовершенствованию на протяжении всей профессиональной жизни;

– непрерывно контролировать процесс внешнего отражения внутренних переживаний [3, с. 24].

Предпосылкой успешного решения всех поставленных задач в ходе формирования будущего оперного певца является не только талант, в «спасительную силу» которого, как известно, не верил Шаляпин, но, в первую очередь, самоотверженный каждодневный труд, не знающий отпусков и праздников. Конечно, на пути к ярким, запоминающимся постановкам возникает ещё немало преград и сложностей, связанных с выбором репертуара, а также с материальным и техническим оснащением спектакля, но это – тема отдельной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вайнштейн Л.* Музыкальный театр Чайковского. Исполнители и первые постановки опер композитора в России: автореф. дис. … канд. иск. М., 2003. 26 с.
2. *Кузнецов Н.* Мысль и слово в творчестве оперного актёра. М.: Музыка, 2004. 192 с.
3. *Кузнецов Н.* Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актёрской школы Ф. И. Шаляпина: автореф. дис. … докт. иск. М., 2005. 44 с.
4. *Неуймина Е.* В оперном классе // И. В. Ершов: Статьи, воспоминания, письма. *Л.*–М.: Искусство, 1966. С. 159–186.
5. *Стародубцев В.* Воспитание артиста и режиссёра оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 1. С. 73–90.
6. *Темирканов Ю.* «Культура во всём мире в катастрофическом состоянии…» (беседа с Е. Кривицкой) // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 112–113.
7. *Яковлева А.* Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: материалы науч.-практ. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. С. 348–354.

REFERENCES

1. *Vaynshteyn L.* Muzykal'nyj teatr P. I. Chaykovskogo. Ispolniteli i pervye postanovki oper kompozitora v Rossii: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Musical Theatre by P. Tchaikovsky. The Performers and the First Stage Directions of His Operas in the Russia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 26 p.
2. *Kuznetsov N.* Mysl' i slovo v tvorchestve opernogo aktyora [An Idea and a Word in the Creative Activities of the Opera Actor]. Moscow: Muzyka Press, 2004. 192 p.
3. *Kuznetsov N.* Stsenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste aktyorskoy shkoly F. I. Shalyapina: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya [Scenic Mastery of an Opera Artiste in Context of the Actor Training by F. Chaliapin: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 44 p.
4. *Neuymina E.* V opernom klasse [In the Opera Class]. Ivan Yershov: Stat'i, vospominaniya, pis'ma [Ivan Ershov: Articles, Memoires, Letters]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Press, 1966. P. 159–186.

5. *Starodubtsev V.* Vospitanie artista i rezhissyora opery [Training of an Opera Artiste and Director]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinematography. Music]. 2010. No. 1. P. 73–90.
6. *Temirkanov Yu.* «Kul'tura vo vsyom mire v katastroficheskom sostoyanii...» (beseda s E. Krivitskoy) [«The Culture All Over the World is in Disastrous Condition...» (Interview with E. Krivitskaya)]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2009. No. 1. P. 112–113.
7. *Yakovleva A.* Sovremennaya vokal'naya muzyka i problemy ispolnitel'skogo masterstva [A Modern Vocal Music and Problems of Performing Mastery]. Zvuchaschaya zhizn' muzykal'noy klassiki XX veka [A Sounding Life of the Musical Classics of the XXth Century]: papers of research-practical conference. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2006. P. 348–354.

УЧЕБНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПЕВЦА-ПРОФЕССИОНАЛА

Статья посвящена проблемам воспитания оперного артиста в музыкальном вузе. Автором отмечается недостаточное погружение студентов в живую атмосферу представления, что связано с дефицитом полноценных оперных учебных спектаклей. В центре внимания исследователя – учебная оперная постановка, призванная помочь студенту преодолеть в самом себе инерцию солирования и отказаться от пренебрежительного отношения к партиям «второго плана». Говоря о навыках сценического поведения, автор констатирует необходимость сотворчества начинающего артиста и постановщика, проявления фантазии и импровизации. Особое внимание уделяется драматургии «эпизодов молчания», которые запечатлевают обширный диапазон мыслей и чувств, нередко перекликаясь в этом плане с вокальными сценами. Исследователь, анализируя оперные достижения прославленных вокалистов, вслед за Н. И. Кузнецовым формулирует и систематизирует важнейшие принципы профессии оперного артиста.

Ключевые слова: оперный спектакль, музыкально-сценическая подготовка, оперный певец-актёр, оперная драматургия, сценическое поведение.

A TRAINING OPERA PERFORMANCE AND ITS ROLE IN FORMATION OF THE PROFESSIONAL SINGER

The article is devoted to the problems of education of opera singer in high music school. The author notes the inadequate immersion of students in the live atmosphere of the performance that is bound up with deficiency of full-fledged opera training productions. Such production aimed to help student to overcome his personal inertia of soloing and renounce the slighting treatment of second plan opera parts in the focus of the researcher's attention. Talking about the skills of stage behavior, the author establishes the necessity to co-creation of a novice artist and director, the manifestation of fantasy and improvisation. The particular attention is paid to dramaturgy of «silent episodes» which engrave on the extensive scope of thoughts or feelings and quite often have in common with vocal scenes in this aspect. Analyzing the achievements of famous opera singers, the researcher, after N. Kuznetsov, formulates and systematizes the most important principles of the opera artist profession.

Key words: opera performance, music-stage education, opera singer-actor, opera dramaturgy, stage behaviour.

Экнадиосов Владимир Сергеевич
профессор, заведующий кафедрой сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: riocons@mail.ru

Eknadiosov Vladimir S.
Professor, the Head of the Department of Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: riocons@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

Ю. А. МАЙЛИС
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Особенностью концертмейстерской деятельности является ярко выраженная многоплановость, которая предопределяет необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством. Творческое начало присутствует в любом виде деятельности, в любой специальности. При этом особенно важную роль оно приобретает в музыкально-педагогических профессиях, включая профессию концертмейстера. Творчество, в широком толковании данного слова, можно представить как универсальную категорию, призванную раскрыть сущность высшего уровня человеческого развития, обозначить перспективы дальнейшего совершенствования современного индивидуума. Творчество есть созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Это активный поиск ещё неведомого, углубляющий наши познания, дающий человеку возможность по-новому воспринять окружающий мир и самого себя. Элементы творчества находят место в любой человеческой деятельности и являются неотъемлемой составляющей образовательного процесса.

По мере овладения исполнительским искусством, музыкант обретает широкие возможности в сфере самостоятельного творческого поиска. Поскольку же творческая задача психологически никогда не имеет однозначного решения, то концертмейстеру принадлежит *важная роль в образовательном процессе* – активизировать творческую фантазию солиста, создавая своим исполнением надлежащую художественную среду для формирования музыкально-художественного образа в ансамбле и тем самым способствуя успеху исполнительской деятельности солиста. По сути, концертмейстер помогает солисту вслушиваться в музыкальный язык сочинения, что инспирирует процесс поиска смысла художественного повествования и последующего раскрытия эстетической ценности интерпретируемого произведения.

Предпосылкой живого образного восприятия служит то обстоятельство, что в художественном образе музыкального произведения существует индивидуально неповторимое сочетание эмоций и чувств. Подтверждение этого обнаруживается в исследованиях психологических особенностей музыкального восприятия, осуществлённых Б. М. Тепловым. Он отмечал, что «восприятие музыки идёт через эмоции, через эмоции мы познаём мир. Музыка есть эмоциональное познание» [6, с. 53]. Наряду с этим, А. Д. Алексеев в книге «Методика обучения игре на фортепиано» пишет: «Правдивое воссоздание художественного образа предполагает не только верность авторскому тексту, но и *эмоциональную* насыщенность исполнения. Игра безжизненная, не согретая теплотой настоящего чувства, не увлекает слушателя» [1, с. 59]. Иными словами, исполнитель должен не только тщательно выучить произведение, но и внутренне «пережить» его, глубоко сродниться с ним и почувствовать его красоту. Таким образом, одной из важнейших задач деятельности концертмейстера-педагога является плодотворная работа с солистом, в процессе которой происходит развитие музыкальных и общих способностей обучающегося, интенсификация его эмоциональных, чувственных качеств.

Пианисту, осваивающему концертмейстерское искусство, очень важно обладать высоким уровнем профессиональных знаний и навыков в исполнительской сфере – подразумеваются прочная опора на познания в области теории музыки, гармонии, полифонии, углублённое изучение таких понятий, как стиль, жанр, форма,

музыкальный образ, исполнительская интерпретация. Разностороннее и гибкое мышление, творческая самостоятельность и широкая осведомлённость в проблематике избранной специализации – всё это может помочь концертмейстеру творчески воспринять и с максимальной результативностью подготовить имеющийся художественный материал к последующей совместной работе с солистом.

Что же такое аккомпанемент? В словаре В. Даля представлены следующие толкования: «...вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание» [3, с. 8]. К середине XX века слово «аккомпанемент» наделяется более чёткой и ясной дефиницией – это музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и призванное углубить художественное содержание произведения.

Характер и роль аккомпанемента зависят от эпохи, национальной принадлежности музыки и стиля последней. В качестве простейших форм аккомпанемента, зачастую сопровождающих исполнение народной песни, может рассматриваться хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногой. В средневековой музыке были распространены унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии одним или несколькими инструментами. Позднее, в XV–XVI веках, аккомпанемент являлся инструментальным сопровождением (в художественном плане – второстепенным) к вокальным полифоническим произведениям. Говоря о процессе формирования и развития аккомпанемента, нельзя не сказать о специфическом типе многоголосия – гомофонии, характеризующейся разделением голосов на главный и сопровождающие (в отличие от полифонии, где все голоса равнозначны). Соответствующий принцип гомофонии широко использовался в музыке названных эпох; при этом основная роль отводилась верхнему голосу, тогда как прочие выполняли функцию аккомпанемента, близкого к аккордовому (см.: [5, с. 20–23]).

С развитием гомофонно-гармонического склада в конце XVI – начале XVII веков аккомпанемент приобретает значение гармонической опоры мелодии. В барочную эпоху было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанемента, фиксируя гармонические смены с помощью цифровых обозначений генерал-баса (или цифрованного баса). Генерал-бас представлял собой первоначальный тип гомофонно-гармонического письма в музыке. На усмотрение исполнителя, от которого, помимо теоретических знаний, требовались фантазия, умение импровизировать, предлагалась расшифровка цифрованного баса в виде аккордов, фигураций и т. п. Далее, во времена Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, аккомпанемент уже выписывался авторами полностью. В музыке наблюдалось тяготение к ясности гармонического развития и чёткости фактурных рисунков.

Исследуя сущность концертмейстерского искусства и рассуждая о месте концертмейстера в системе музыкальных профессий, можно прийти к выводу, что специалиста указанного амплуа можно расположить на высшей ступени иерархической системы рядом с дирижёром, – ведь в художественно-исполнительском процессе концертмейстер фактически является «дублёром» дирижёра. Соединение в личности концертмейстера специфических качеств солиста, ансамблевого исполнителя, аккомпаниатора, педагога способствует формированию профессионального и личностного комплекса, сопоставимого с дирижёрским (ср.: [2, с. 4–5]). Это не только требует решения соответствующих задач в процессе освоения концертмейстерского искусства, но и позволяет пианисту благодаря изучению данной дисциплины достичь оптимального уровня профессиональной компетентности, обеспечивающего дальнейшую успешную самореализацию и социализацию музыканта-исполнителя.

Представляется важным исходить из многофункционального характера деятельности концертмейстера, в дальнейшем рассматривая указанную деятельность как особую музыкальную форму воссоздания философско-художественного мировоззрения человечества. Упомянутая форма, в полной мере сохраняющая структуру, содержание и цель художественной деятельности, ориентируется на духовное преобразование человека (см.: [4, с. 16–17]). Иными словами, допустимо говорить о многоаспектном влиянии дисциплины «концертмейстерский класс», непосредственно моделирующей перспективную профессиональную деятельность пианиста на основе развития приоритетных свойств музыканта-исполнителя в узкоспециальном и общекультурном аспектах.

Исполнительские задачи концертмейстера. Как уже отмечалось выше, творческая деятельность весьма своеобразно проявляется в исполнительстве. Профессиональные исполнительские качества формируются на основе взаимодействия пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать его в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также исполнительская культура, которая предполагает отражение

индивидуального эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе. Профессиональная деятельность концертмейстера неразрывно связана со сценическими выступлениями в дуэте с одним или несколькими солистами. Поэтому он должен демонстрировать не только свободное владение инструментом и знание музыкальной литературы, но и умение донести музыкальный материал до аудитории. Во время концертных выступлений концертмейстер зачастую берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, направляет своего партнёра, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять, а способствовать раскрытию творческой индивидуальности солиста.

Исполнительская деятельность концертмейстера органически связана с процессом художественного воплощения сольной партии. Концертмейстер помогает партнёру успешно преодолевать различные трудности, возникающие в процессе совместной работы, а именно проблемы согласованного «дыхания», фразировки, звуковедения, реализации ритмических особенностей конкретного произведения. Аккомпанемент в процессе исполнения – опора для сольной партии, её гармоническая основа и фактурная поддержка. Следует подчеркнуть значимость единства музыкальных взглядов и интерпретаторского замысла у солиста и концертмейстера. Последнему надлежит досконально знать партию солиста, так как фортепианное сопровождение и указанная партия неотделимы друг от друга, внимательно контролировать процесс воссоздания соответствующей мелодической линии, общую направленность и динамику развития, точность фразировки, анализировать важнейшие параметры выстраиваемой исполнительской формы, стремиться к убедительному воплощению звукового колорита и авторской концепции музыкального произведения в целом.

Исполнительская деятельность концертмейстера весьма разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступления в учебных и публичных концертах, работа в студии над аудио- и видеозаписями, участие в конкурсах... Это наглядно свидетельствует о широте круга профессиональных задач, решаемых в наши дни пианистом-концертмейстером.

Обратимся к характеристике основополагающих этапов исполнительского процесса в концертмейстерском искусстве: речь идёт о становлении интерпретаторского замысла и его воплощении.

Процесс становления интерпретаторского замысла начинается с внимательного изучения авторского нотного текста. При этом подразумеваются его точное «ознакомительное» воспроизведение на фортепиано и последующая индивидуальная работа над партией аккомпанемента: разучивание последней, выявление и кропотливая «шлифовка» трудных или неудобных фрагментов, согласованная расстановка цезур в соло и сопровождении, выбор художественно мотивированного туше, рациональной аппликатуры и педализации, обеспечение стабильного, выверенного ритмического пульса и оптимальной фразировки, выразительного и сбалансированного динамического рельефа. Наряду с этим, осуществляются взаимное согласование исполнительских штрихов, темпа и агогики, соответствующих интерпретаторскому замыслу. В целом, успех аккомпаниатора прежде всего обеспечивается благодаря подготовке тщательно откорректированной исполнительской редакции фортепианной партии.

Уже на данном этапе следует максимально приблизить звуковой облик аккомпанемента к партии солиста, варьируя тембровую окраску, качество штриха, интенсивность применения педали.

Знакомству с авторским текстом сопутствует осмысление соответствующей художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на указанной стадии работы является формирование предслышимого звукового образа произведения.

Следующая фаза характеризуемого творческого процесса – **эстетическая оценка музыкального произведения.** Речь идёт о постепенно вызревающем индивидуальном отношении интерпретатора к исполняемому сочинению. Последнее в различных аспектах осмысляется и соотносится музыкантом с его собственными представлениями о художественном совершенстве. Эстетическая оценка – своего рода эмоционально-образное отражение воспринятого композиторского замысла, специфический момент исполнительского сотворчества. В указанной связи огромное значение приобретает активность музыкальной рецепции интерпретатора, благодаря которой и достигается эмоциональный отклик на звучащую музыку. Именно эстетическая оценка музыкального сочинения помогает концертмейстеру успешно разрешить важнейшую задачу – сформировать целостную и художественно убедительную исполнительскую трактовку определённого сочинения.

В процессе музыкального восприятия у аккомпаниатора складывается некая стратегия реализации композиторского замысла. Целе-

направленное изучение нотного текста произведения способствует выявлению оптимальных путей достижения искомого звукового результата. Исходя из этого, концертмейстером намечается предполагаемый арсенал исполнительских средств выразительности, способствующих максимально полному раскрытию индивидуальной художественной концепции воплощаемого сочинения.

Формирование художественной концепции – основополагающая предпосылка полноценного интерпретаторского воссоздания музыкального произведения. Творческий процесс, направляемый токами «виртуального» (в некоторых случаях – реального) диалога композитора с исполнителем, приводит к утверждению в сознании последнего, с одной стороны, идеального звукообраза интерпретируемого сочинения, с другой, – адекватного «сценария» дальнейшей практической реализации соответствующих художественных намерений.

Как видим, концертмейстер выступает полноценным интерпретатором музыкального сочинения. Механизмы интерпретации весьма наглядно прослеживаются и в исполнительской деятельности как таковой, и на этапе формирования интерпретаторского замысла, и в процессе его реализации. Звуковое воплощение авторского текста обретает форму индивидуальной художественной концепции воссоздаваемого произведения. Изучая названный текст, концертмейстер, с одной стороны, стремится к достижению единства интерпретаторских представлений об исполняемом сочинении в дуэте «солист – аккомпаниатор», с другой, – активно способствует сценической репрезентации упомянутых представлений, их полномасштабному восприятию слушательской аудиторией.

Подытожив сказанное выше, можно сформулировать следующие **выводы:**

1. Концертмейстеру надлежит постоянно координировать создаваемый им идеальный звукообраз музыкального произведения с исполнительскими намерениями солиста. Крайне желательно проявлять особую чуткость, уважение, такт по отношению к соответствующим устремлениям партнёра. Только этот подход будет способствовать успешной реализации интерпретаторского замысла самого концертмейстера.

2. Художественная концепция воплощаемого произведения не должна «диссонировать» (тем более – «вступать в конфликт») индивидуальной исполнительской манере солиста. Подлинная органичность ансамблевого взаимодействия, которую обеспечивает партнёру в процессе музицирования чуткий партнёр-аккомпаниатор, – основное условие для продуктивной совместной работы соответствующего творческого дуэта.

3. Полноценный ансамбль не может реализоваться и в том случае, если концертмейстер плохо осведомлён в специфике исполнительского процесса своего партнёра – подразумеваются важнейшие законы звукоизвлечения, дыхания, ключевые технические приёмы и штрихи на данном солирующем инструменте.

4. По нашему убеждению, следует различать профессиональные амплуа *аккомпаниатора и концертмейстера.* Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертные выступления и непосредственную подготовку к ним, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: регулярное освоение разнообразного (в том числе педагогического) репертуара и его разучивание с партнёром-солистом, анализ исполнительских трудностей соответствующего инструментария и причин их возникновения, оперативный поиск правильных путей к преодолению конкретных профессиональных недостатков, и т. д. Таким образом, в деятельности концертмейстера закономерно объединяются психолого-педагогические, дидактические и собственно интерпретаторские функции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А.* Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие. Изд. 3-е, доп. М.: Музыка, 1978. 288 с.
2. *Готлиб А.* Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 96 с.
3. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1989. Т. 1. 701 с.
4. *Кубанцева Е.* Концертмейстерский класс: учеб. пособие. М.: Академия, 2002. 192 с.
5. *Люблинский А.* Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972. 80 с.
6. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей // Теплов Б. Избранные труды: в 2 т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. С. 42–222.

REFERENCES

1. *Alekseev A.* Metodika obucheniya igre na fortepiano [Method of Piano-Training]: educational supply. The 3rd supplement edition. Moscow: Muzyka Press, 1978. 288 p.
2. *Gotlib A.* Osnovy ansamblevoy tekhniki [Bases of Ensemble Techniques]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 96 p.
3. *Dal' V.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]: in 4 vol. Moscow: Russkiy Yazyk Press, 1989. Vol. 1. 701 p.
4. *Kubantseva E.* Kontsertmeysterskiy klass [A Class of Accompaniment]: educational supply. Moscow: Academia Press, 2002. 192 p.
5. *Lyublinskiy A.* Teoriya i praktika akkompanementa: Metodologicheskie osnovy [Theory and Practice of Accompaniment: Methodological Bases]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 80 p.
6. *Teplov B.* Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [Psychology of Musical Aptitudes]. Teplov B. Izbrannye trudy [Selected Works]: in 2 vol. Moscow: Pedagogika Press, 1985. P. 42–222.

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В статье рассматривается специфика концертмейстерской деятельности. Концертмейстеру отводится существенная роль в исполнительской интерпретации: он призван активизировать творческую фантазию солиста, проявлять инициативу в процессе совместного создания художественного образа, стремиться к адекватному прочтению музыкального языка исполняемого сочинения. Автором освещены происхождение понятия «аккомпанемент» и особенности последнего в различные эпохи, дана характеристика творческой работы в концертмейстерском искусстве с позиции становления интерпретаторского замысла и его воплощения. Предложена авторская трактовка различий между деятельностью аккомпаниатора и концертмейстера.

Ключевые слова: творческая деятельность музыканта-исполнителя, концертмейстер, аккомпаниатор, исполнительская интерпретация, художественная концепция.

HISTORICAL ASPECT OF THE DEVELOPMENT AND FEATURES OF THE PROFESSIONAL ACCOMPANIST'S SKILL

The article examines the specifics of accompanist's activities. The latter is assigned an important role in the performing interpretation: he/she has a mission to brisk up the creative imagination of the soloist, display initiative in the process of joint image creation, aspire to the adequate language perusal of musical composition to be executed. The author elucidates the origin of the concept of accompaniment and its peculiarities in different ages, characterizes creative work in the art of accompaniment from a position of interpreter's plan formation and its realization. The author's opinion of a difference between the concert accompanist and the tutor one is proposed.

Key words: creative activities of musician-performer, tutor accompanist, concert accompanist, artistic environment, performing interpretation, artistic conception.

Майлис Юлия Анатольевна
аспирант кафедры гармонии и полифонии
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: jul4itay@rambler.ru

Maylis Yulia A.
postgraduate student of the Department of Harmony and polyphony
Kharkiv I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: jul4itay@rambler.ru

В. А. ЮРЧУК
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПЕВЕЦ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР – СЛАГАЕМЫЕ УСПЕХА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. ЧАЙКОВСКОГО)

На протяжении XIX–XX веков развитие сольного исполнительства – вокального и инструментального (за исключением органа и фортепиано) – органически связано с профессиональной деятельностью концертмейстера. Чрезвычайно важной представляется его роль и в расширении соответствующего репертуара. Осознавая это, многие выдающиеся музыканты прошлого, в том числе крупнейшие отечественные композиторы – П. Чайковский, М. Мусоргский, С. Рахманинов – неоднократно выступали в роли аккомпаниаторов при исполнении собственных вокальных произведений. Порой указанные выступления приобретали большой резонанс и воспринимались как впечатляющие события в концертной жизни, обусловленные рождением замечательных артистических дуэтов. Достаточно упомянуть камерные вечера с участием А. Панаевой-Карцовой и П. Чайковского, А. Пургольд-Молас и М. Мусоргского, его же триумфальное турне по России с Д. Леоновой, вошедшие в легенду концерты С. Рахманинова с Ф. Шаляпиным и т. д.

XX век открыл для нас целую плеяду великолепных дуэтов: В. Духовской с М. Бихтером, Е. Бандровской-Турской с Б. Абрамовичем, В. Барсовой с С. Мацюшевичем и другие. Прославленный мастер аккомпанемента Е. Шендерович, в первой половине 1930-х годов – учащийся Ростовского музыкального техникума, делясь воспоминаниями о незабываемых выступлениях упомянутых исполнителей, подчёркивал их вклад в дальнейшее развитие камерного вокального искусства [7, с. 235–236, 245–246].

Следует заметить, что организационное оформление концертмейстерского класса как самостоятельной учебной дисциплины (первоначально именуемой «классом художественного аккомпанемента») также произошло в стенах Ростовского музыкального техникума благодаря кипучей энергии его директора Г. Домбаева (1932 год). В дальнейшем Г. Домбаев инициировал решение Народного комиссариата просвещения о повсеместном введении указанной дисциплины в учебные планы музыкальных училищ и вузов СССР [6, с. 9].

Профессия концертмейстера, будучи наиболее массовой (ведь фактически любой конкурс музыкантов-исполнителей, публичный концерт, экзаменационное прослушивание в сценической обстановке или в учебной аудитории, а также освоение репертуара, повседневная репетиционная работа в инструментальном или вокальном классе немыслимы без участия аккомпаниатора), предъявляет пианисту, избравшему этот путь, целый ряд серьёзных требований. К профессиональным требованиям относятся виртуозное владение инструментом, развитый слух (звуковысотный и тембровый), чувство формы, быстрота реакции, беглое чтение с листа и транспонирование, основательное знакомство со специфическими особенностями вокального искусства, общемузыкальная эрудиция, богатое воображение и, конечно же, артистизм. Кроме того, очень важны человеческие качества – гибкость в общении, коммуникабельность, чуткость к партнеру, оптимальное сочетание волевых качеств, инициативности с уступчивостью, умением быть незаметным, «находиться в тени». Полная самоотдача и самоотверженность – вот важнейшие предпосылки для успешного овладения указанной профессией (см.: [5, с. 5–7]).

Обозревая камерное вокальное исполнительство второй половины XX века, мы также встречаем немало блистательных дуэтов. Из крупнейших зарубежных пианистов-аккомпаниаторов прежде всего следует упомянуть Джеральда Мура, выступавшего в ансамбле с выдающимися вокалистами – Элизабет Шуман, Мариан Андерсон, Элизабет Шварцкопф, Дитрихом Фишером-Дискау, Викторией де лос Анхелес, Кэтлин Ферриер и другими [3].

Отечественная культура богата именами замечательных мастеров вокального исполнительства, сникавших мировую славу в дуэте с выдающимися музыкантами-концертмейстерами. Таковы творческие союзы Зары Долухановой с Бертой Козель, в последующие годы – с Владимиром Хвостиным; Сергея Яковенко с Марией Гринберг («Зимний путь» Шуберта) и Евгением Светлановым – великим дирижёром и чутким пианистом; Елены Образцовой с

Важей Чачавой (исключительно продуктивное сотрудничество, подарившее ценителям камерной музыки немало художественных открытий) и Георгием Свиридовым (незабываемые авторские концерты крупнейшего российского композитора современности)...

В недрах ленинградской исполнительской школы на протяжении 1970-х годов сформировались и приобрели всемирную известность творческие союзы Ирины Богачёвой и Софьи Вакман, Евгения Нестеренко и Евгения Шендеровича. Последний из упомянутых нами дуэтов, возникший в 1964 году, выступал на концертной сцене 28 лет, вплоть до отъезда Е. Шендеровича из России (1992). Автору этих строк посчастливилось быть ученицей и другом прославленного пианиста-концертмейстера, наблюдать за процессом подготовки разнообразных программ, исполняемых Е. Нестеренко и Е. Шендеровичем. Именно перспективы их совместной гастрольной деятельности побудили Евгения Михайловича поселиться в Москве. К этому времени (середина 1970-х годов) указанный дуэт был уже широко известен; в частности, Д. Шостакович посвятил Е. Нестеренко и Е. Шендеровичу «Сюиту на стихи Микеланджело» для баса и фортепиано. С 1976 года Е. Шендерович преподавал в Московской консерватории – вёл занятия концертмейстерского класса и вокального ансамбля. Эти годы явились временем наивысшего расцвета творческого союза Е. Нестеренко и Е. Шендеровича. К 100-летию со дня рождения М. Мусоргского ими были исполнены все песни и романсы композитора; кроме того, Е. Нестеренко подготовил издание полного собрания вокальных произведений Мусоргского. Прославленный дуэт неоднократно гастролировал в Европе, Японии и Америке, исполняя вокальные циклы Мусоргского и Шостаковича, пропагандируя камерные вокальные сочинения отечественных композиторов за рубежом.

Что же объединяет упомянутых мастеров исполнительского искусства? Несомненно, высочайший профессионализм, глубокое постижение интерпретируемых сочинений, обширная эрудиция, но прежде всего – духовные устремления, которые, собственно говоря, и являются основой подлинного искусства. По нашему убеждению, певец и концертмейстер, образующие творческий дуэт, – счастливые люди. После того как одарённый певец овладел техникой вокала (что само по себе очень сложно), в его биографии начинается захватывающе интересный этап художественного становления. Успешной самореализации вокалиста на камерной сцене в значительной мере способствует поддержка многоопытного наставника и друга – концертмейстера. Именно он, рука об руку с педагогом, формирует артистическую индивидуальность будущего солиста, вовлекает в творческий «диалог» с шедеврами классической и современной музыки, приобщая молодого исполнителя к интерпретаторской работе с текстом и содействуя развитию образного мышления. Впрочем, иногда встречается обратное: «ведомым» становится начинающий пианист-аккомпаниатор, чьё восхождение к вершинам мастерства протекает в окружении вокалистов-корифеев. Так или иначе, совместная работа над камерным вокальным репертуаром всегда связана с волнующими творческими открытиями и увлекательным процессом обретения новых художественных горизонтов.

Сказанное в полной мере относится и к романсам П. Чайковского, 175-летие со дня рождения которого отмечается в текущем году. Далее будут рассмотрены основные вехи эволюции камерного вокального стиля композитора, его отношение к поэтическому слову и трактовка фортепианной партии как важнейшей составляющей авторского концепционного замысла.

Чайковский обращался к названному жанру на протяжении всей жизни. В романсах ор. 6, датируемых 1869 годом, преобладает любовная лирика. Среди них наиболее известны: «Слеза дрожит» (стихи А. К. Толстого), «Ни слова, о друг мой» (перевод А. Плещеева, из М. Хартмана), «Нет, только тот, кто знал» (стихи И. В. Гёте, перевод Л. Мея). Здесь, на протяжении первого романсового опуса Чайковского, уже проступают черты зрелого мастера, весьма характерные для его вокального творчества в целом: умение раскрыть основную идею, исходя из речевой интонации, декламационного начала, и сообщить ей в дальнейшем симфоническое развитие. Чуткость к слову у Чайковского неразрывно связана с индивидуальным восприятием образного строя конкретного романса, его основной идеи.

Романс **«Нет, только тот, кто знал»** издавна приобрёл огромную популярность. Его исполняют во всём мире на разных языках; регулярно пополняется обширный перечень инструментальных переложений этого шедевра. Выразительная, «говорящая» мелодия вступления сразу захватывает слушателя. Великолепен и последующий дуэт голоса и фортепиано. От исполнителей здесь требуются эмоциональная гибкость при воссоздании сменяющих друг друга психологических состояний, ощущение сквозного развития сюжета, «управляющего» динамическими контрастами (вплоть до кульминации, в которой «последнее слово» остаётся за фортепиано). Интерпретаторам, достигшим

«высшего момента» драматургического нарастания, следует точно выдержать указанную автором «генеральную» паузу перед словами «Вся грудь горит…». Благодаря этому проникновенное *piano* у солиста, интонирующего далее «мелодию-контрапункт» к основной теме романса, произведёт подлинно глубокое впечатление на слушателей.

В последующие годы московской жизни (1869–1877) жанрово-стилевой диапазон камерной лирики Чайковского существенно обогащается. Показательно, в частности, расширение связей с народно-песенным творчеством – городской бытовой песней и цыганским романсом, а также с романтической балладой (см.: [1, с. 273–277]). Романс **«Примиренье»** (ор. 25 № 1, стихи Н. Щербины), написанный для контральто и посвящённый Александре Крутиковой, – один из выдающихся образцов вокальной музыки Чайковского. Основой мелодической линии становятся здесь интонации «жестоких» романсов. Но как поэтизирует композитор невзыскательный первоисточник, достигая трагедийного звучания! Типичные для Чайковского мелодические обороты, формирующие музыкальный материал вступления и заключения, контрастируют сдержанной скорбной теме солиста. В дальнейшем названные обороты вплетаются в развитие вокальной партии, приводя к яркой, масштабной кульминации. Так переосмысливаемые композитором отголоски музыкального быта обретают эмоциональный размах, присущий искреннему и глубокому переживанию драматических событий.

Шесть романсов ор. 28, написанные в 1875 году, расширяют круг образов, воплощаемых в камерной лирике Чайковского. Здесь прослеживается тяготение к ясно выраженной, целенаправленной сюжетности, ярким характеристикам персонажей, воссоздаваемым с оперно-симфоническим размахом. Таков романс **«Корольки»** (ор. 28 № 2, перевод Л. Мея, из В. Сырокомли), в котором запечатлеваемая жизненная ситуация, на первый взгляд – простая, но от этого не менее драматичная, благодаря гению Чайковского достигает высот подлинного трагизма. Композитор прибегает к использованию лейтмотива – «темы корольков», пронизывающей музыкальную композицию и в итоге фактически приобретающей значение маниакальной, навязчивой идеи в сознании героя. Подобное применение лейтмотивной техники, несомненно, ассоциируется с рядом оперных концепций Чайковского, вплоть до «Пиковой дамы».

Заметим, что опера и романс вообще очень тесно соприкасаются в его творчестве. Лейтмотив, используемый в целях многогранного отображения словесного текста и формирования рельефной психологической характеристики, – неотъемлемая составляющая обоих жанров. Романсы Чайковского – гениальные наброски к его зрелым операм. Образы Татьяны, Ленского, Гремина явно перекликаются с героями камерно-вокальной лирики Чайковского («На землю сумрак пал», «Зачем?», «Слеза дрожит» и др.). Именно в романсах «предонегинских» лет, наряду с операми, композитор вырабатывает речитативно-монологический стиль, сохраняющий тяготение к напевной выразительности интонирования. Ещё одна параллель связана с непрерывно возрастающей ролью оперного оркестра и фортепианной партии, которые принимают на себя важнейшую образно-смысловую нагрузку – воплощение психологического подтекста всего произведения. Достаточно упомянуть романс **«Зачем?»** (ор. 28 № 3, стихи Л. Мея) – «дуэт согласия» для голоса и фортепиано, диалог двух собеседников, которые поочерёдно утешают друг друга и грустят об утраченной мечте – иллюзии счастья. Сколько чистоты и поэтичности в этой музыке, наполненной «онегинскими предвестиями»!

Шесть романсов ор. 38, написанные в 1878 году (по преимуществу на тексты А. К. Толстого, одного из любимейших поэтов Чайковского), посвящены брату композитора Анатолию. Это время подлинного творческого взлёта, знаменующего рождение великого художника: завершены «Евгений Онегин», Четвёртая симфония, Скрипичный концерт... Весь ор. 38 (за исключением разве что «Любви мертвеца» на стихи М. Лермонтова) полон жизненных сил, оптимизма, радостного мироощущения. Охарактеризуем более подробно три известнейших романса на стихи А. К. Толстого, включённые в этот опус.

«То было раннею весной». Фортепианное вступление представляется образцом инструментального «дуэта согласия», который нечасто находит воплощение даже в интерпретациях опытных пианистов. Первая фраза вокальной партии: «То было раннею весной, / Трава едва всходила…» – предполагает точно выверенное соотношение дуольной пульсации восьмыми длительностями и триолей у фортепиано. Смены дыхания осуществляются в соответствии с поэтическим текстом. Чайковский очень тонко претворяет структурные особенности первоисточника – к примеру, знаки препинания «дублируются» паузами. Однако в дальнейшем, с т. 21, два пятитакта не требуют внутреннего членения. В т. 34 (аналогично т. 13) присутствует внутренняя цезура, после чего (т. 37 и далее)

следует очередной «неделимый» пятитакт с инструментальным дополнением («ответная реплика» фортепиано). Кульминационный эпизод предусматривает гибкую расстановку цезур: в частности, восклицания «О жизнь! О лес! О солнца свет!» допускают вышеупомянутый «параллелизм» вокального и словесного уровней, заключительные же фразы («О юность! О надежды!») желательно спеть на одном дыхании. Перед словами «На лик твой глядя милый» требуется внутренняя цезура. Позднейшее *molto meno mosso* – внимание! – это не «далёкий образ милый», воскрешаемый усилием памяти, но музыка счастья, переживаемого здесь и сейчас... Упомянем также приём, характерный для Чайковского: в преддверии образно-смысловой и динамической кульминации намечается некий спад («отступление»), после которого с тем большей силой звучит ликующая кульминация. «То было раннею весной», бесспорно, принадлежит к числу самых светлых, пленительных романсов композитора.

«Средь шумного бала» – вокальная миниатюра в жанре вальса, столь любимом Чайковским. Однако перед нами – скорее образ вальса, на фоне которого показаны встреча героев, зарождение трепетного чувства, «внутренние монологи» лирического героя наедине с собой... Литературными «предтечами» стихотворения А. К. Толстого являются классические образцы русской поэзии: «Я помню чудное мгновенье» А. Пушкина (вдохновившее М. Глинку на создание гениального романса) и «Из-под таинственной, холодной полумаски» М. Лермонтова. Признавая некоторое образно-эмоциональное сходство романсов Глинки и Чайковского, отметим присущее последнему стремление к эмоциональной обобщенности и многозначности высказывания. Наряду с этим, нельзя не восхититься изумительным мастерством, отличающим упомянутый лирический шедевр. Фортепианное вступление (тема вальса) полно загадочности, мягкости; вокальная партия, с её «говорящей» мелодией, изысканна и проста. Голос певца должен звучать без нажима, свободно, естественно. Аккомпанемент характеризуется исключительной гибкостью, как бы воссоздающей «жанровые контуры» вальса. Композитором очень подробно зафиксированы в нотном тексте агогические «колебания» темпа и громкостные нюансы. Если исполнители с должным вниманием отнесутся к деталям фразировки и артикуляционной «подачи» слова, это приблизит их к убедительному воплощению авторского замысла. На словах «В часы одинокие ночи», при упоминании о возлюбленной, концертмейстером интонируется пленительно-задумчивый подголосок. Этот манящий «силуэт» (тончайшая психологическая зарисовка Чайковского!) присутствует в заключительном разделе *poco meno mosso*, оттеняя своеобразие итоговой кульминации – пылкой, эмоционально открытой и, вместе с тем, не лишённой робости и сомнений. Вкрадчиво-сдержанная пульсация вальса как бы «замыкает круг» образно-драматургического развития, уподобляясь многоточию в конце «повествования о любви»...

«Серенада Дон Жуана» на стихи А. К. Толстого – один из популярнейших романсов Чайковского, в особенности любимых баритонами. К сожалению, сплошь и рядом эта замечательная музыка исполняется очень вольно, без вдумчивого осмысления композиторских предписаний. В частности, темповой ремаркой *allegro non tanto* Чайковский предостерегает потенциальных интерпретаторов от чрезмерной торопливости. Фортепианное вступление (18 тактов) наполнено радостной энергией восходящего движения восьмых на фоне упругих «гитарных» басов. При этом синкопированные аккорды могут ассоциироваться со стуком мечей (который далее упоминается в поэтическом тексте). Таким образом, несколькими штрихами очерчивается «музыкально-сценическая экспозиция» и воссоздаётся эмоциональная атмосфера для вступления солиста. В первой фразе следует уделить внимание точно выпеваемому форшлагу (названная деталь порой «нивелируется», а ведь она выразительно оттеняет характер Дон Жуана, его доблесть и бахвальство!); главенствующий динамический нюанс – *mezzo forte*. Следующая фраза, на словах «Всех, любовию сгорая...» (*a pieno voce, forte*), содержит ремарку *meno mosso* (тт. 53–56), после которой предписывается возвращение к *Tempo I*. Никакого отступления от указанного темпа в дальнейшем (тт. 64–69) автор не предусматривает; лишь кульминационный страстный призыв «О, выйди, Нисета...» снабжён указанием *poco ritenuto*. На практике же слова «От лунного света / Зардел небосклон» исполняются многочисленными интерпретаторами в явно «утяжеляемом» характере; возникает нечто вроде лирического эпизода, который противоречит образному строю серенады, придавая ей мнимую «психологическую глубину» и значительность. Не будет лишним порекомендовать современным исполнителям с большим доверием относиться к авторскому замыслу, проявлять искреннюю заинтересованность в реализации пожеланий, высказанных гениальным художником.

Семь романсов ор. 47 написаны в 1880 г. и посвящены Александре Панаевой-Карцовой – певице, которой Чайковский восхищался, называя

её идеальной Татьяной [8, с. 152]. В этом опусе представлены «омузыкаленные версии» стихов различных поэтов (А. Апухтина, И. Сурикова, Н. Берга), однако явное предпочтение отдано А. К. Толстому. Несомненно, композитору оказались близки и созвучны религиозные мотивы («Горними тихо летела душа небесами»), философское приятие мира и восторженное одухотворение природы («Благословляю вас, леса»), близкие к фольклорной традиции «воздыхания» о несчастной женской любви («Кабы знала я») и меланхолическая любовная лирика («Усни, печальный друг»), характерные для творчества названного автора.

Романсу **«Горними тихо летела душа небесами»** принадлежит особое место в этом цикле. Поэтическое повествование, служащее основой для музыкальной композиции, обрамлено вступлением (8 тактов) и заключением. Трёхчастная репризная форма с развивающей серединой придаёт воплощению авторского замысла стройность и законченность. Примечательно стремление Чайковского к драматизации романсового жанра при помощи лейтмотивной техники. Начиная с т. 19, композитором вводится лейтмотив «людских невзгод», в дальнейшем пронизывающий серединную часть – вплоть до слов «Много оставила я там страданья и горя» (т. 42). На протяжении репризы (т. 46) указанный лейтмотив отсутствует, но общее умиротворённое звучание всё же нарушается страстным эмоциональным порывом (т. 54 и далее), увенчанным драматической кульминацией (тт. 57–67). Итоговое повторение двух заключительных строк наполнено таким состраданием и любовью, а музыка настолько слита с текстом, что нам остаётся лишь благоговейно склониться перед гением Чайковского.

Поскольку романс трактован в диалогическом плане, голос и фортепиано должны чутко взаимодействовать друг с другом, исходя из особенностей поэтического текста, а также весьма подробно зафиксированных громкостных и агогических указаний композитора. Так, в т. 24 наличествует ремарка *poco piu mosso*, затем, в т. 32, – *Tempo I.* Лейтмотив «людских невзгод», интонируемый концертмейстером, должен органично соотноситься с вокальной партией. В т. 39 Чайковский указывает *piano* (тема звучит в нижнем регистре), тем самым предостерегая пианиста от слишком насыщенного звучания басов. Для композитора здесь, несомненно, более значимо повторение строки «Много оставила там я страданья и горя». С т. 54 исполнители объединены устремлённостью к важнейшей смысловой кульминации «Было б о ком пожалеть и утешить кого бы». Заметим, что аккомпаниатор призван не только выстроить ритмический «фундамент» общего предкульминационного нарастания, но и обеспечить надлежащий звуковой баланс в «диалоге» с певцом. Солисту, в свою очередь, надлежит с вниманием отнестись к тексту, проникнуться его настроением, зафиксировать местоположение смысловых цезур, точно распределить исполнительские средства при подходе к упомянутой кульминации.

Романс **«На землю сумрак пал»** (слова Н. Берга, из А. Мицкевича) – характерное для Чайковского размышление об утраченной гармонии человека с окружающим миром, природой. Заключительный раздел напоминает слушателю об окончании Сцены письма Татьяны из «Евгения Онегина» (в опере: «Пастух играет... Спокойно всё... А я-то, я-то?!»; в романсе: «А я? Я... Мне грустно! Мне грустно, как и прежде!..»). Роль фортепианной партии в романсе весьма значительна. Психологический подтекст произведения концентрируется во вступлении, интерлюдии и заключении, что позволяет композитору воссоздать сложный внутренний мир лирического героя, наполненный сомнениями, мучительными вопросами о смысле бытия. На протяжении всего романса развёртывается диалог между двумя «мирами»: внешним, выраженным в партии солиста, и внутренним, с необыкновенно выразительными «речевыми» интонациями, – у фортепиано. Замечателен подход к кульминации (тт. 92–104), где гармоническое развитие в инструментальном сопровождении становится исходным моментом для неуклонного нагнетания драматизма. В постлюдии прослеживается образно-эмоциональная динамика, весьма тонко отображаемая Чайковским. Повторяя вступительный раздел, композитор обогащает «репризное» проведение вопросительными интонациями. Они звучат требовательно и настойчиво (тт. 127–128), затем постепенно «угасают», чему способствует модуляция-отклонение в *d-moll*. Последующее чередование «вопроса» и «ответа», наконец, приводит к обретению покоя, внутренней гармонии в основной тональности *F-dur*.

Романс, написанный для высокого голоса, в равной степени украшает репертуар сопрано и теноров. Исполнителям рекомендуется внимательно отнестись к знакам препинания. Так, во втором куплете на строках «Поутру прихожу: оживлена росой, / Проснулась лилия, блистая красотой…» малоопытные певицы, не придавая существенного значения двоеточию, поют как бы «от первого лица»; тем самым искажается образный строй романса.

«Благословляю вас, леса» – возвышенный гимн природе, братству людей, исполненный

благородного величия и красоты. Темп *Andante sostenuto* говорит о сдержанном, сосредоточенном характере вступления, о строгом соблюдении длительностей протяжённых звуков, пауз, фермат. Тактовая пульсация, непосредственно предшествующая первой фразе солиста, должна точно указывать начальный темп. В интерпретации сольной партии рекомендуется гибко сочетать широту кантилены с декламационным началом. Заметим, что каждый безударный слог, приходящийся на восьмую ноту (к примеру, в строке «Долины, нивы, горы, воды»), исполняется «облегчённо». Певцу и концертмейстеру следует тщательно продумать громкостно-динамический «рельеф» произведения в целом: благородно-сдержанное звучание *piano* (вокальная партия), взаимно «уравновешивающие» друг друга *crescendo* и *diminuendo* (размеренное движение восьмых у фортепиано) создают ощущение простора и внутренней гармонии. Ремарка *Un poco stringendo* в т. 27, хроматизмы в партии солиста вносят некоторое волнение, которое, впрочем, довольно скоро ослабевает (*ritenuto* перед разрешением в *A-dur*, т. 35).

С т. 48 музыка и слово охвачены единым порывом признания в любви к человечеству, природе, всему сущему. Подобная искренность и эмоциональное воодушевление, как правило, вызывают горячий отклик у слушательской аудитории. Между тем, названный шедевр предъявляет серьёзные требования к исполнителям. В частности, баритон (или бас) должен обладать чарующе мягким тембром, ярким, полётным верхним регистром, а также, что не менее важно, ощущением волевой устремлённости ритмической пульсации, чувством формы, любовью к поэтическому слову и музыкальному воплощению интонационной пластики стиха, достигаемому Чайковским.

В обширном спектре задач, решаемых концертмейстером, на первый план выдвигается сквозное развитие триольной пульсации – от начала кульминационной зоны *più mosso* (т. 48) до заключения. Другая весьма существенная задача связана с поддержанием звукового баланса: за вычетом первой доли, упомянутая пульсация должна звучать облегчённо, поскольку сольная партия сохраняет главенствующее значение, хотя лаконичные построения-«связки» у фортепиано звучат несколько ярче (т. 49, 51). В т. 53 отметим характерный для Чайковского «временный спад» в громкостно-динамическом нагнетании: переходя к нюансу *piano*, следует тщательно распределить градации дальнейшего *crescendo* триолей, поддерживаемого мощной поступью басов. При этом сохранение подобающего баланса остаётся в центре внимания – голос не должен перенапрягаться! Наивысший момент кульминации в партии солиста (т. 56) связан с появлением контрапунктирующей темы у фортепиано. Указанная тема в процессе неуклонного восхождения, насыщаемого синкопами и хроматизмами, обретает колоссальный размах, воспринимаясь подобно грандиозному авторскому «резюме». Таким образом, на всём протяжении кульминационной зоны (тт. 48–62) композитор активно использует приёмы симфонизации, в значительной степени преодолевая традиционные границы камерно-вокального жанра. Заключение, исполняемое концертмейстером, должно звучать полнокровно, певуче, с точным соблюдением всех динамических указаний и акцентуации на синкопах. Важнейшими характеристиками, определяющими своеобразие интерпретации этого раздела в целом, являются доверительная манера высказывания, сердечность и возвышенное благородство.

Романс **«Кабы знала я»** близок русскому лирическому фольклору – песням «о женской доле». В стихотворении повествуется о несчастной любви и страданиях обманутой девушки. Не прибегая к прямым заимствованиям, композитор очень тонко передаёт особенности упомянутой жанровой сферы, с её горестными вздохами, причитаниями и вспышками отчаяния. Как гениальный оперный драматург, Чайковский обрамляет эту горестную историю любви и крушения девичьих надежд оттеняющими фортепианными эпизодами – вступлением и заключением. Они ассоциируются с безыскусно-светлыми пастушьими наигрышами, в которых, однако, слышны затаённые «интонации вздоха». Найденное аккомпаниатором туше позволяет придать соответствующему образу многогранный, изменчивый, загадочно-манящий характер. Между тем, зачастую малоопытные концертмейстеры воспринимают указанные разделы в духе шаблонных «экзерсисов», исполняя предписываемый нотный текст без точного соблюдения авторских штрихов. Вокалистки в подобных случаях вступают фактически ad libitum, не будучи подготовленными к воссозданию тонких душевных переживаний героини. (Кстати, необходимость такой подготовки удостоверяется и знаком ферматы, наличествующим по окончании фортепианной «прелюдии».)

Начальные фразы певицы (тт. 17–21) звучат как бы наедине с собой, *piano*. Следует добиваться, чтобы мотив, излагаемый в сольной партии, находил естественное продолжение у фортепиано; при этом должна строго выдерживаться фразировка – подразумевается опора на сильной доле такта (ударный слог). Чайков-

ский с удивительным мастерством выстраивает композицию характеризуемого романса. Экспозиция включает в себя 6 трёхтактов, завершаемых (с т. 35 – *un poco ritenuto)* «резюмирующим» восьмитактом. Далее, в разработочном разделе (*molto più mosso*, *vivace*, тт. 43–74), выдерживается группировка по 4 такта. Ориентируясь на подобное синтаксическое членение, певица сможет гибко распределить дыхание, наметить оптимальную внутрифразовую пульсацию, придать надлежащую целеустремлённость образно-эмоциональному развитию.

Раздел *Meno mosso* (т. 66) перекликается с протяжной русской песней (сродни «Полюбила я на печаль свою» С. Рахманинова). Далее, с т. 75 (*vivace* – «сжатие» темпа), девушка устремляется навстречу любимому, не помня себя. Чайковский отображает это состояние сильнейшего душевного волнения при помощи стремительно развёртывающегося восьмитакта сквозной структуры. После томительного ожидания (на фермате) вторгается развёрнутая «оркестральная» интерлюдия фортепиано (13 тактов), которая олицетворяет крушение всех девичьих надежд. Вспоминается Сцена у канавки из «Пиковой дамы»: «Так это правда! Со злодеем / Свою судьбу связала я!». Столь сокрушительная кульминация вновь отграничена ферматой – певице надо уловить смысл этой паузы, определить состояние, в котором будет возобновлён печальный рассказ (*Allegro moderato*). Между тем, с третьей фразы здесь варьируется интонационная составляющая мелодии – появление *си-бекар* в т. 111 сообщает развитию новый виток драматизма, который теперь соотносится с неуклонным восходящим движением сольной партии. *Ля-бемоль* – вершина низвергающейся каденции. Это вопль израненной души, страдающей, но любящей до конца. Как зачастую бывает у Чайковского, повторение строфы «Не придёт ли он, ненаглядный мой, / Напоить коня студеной водой!» (*meno mosso*) трактуется в более свободной декламационной манере; фортепиано чутко подхватывает последний слог, приостанавливая развитие фразы на доминанте. Завершающие повторы «Кабы знала я, кабы ведала!» и восклицания «Ах!» произносятся девушкой, словно в забытьи. Фактически всё уже сказано, слова излишни, что подчёркивается переходом к вокализации и фортепианному заключению.

Двенадцать романсов ор. 60, написанные в 1886 году, объединены главенствующим образом ночи. Композитора привлекают стихи, в которых ощущается недосказанность, некий тайный смысл («Ночь» Я. Полонского, «Вчерашняя ночь» А. Хомякова). Есть в названном опусе и жанровые сценки («Песнь цыганки», «За окном в тени мелькает» Я. Полонского), и раздумья об утраченном или недостижимом счастье («О, если б знали вы», «Нам звёзды кроткие сияли» А. Плещеева), и безудержная страстность («Ночи безумные» А. Апухтина).

Среди романсов данного цикла особое место принадлежит монологу для баритона **«Подвиг»** на стихи А. Хомякова. Чайковский высоко ценил этого поэта и создал на его текст, пронизанный глубоким философским смыслом, произведение ярко драматическое, полное контрастов, сочетающихся с неуклонным мощным развитием вплоть до ярчайшей кульминации *fff* на верхнем *соль*^{2}. Чрезвычайно выразителен завершающий раздел романса: «Высший подвиг в терпеньи, / Любви и мольбе». Звучность достигает *piano*, затем – *pianissimo* в фортепианной постлюдии. Следует заметить, что голос умолкает на терции c-moll (VI ступень основной тональности g-moll), фортепианная партия «замирает» на квинте, в отдалении от главного устоя (несовершенный каданс). Сравним с окончанием романса «Ночи безумные»: тот же несовершенный каданс в g-moll. Недосказанность, мучительные сомнения, тишина…

Шесть романсов ор. 63, датированных 1887 годом, сочинялись на стихи К. Р. – великого князя Константина Константиновича Романова, внука Николая I. Будучи блестяще образованным человеком, К. К. Романов обладал несомненным поэтическим даром. Однако сам он считал литературное творчество скорее отдохновением от многотрудной государственной деятельности. Композитор поддерживал дружеские отношения с Константином Константиновичем, особенно в последние годы жизни. Стихи К. Р., полные светлой лирики, нежности и грации, оказались близкими по духу Чайковскому. Из романсов этого опуса, написанных для высокого голоса, наиболее популярны «Растворил я окно», «Уж гасли в комнатах огни», «Серенада» («О, дитя!»).

«Серенада» («О, дитя!») для тенора – один из выдающихся образцов вокального творчества Чайковского. Здесь совершенно всё: композиционное решение, эмоциональная атмосфера, полное слияние музыки с поэтическим текстом, вдохновляющее исполнителей... Находясь в волшебном мире грации, гармонии, красоты и нежности, певец и концертмейстер достигают впечатляющего образного единства. Радость от соприкосновения с подобной музыкой огромна. Однако чтобы донести до слушателя этот шедевр, следует немало потрудиться. Певец должен продемонстрировать мастерское владение дыханием, выверенную мягкую атаку звука; *forte* в тех случаях, когда подобный нюанс указан автором, не должно быть резким, включая финальную кульминацию.

Фортепианная партия также предполагает решение разнообразных исполнительских задач: добиться непринуждённого, грациозного «гитарного» аккомпанемента при постоянных скачках в басу оказывается весьма сложно. Вступление, исполняемое концертмейстером, состоит из 11 тактов и включает в себя две фразы с «гитарным» отыгрышем (4+5+2), – благодаря отсутствию регулярной квадратности создаётся впечатление свободно развёртывающегося авторского высказывания. Продуманная динамическая нюансировка в тт. 5, 6 способствует чуткому интонированию верхнего голоса. В тт. 10, 11 обозначено *pp* – внимание! – вступает солист. Две начальных фразы по 6 тактов (последний из них – отыгрыш фортепиано) следует исполнять на одном дыхании. Третья фраза велика по протяжённости – 10 тактов, но в т. 28 композитором выставлена пауза (смена гармонии, интонирование строки «Нежных звуков лелеют лобзанья»).

Восхитителен средний раздел (тт. 56–73), в котором голос, постепенно набирая силу, достигает *forte*; затем следует плавный спад, завораживающий слушателя нежностью кантилены. Особенно впечатляет фрагмент: «Пусть той песни святой» – пауза и синкопа – «Отголосок живой» – пауза – «Тебе в душу вселит упованье»... Чайковский не предписывает здесь *ritenuto*, хотя исполнители, оценив по достоинству это чудо слияния поэзии и музыки, обязательно им насладятся. Пожалуй, никакой другой романс Чайковского не требует от певца такой гибкости и свободного владения голосом.

Шесть романсов ор. 65 (1888), написанных для среднего голоса, посвящены певице Дезире Арто (композитор был страстно влюблён в неё двумя десятилетиями ранее). Цикл, сочинённый на стихи французских поэтов XIX столетия Э. Тюркети, П. Коллена и А. М. Бланшкотт, запечатлевает не столь широко известную образную грань вокального наследия Чайковского – интимную лирику. Утончённая «Серенада» («Ты куда летишь, как птица...») D-dur сменяется «Разочарованием», повествующим о крушении надежд и утрате счастья. «Серенада» («В ярком свете зари...») B-dur – лирическое любовное ариозо. «Пускай зима» – центральный романс цикла, полный столь неподдельного искреннего чувства, такой страстной патетики, что невольно возникают ассоциации с «Прекрасной мельничихой» Шуберта (песня «Нетерпение») или с циклом Шумана «Любовь поэта». Подчёркнуто контрастным оказывается следующий романс, «Слёзы», призванный воплотить глубоко затаённую печаль воспоминаний о пережитом горе. Мелодия, «ограниченная» интервалом ноны (*ре*^{1}–*ми*^{2}), словно силится преодолеть душевную боль, ценой огромного внутреннего напряжения достигает кульминации и затем бессильно никнет. Однако фортепианное заключение восстанавливает первоначальную тональность – гармонический G-dur: подразумевает ли это покорность судьбе или тайную надежду?.. Заключительный романс цикла, «Чаровница», подобен взгляду издали на прекрасный женский образ. Музыка как бы воссоздаёт «ускользающую» атмосферу невыразимого, загадочного обаяния – по сути, развитие здесь не столько исчерпывается, сколько «замирает» на фермате...

Заслуживает особого упоминания великолепное композиторское мастерство, отличающее эти романсы. В частности, с удивительной тонкостью использованы Чайковским основные регистры меццо-сопрано: насыщенный, густой или завораживающе-холодный низкий регистр («Чаровница»), гибкий, полётный средний («Серенада» D-dur), волнующий, яркий, полный экспрессии верхний («Пускай зима»).

С невольной грустью мы переходим к последним Шести романсам ор. 73 на стихи Д. Ратгауза, которые сочинялись композитором за несколько месяцев до смерти. Цикл, написанный для высокого голоса, посвящался Николаю Фигнеру, известному оперному и камерному певцу.

В конце жизни Чайковским были созданы гениальные произведения: Шестая симфония, оперы «Пиковая дама» и «Иоланта», балет «Щелкунчик». Цикл романсов ор. 73 принадлежит к этому ряду сочинений. Названный цикл отличается глубиной содержания при внешне сдержанной манере письма; особенно поражает трагедийная нота, звучащая с такой покоряющей силой в заключительном романсе. Основная тема, пронизывающая творчество Чайковского – порыв к счастью, свободе, любви и крах всех надежд при столкновении с неумолимой Судьбой, – воплощена здесь на редкость убедительно. Черты мышления, присущие великому композитору-симфонисту, отразились в трёхчастной структуре цикла. Первые три романса – «Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь» – воплощение тоски, одиночества; следующие два – «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней» – порыв к свету; завершающий романс – «Снова, как прежде, один» – смысловая реприза, трагическая развязка [2, с. 76].

Гений Чайковского обладает такой силой обобщения, что, казалось бы, сугубо камерная, полная сокровенных лирических раздумий поэзия Д. Ратгауза истолковывается композитором как трагедия целого поколения, выросшего в 80-е годы XIX века и не сумевшего выразить себя в полной мере, как трагедия одиночества

[4, с. 264]. Цикл воспринимается в качестве единого целого благодаря выразительности тематизма и методу его развития, близкому симфоническим и камерным произведениям композитора. Так, в первом романсе **«Мы сидели с тобой»** фортепианная партия – это «замкнутый круг» (9 тактов мерного движения четвертными длительностями, при главенстве нисходящей «интонации вздоха», ассоциируются с «темами фатума»). Несколько внешний отклик на происходящие события (тт. 10–12) вновь сменяется «леденящей душу» размеренной пульсацией. С т. 17 (*poco più mosso)* ощущается прорыв к живому чувству – эмоциональное нарастание достигает подлинного драматизма в кульминации. Однако при этом в басу на протяжении *poco più mosso* звучит нисходящая «тема фатума». Повторяемая четырежды, она как бы «сковывает» развитие темы, и только с т. 22 вокальная партия вступает в свои права (при поддержке целеустремлённого хода в басовом регистре). Отметим потрясающе выразительный драматургический приём: в то время как солирующий голос приближается к кульминации, бас неотвратимо стремится вниз, к доминантовой ступени *cis-moll*. В фортепианном заключении очень важна остановка на двойной доминанте, разрешаемой далее в тонику, – любимая Чайковским гармоническая последовательность (возникает параллель с заключением романса «В эту лунную ночь»).

Исполнителям рекомендуется внимательно изучить нотный текст, помня, что у гениальных композиторов ни одна черточка, ни один штрих или смысловая цезура не могут быть случайными. Динамика выписана Чайковским очень подробно в обеих партиях; если точно следовать авторским указаниям, включая момент динамической кульминации, звуковой баланс нигде не будет нарушен. Показательно, к примеру, как в фортепианной постлюдии (6 тактов) расставлены обозначения *tenuto* над восьмыми: начальная фраза – в партии левой руки «опевается» октава, в правой же отдано предпочтение нижнему голосу (звучит децима в аккорде); во второй фразе «высвечивается» верхний голос; с третьей фразы вновь утверждаются общее оцепенение и застылость. Пианисту необходимо здесь дифференцировать голоса фактуры, исходя из упомянутого образно-эмоционального развития.

Следующий романс, второй в цикле – **«Ночь»**, удивителен глубиной погружения в скорбное, сосредоточенное состояние. Выразительная мелодия, которая строится на звуках восходящего уменьшенного трезвучия и ниспадающем движении восьмых, произрастает из речевых интонаций. Указанной теме отводится доминирующее место в романсе; на ней построена и кульминация, увенчанная страстным призывом: «Появись же, хоть во сне, / О мой друг далёкий!».

Необходимо заметить, что исполнение романсов Чайковского – большое счастье и огромное испытание для потенциального интерпретатора. При всей демократичности, доступности этих пьес, они являются своеобразным «индикатором», удостоверяющим личностные качества музыкантов: широту внутреннего мира, искренность чувств, пытливость ума. И никакое мастерство не способно скрыть отсутствие или недостаток упомянутых слагаемых. Это, может быть, в наибольшей степени относится к звуковому воплощению последнего опуса композитора. В частности, романс «Ночь» отличает поистине гениальная простота высказывания. Исполнителям предстоит, избегая внешних «эффектов», воссоздать образ глубоко сосредоточенный, сдержанный, только однажды (упомянутая кульминация) достигающий открытой эмоциональности в момент безудержного отчаяния.

Мелодической основой третьего романса **«В эту лунную ночь»** является восходящее движение, которое напоминает фортепианную постлюдию из романса «Мы сидели с тобой», – здесь оно представлено в ритме баркаролы (6/8) с колышущимся аккомпанементом. Светлое романтическое настроение внезапно омрачается возгласом «Дорогая! Прости, – снова жизни волна / Нам несёт день тоски и печали» *(più lento)*, знаменуя душевный надлом, разлуку, невозможность счастья. Аккорд двойной доминанты здесь играет важную роль: он звучит в т. 4 вступления, затем – перед кульминацией, как бы говоря о призрачности человеческих надежд, и в фортепианном заключении.

В следующих романсах – **«Закатилось солнце»** и **«Средь мрачных дней»** – запечатлевается ничем не омрачённая радость бытия. Первый из них можно уподобить светлому, безоблачному интермеццо. Этому способствует и танцевальный характер пульсации (ритм болеро), более ощутимый во вступлении и заключении. Певцу здесь необходимо преодолеть метричность коротких фраз, что представляется сложной задачей. Дыхание следует брать незаметно, придерживаясь фразировки по четырёхтактам, внимательно и чутко реагируя на образно-эмоциональные «диалоги» поэтического текста и мелодической линии, направленность гармонических модуляций. Благодаря этому окажется вполне уместным *poco rubato* в т. 12, затем – в т. 20.

«Средь мрачных дней» явственно перекликается с романсами гимнического плана, такими как «*День ли* царит», «Хотел бы в единое слово». Здесь царит упоение счастьем радостной встречи и торжествующей любви. Удивительно цельное по форме, авторское высказывание ассоциируется с вдохновенным лирическим потоком. От исполнителей здесь требуется особая концентрация внимания: певец должен оптимально распределить громкостные и эмоциональные ресурсы, чтобы заключительный раздел, включая масштабную и яркую кульминацию, произвёл надлежащее впечатление на слушателей; пианисту же следует сосредоточиться на динамическом балансе ансамблевой звучности, поскольку насыщенная, плотная фактура аккомпанемента способна в определённые моменты «оттеснить» вокальную партию на второй план (последнее, разумеется, отнюдь не соответствует авторскому замыслу).

Последний романс цикла **«Снова, как прежде, один»** – безотрадный итог: крушение надежд, одиночество. Накал трагедийного звучания вызывает параллели с циклом М. Мусоргского «Без солнца». На протяжении всего романса органный пункт *ля* в сочетании с «интонацией вздоха» и мерным, монотонным движением восьмых длительностей приковывает к себе внимание, вызывая ассоциации с неотвратимым роковым началом, безжалостной судьбой и воплощая образ неизбывной тоски. Заключительный раздел: «Друг! помолись за меня» и *pianissimo* «Я за тебя уж молюсь» – потрясает до глубины души. Это – последнее «прости», безмолвный уход… Как трудно исполнить названный фрагмент! Здесь требуются не только огромное мастерство, но и зрелый жизненный опыт, необычайно чуткая душа художника.

В заключение хочется пожелать музыкантам-интерпретаторам, прикасающимся к великому наследию Чайковского, вновь и вновь испытывать радость открытия неизведанных, всегда современных чувств и переживаний. И если на указанном пути им помогут приводимые выше размышления и рекомендации, порождённые любовью к этой музыке и многолетним опытом исполнительского общения с ней, автор сочтёт свою задачу выполненной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васина-Гроссман В.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
2. *Грушко Г.* «По ком звонит колокол…» (Интерпретация вокального цикла ор. 73 П. Чайковского) // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: сб. ст. Воронеж: ВМУ, 2004. С. 74–79.
3. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
4. *Силвестер Р.* Все романсы П. И. Чайковского. М.: Наука, 2013. XII+388 с.
5. *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 208 с.
6. *Шендерович Е.* Полувековой юбилей профессии // Музыкальная жизнь. 1983. № 21. С. 9.
7. *Шендерович Е.* С певцом на концертной эстраде. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. 252 с.
8. *Яковенко С.* Русский романс XVIII–XIX веков: Творцы и интерпретаторы. М.: Музыка, 2012. 180 с.

REFERENCES

1. *Vasina-Grossman V.* Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [Russian Classical Romance of the XIXth Century]. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1956. 352 p.
2. *Grushko G.* «Po kom zvonit kolokol…» (Interpretatsiya vokal'nogo tsikla op. 73 P. Chaykovskogo) [«For Whom the Bell Tolls…» (Interpretation of the Vocal Cycle op. 73 by P. Tchaikovsky]. Muzykal'noe iskusstvo v kontekste sovremennoy kul'tury [Musical Art in Context of Contemporary Culture]: collected articles. Voronezh: Voronezh College of Music, 2004. P. 74–79.
3. *Mur Dzh.* Pevets i akkompaniator [Singer and Accompanist]. Moscow: Raduga Press, 1987. 432 p.
4. *Silvester R.* Vse romansy P. I. Chaykovskogo [All Romances by P. Tchaikovsky]. Moscow: Nauka Press, 2013. XII+388 p.
5. *Shenderovich E.* V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga [In the Class of Accompaniment: Pedagogue's Reflections]. Moscow: Muzyka Press, 1996. 208 p.
6. *Shenderovich E.* Poluvekovoy yubiley professii [Semi-centennial Jubilee of the Profession]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1983. No. 21. P. 9.
7. *Shenderovich E.* S pevtsom na kontsertnoy estrade [With the Singer on the Concert Stage]. Jerusalem: Jerusalem Publishing Centre, 1997. 252 p.
8. *Yakovenko S.* Russkiy romans XVIII–XIX vekov [Russian Romance of the XVIII–XIXth Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 2012. 180 p.

ПЕВЕЦ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР – СЛАГАЕМЫЕ УСПЕХА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. ЧАЙКОВСКОГО)

Статья посвящена рассмотрению задач, связанных с исполнительским искусством певца и концертмейстера. Автор отмечает, что выдающиеся отечественные композиторы XIX века, такие как П. Чайковский, М. Мусоргский, С. Рахманинов, неоднократно выступали в ансамбле с известными певцами того времени. Упоминается о зарождении концертмейстерского класса как самостоятельной учебной дисциплины в Ростовском музыкальном техникуме (1932 год) благодаря настойчивости директора техникума Г. Домбаева. Далее рассматривается камерно-вокальное наследие Чайковского – гениальный пример синтеза поэтического слова, окрашенного музыкальной интонацией, носителя сюжетной линии, и фортепианного сопровождения, воплощающего психологический подтекст сочинения. Особое внимание уделено стилистическим особенностям характеризуемых романсов, а также влиянию на указанный жанр оперного и симфонического творчества Чайковского. Вопросы образного содержания, композиционной структуры, звукового баланса постоянно присутствуют в поле зрения автора, вследствие чего формируется представление о нерасторжимой слитности вокального и инструментального начал в процессе создания целостного художественного произведения.

Ключевые слова: П. Чайковский, жанр романса, камерно-вокальное исполнительство, концертмейстер, ансамбль.

A SINGER AND ACCOMPANIST – COMPONENTS OF SUCCESS (WITH THE EXAMPLE OF VOCAL WORKS BY P. TCHAIKOVSKY)

The article considers the problems connected with performing arts singers and accompanists. The author notes that outstanding native composers of the XIXth century such as P. Tchaikovsky, M. Mussorgsky, S. Rachmaninov, repeatedly performed in ensemble with famous singers of the time. The origin of Accompaniment class as an independent educational discipline at the Rostov College of Music (in 1932), thanks to persistence of the director of this College G. Dombaev, is mentioned. The author examines the chamber-vocal heritage by Tchaikovsky as a brilliant example of synthesis of poetic word (painted by music intonation and bearing the storyline) and piano accompaniment embodying the psychological implication of the work. The particular attention is given to stylistic features of the defined romances and the influence of operatic and symphonic works by Tchaikovsky the indicated genre. Problems of imaginative content, composition structure, sound balance are constantly presented in the author's field of view, owing to that an idea of the inseparable fusion of vocal and instrumental sources in the process of creation an integral work of art is formed.

Key words: P. Tchaikovsky, genre of romance, chamber vocal performing art, accompanist, ensemble.

Юрчук Виолетта Александровна
профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: Julian73@mail.ru

Yurchuk Violetta A.
Professor of the Department of Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: Julian73@mail.ru

А. Н. ЖИРИКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Р. ШУМАНА В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМ

В наши дни симфоническая, инструментально-ансамблевая, хоровая, фортепианная, камерно-вокальная музыка Роберта Шумана принадлежит к числу общепризнанных «столпов» концертного репертуара. Достаточно заметить, что в 2010 году, когда отмечалось 200-летие со дня рождения прославленного немецкого композитора, беспристрастный мировой «рейтинг» исполняемой классической музыки зафиксировал следующую «иерархию предпочтений»: 1-е место – В. А. Моцарт, 2-е – П. И. Чайковский, 3-е – Р. Шуман. Но только ли «юбилейный мотив» способствовал огромной популярности шумановского творчества? И почему эта музыка и личность её создателя вызывают всё больший интерес в профессиональной среде и с неизменным энтузиазмом воспринимаются широкой слушательской аудиторией?

С одной стороны, сегодня представляется чрезвычайно весомой художественная ценность творческого наследия Шумана – как музыкального, так и литературного. В эпоху постмодерна, явившей миру множество композиторов и писателей «с тысячью лиц», особенно впечатляет неповторимая самобытность шумановского высказывания – ведь она восходит к столь же уникальному мироощущению великого немецкого романтика. Кроме того, индивидуальному стилю Шумана, всегда узнаваемому и ясно очерченному, присуще редкостное обаяние. Следует заметить, что музыкальное мышление этого художника, с характерной для него «калейдоскопичностью», вообще очень созвучно рубежу веков и тысячелетий.

С другой стороны, сам облик Шумана – одного из крупнейших подвижников мировой музыкальной культуры – привлекает современную аудиторию истинным благородством, бескорыстным служением высоким идеалам. Его творчество, в равной мере национально-характерное и «всемирно-отзывчивое», обращено к разнообразным проявлениям человеческой жизни: тончайшим движениям души, магистральным тенденциям политического и общественного развития, эволюционным механизмам европейской истории и т. п. Размах шумановской профессиональной деятельности (композиция, музыкальная критика и публицистика, дирижёрское исполнительство, педагогика) предопределяется не только универсализмом художественных устремлений, но и ярко выраженным социальным темпераментом. Пожалуй, именно таких «мастеров культуры» недостаёт нашей эпохе – «смутному времени» утраченных эстетических идеалов, трудно прогнозируемых перспектив искусства высокой традиции, острого дефицита подлинной духовности...

Родившись в семье книгоиздателя и прозаика-беллетриста, Роберт Шуман с детства проявлял большой интерес к печатному слову. Благодаря обширной библиотеке отца будущий композитор смог основательно изучить классическое литературное наследие и познакомиться с творчеством крупнейших современных писателей. Помимо этого, Шуман пробовал свои силы в различных жанрах «изящной словесности» (поэзии, драматургии, эссеистике), упражнялся в переводах с древнегреческого и латыни, филологических штудиях. Начиная с 14-летнего возраста, шумановские заметки и статьи публиковались в периодической печати и литературных изданиях просветительского плана. Позднее, обучаясь на юридическом факультете Гейдельбергского университета, Шуман увлекался философией и историей. Его кругозор был чрезвычайно широк; при этом главное место в сфере духовных интересов Шумана всегда принадлежало музыке. Участие в постановках любительских спектаклей, домашнее музицирование, в университетские годы – «свободные импровизации» на рояле неизменно считались его любимыми занятиями. Выбор между музыкой и «серьёзными» профессиями оказался нелёгким, но будущий композитор проявил решительность и отдал предпочтение музыке.

Насыщенные внешними событиями, эмоциональными впечатлениями и переживаниями первые годы самостоятельной жизни Шумана в качестве «свободного художника» сформировали его неповторимый музыкальный мир. Подолгу просиживая за фортепиано, Шуман

стремился с максимальной полнотой выразить себя «как человек и музыкант». Что же из области «человеческого» отразилось в ранних шумановских опусах? Тяготение к многообразию воссоздаваемых впечатлений, широта художественных ассоциаций, интенсивность эмоциональных откликов на происходящее, несколько хаотичное изложение и развитие музыкальной мысли. Романтической увлечённости сильными и яркими эмоциями сопутствовало в указанный период более-менее поверхностное восприятие конструктивных аспектов художественного высказывания.

Размышляя о шумановской лирике «кратких мгновений» и глубинных истоках этого феномена, Б. Асафьев писал: «Шуман всегда в порыве, в беспокойстве, в смятении», его миниатюры «насыщены противленчеством, нервным и порывистым, а иногда, можно сказать, неистовым, – при всей мягкости и женственности многих страниц...». По мнению цитируемого исследователя, «…Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, своего рода экспрессионистских заметках и очерках-реакциях на давление окружающей жизни» [1, с. III–IV].

Естественно, отражение в музыке столь оригинального мироощущения предполагало и поиск адекватных средств художественной выразительности. Ни философская глубина баховской полифонии, ни драматический пафос бетховенской сонатной формы не соответствовали в полной мере шумановским замыслам. Контрастные сопряжения афористически ярких и лаконичных фрагментов закономерно тяготели к особой циклической форме – так называемой «сюите сквозного строения», вбирающей в себя черты рондальности, вариационности и собственно сюитности [2, с. 273]. Этот композиционный синтез обусловливался необходимостью логически упорядочить стремительный поток музыкальных образов, рождаемых фантазией художника, и придать развитию целенаправленный характер.

В поисках «цементирующего начала» Шуман обращался к самым разнообразным приёмам. Так, по воспоминаниям современников, шумановские импровизации нередко тяготели к своего рода «моноинтонационности»: из первоначальной темы произрастали все остальные. Завершив работу над фортепианной «Арабеской» ор. 18, композитор отметил: «...у меня готовы Вариации, но *без темы*; "Гирлянда" – так я хочу назвать этот опус; в нём всё так своеобразно переплетается <…>» [5, с. 431]. Речь идёт о важнейшей черте художественного мышления Шумана, стремившегося объединять миниатюры в циклы и упорядочивать «калейдоскопические» смены эпизодов при помощи неких «сквозных» тенденций развития.

Какие же подходы, используемые композитором, способствуют обретению надлежащей целостности многочастных форм? Прежде всего, назовем сюжетность, присущую циклам «Бабочки», «Детские сцены», «Лесные сцены», «Крейслериана». Здесь, безусловно, сказывается влияние литературы на творчество немецкого музыканта-романтика. Шуман был убеждён в том, что «эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал различен» [4, с. 273]. К примеру, подразумеваемая основа сюжета «Бабочек» ор. 2 соотносится с финальной главой романа «Озорные годы» Жан-Поля (чьё наследие вдохновляло композитора в течение долгих лет). «Крейслериана» ор. 16 является «фантазией по мотивам» нескольких произведений Э. Т. А. Гофмана, в центре которых – образ «безумного капельмейстера» Иоганна Крейслера. Наряду с этим, существенную роль в объединении цикла играют жанровое родство и специфика программности сопоставляемых пьес. Упомянем, в частности, «Альбом для юношества» ор. 68, «Пёстрые листки» ор. 99, где фортепианные миниатюры сближаются с литературными афоризмами, лирическими стихотворениями и т. п.

Достижению интонационной целостности подобных циклов, опирающихся на принцип контраста, содействует и наличие зашифрованных мотивов. Так в «Вариациях на тему ABEGG» ор. 1 уже название содержит необходимый «ключ» – буквенное обозначение мотива, который становится основным зерном для «прорастания» музыкального материала. Интонационная идея «Карнавала» ор. 9 связана с Эрнестиной фон Фриккен, родившейся в городе Аш. Тематизм «Карнавала» строится на «предзаданных» мотивах, варьирующих звуки ASCH (*ля–ми-бемоль–до–си* и *ля-бемоль–до–си*). В «Танцах Давидсбюндлеров» ор. 6 лейтмотив (motto) Клары Вик становится, по выражению Д. Житомирского, тематическим «эмбрионом» [2, с. 398], из которого рождается весь музыкальный материал цикла.

Немаловажное значение в данном контексте приобретают и общие композиционные закономерности. Исходя из логических принципов той или иной формы, уточняется функциональная роль каждой пьесы в многочастном произведении, обусловленная спецификой содержания, масштабами, характером изложения. Например, порядок частей в «Венском карнавале» ор. 26 уподобляется сонатному циклу. В «Новеллеттах» ор. 21 объединены самостоятельные, вполне законченные пьесы, не тре-

бующие обязательного исполнения подряд, но последняя из них (№ 8), самая обширная и развитая, явно сближается с финалом упомянутого цикла. Для романтического художника, склонного воспринимать окружающий мир в непрерывном движении, особенно важными представляются градации интенсивности чередуемых контрастных взаимодействий: экспонирование нового материала служит «импульсом» к драматургическому развитию образов, способствуя тем самым поддержанию сквозного композиционного ритма.

Приведённая выше обзорная характеристика в известной степени помогает уяснить, почему исполнительское воплощение произведений Р. Шумана предъявляет столь высокие требования к пианисту, решающему весьма сложные художественные и технические задачи. Осветим их более подробно.

Шуман – один из создателей и крупнейший представитель психологического направления в музыке эпохи романтизма. Отсюда проистекает главная трудность, возникающая перед интерпретатором: он должен постигнуть глубинное содержание шумановской музыки, понять, что стремился выразить композитор в определённом произведении, запечатлеть внутренние контрасты и противоречия главных образов в их постоянном движении и развитии. Естественно, упоминавшаяся нами программность большинства фортепианных сочинений Шумана является весомым подспорьем для исполнителя. Названия отдельных пьес и циклов помогают нам приблизиться к верному истолкованию их авторского замысла, воссозданию образно-эмоционального строя и т. д. Например, исполнительская форма цикла «Бабочки» корреспондирует (о чём говорилось выше) с развитием сюжета в заключительной главе романа «Озорные годы» Жан-Поля. Художественная концепция «Бабочек» основывается на сопоставлении внешнего (красочных сценок провинциального маскарада) и внутреннего (драматических взаимоотношений главных героев – Вульта, Вальта и Вины). В этом заключается непостижимость человеческого бытия, где всё странным образом совмещено, где видимая «праздничная» сторона жизни более-менее эффектно «вуалирует» череду утрат и разочарований.

Учитывая сказанное, ещё более трудной задачей представляется интерпретаторское воплощение фортепианных сонат и «Фантазии» Шумана – сочинений крупной формы, требующих особой внутренней цельности. В этих произведениях нет программных «комментариев» – названий или поясняющих ремарок (хотя, например, три части «Фантазии» предварительно были озаглавлены автором: «Руины», «Триумфальная арка», «Звёздный венец»). Основой предполагаемого единства цикла здесь является сокровенный лирический подтекст, «лишь чуткому доступный слуху» (слова Ф. Шлегеля, послужившие эпиграфом к «Фантазии»). Исполнителю-концертанту либо педагогу, работающему с учеником над шумановским репертуаром, в процессе обретения упомянутой «чуткости» следует уделить пристальное внимание фундаментальным положениям эстетики и художественного стиля великого немецкого романтика. Весьма желательно, к примеру, ознакомиться с письмами, статьями и дневниковыми заметками Шумана, хронологически близкими соответствующему произведению. Указанный экскурс поможет интерпретатору в полной мере охватить «жизненное пространство» конкретного периода биографии – важнейшую «питательную среду» и вдохновляющий стимул для творческой деятельности музыканта XIX столетия.

Постижению авторской логики и вытекающему из этого формированию художественно убедительной концепции исполнения рассматриваемых пьес способствует также композиционный анализ произведения. Особо значимыми для Шумана представляются структурные «модели» рондо и вариаций, потенциально тяготеющие к «собиранию» лаконичных контрастных разделов в единое целое. Так, благодаря чертам рондо сюитная разнохарактерность «уравновешивается» многократными повторениями темы-рефрена. В качестве примеров назовём I часть «Венского карнавала», первую пьесу (B-dur) из цикла «Юмореска» ор. 20, «Blumenstück» ор. 19, Новеллетту A-dur (№ 6), «Арабеску». Вариационность, органически присущая мышлению композитора, ассоциируется с непрерывным потоком взаимосвязанных музыкальных образов. Наряду с этим, сложные формы (в равной степени одночастные и циклические) у Шумана пронизаны элементами рапсодичности. Композитор заметил как-то: «Чувство любит рапсодическую форму и в письме, и в жизни» (цит. по: [2, с. 382]). Рапсодичность привлекала его гибкими, изменчивыми сопряжениями импровизационного и архитектонического начал, придающими неповторимый облик каждой индивидуально претворяемой структурной схеме.

Изобретательно трактуемые взаимодействия сюитности, рондальности и вариационности обнаруживают в творчестве Шумана богатейший формообразующий потенциал. Наряду с этим, композитор широко использует принцип тематических «ассоциаций» (термин Д. Житомирского; см.: [2, с. 625]), суть которо-

го заключается в следующем. Экспонирование нового тематизма в ходе «музыкального повествования» представляет собой не закономерный «вывод» из предшествующего драматургического развития, но свободно-ассоциативный «диалог» с прозвучавшими ранее тематическими построениями – от развёрнутых мелодических структур до лаконичных мотивов-«афоризмов». Достаточно упомянуть, к примеру, «Танцы Давидсбюндлеров» ор. 6, «Крейслериану», «Юмореску», «Новеллетты», I часть Сонаты g-moll ор. 22 и др.

Как единодушно отмечают исследователи, претворение композиционных черт сонатного цикла в музыке Шумана отличается ярко выраженной индивидуальностью. Безусловно, в этом сказывается изначально свойственная художнику-новатору тенденция к фантазийной трактовке циклических форм. В шумановских фортепианных сонатах ощущается заметное воздействие упомянутой выше рапсодичности, о чём свидетельствуют непринуждённо развёртываемые авторские монологи, чередования «звуковых картин» и лирических настроений. При этом сонатность явно модифицируется в духе «синтезирующей формы» Шумана, вызывая ассоциации с характеристической сюитой, сонатным allegro, рондо и вариациями. Так, в начальном Allegro vivace Сонаты fis-moll неоднократные сопоставления главной партии с другими темами (интродукции, связующей и побочной) фактически сближаются с рондальностью. Аналогичная часть (So rasch wie moglich) Сонаты g-moll отличается монолитностью поэмного типа. Allegro brillante, открывающее f-moll'ный цикл, написано в двойной сонатной форме: здесь репризу сменяют вторая разработка и кода с чертами вариационности (заключительные проведения тем побочной партии в c-moll и Es-dur содержат видоизменённые элементы главной партии).

Исполнителю, стремящемуся донести до слушателя неповторимую красоту и выразительность шумановской мелодики, необходимо обладать соответствующей звуковой палитрой и достичь подлинных высот в искусстве «пения на рояле». Мелодический язык Шумана органически близок традициям немецкой песенности. Кроме того, с юных лет образцом для Шумана являлось наследие гениального Шуберта, чьи песни молодой композитор полагал воплощённым совершенством. Позднее Шуман, в свою очередь, создал целый ряд вокальных шедевров: достаточно упомянуть циклы «Любовь поэта» ор. 48 и «Круг песен» ор. 24 на стихи Г. Гейне, «Мирты» ор. 25 (стихи И. В. Гёте, Ф. Рюккерта, Г. Гейне, Р. Бёрнса, Дж. Байрона, Т. Мура, Ю. Мозена), «Любовь и жизнь женщины» ор. 42 на стихи А. Шамиссо. В шубертовском творчестве, признавался Шуман, «...осуществились все идеалы моей жизни» [5, с. 524–525]. Драгоценные качества мелодического высказывания Шуберта – задушевность, эмоциональная открытость, гибкость нюансировки – нашли индивидуальное претворение и в музыке Шумана.

К числу важных свойств шумановской мелодики принадлежит свободное развёртывание интонационно-тематических структур. Композитор «высвобождает» мелодию, ранее пребывавшую в ясно очерченных границах, фактически уподобляя её словесной фразе, окружённой многоточиями. Вместо закруглённых мелодий у Шумана сплошь и рядом появляются лаконичные мотивы-«афоризмы». Указанные построения, весьма яркие и выразительные, то выходят на первый план, то погружаются в общее течение музыки. Таковы темы цикла «Интермеццо» ор. 4, Allegro h-moll ор. 8 и некоторых других шумановских сочинений.

Наряду с этим, композитор придаёт большое значение мелодической связности, протяжённости музыкальных линий. Последнее, в свою очередь, корреспондирует со склонностью Шумана к полифонии. Контрапунктические преобразования основных тем, «инициативность» сопровождающих голосов усиливают общую певучесть шумановской музыки, её экспрессивное воздействие. В частности, эмоциональное смятение, подспудно ощущаемая неудовлетворённость подчёркиваются посредством диссонирующих секундовых сочетаний (см., например, № 3 «Отчего» из «Фантастических пьес» ор. 12). Из полифонических приёмов композитором используются свободные имитации, канонические секвенции, различные виды канонов, полифония пластов, разнотемные контрапунктические соединения и др. Обращение к определённому полифоническому приёму неизменно продиктовано конкретной художественной задачей. Так, неоднократно встречающиеся имитационные переклички голосов с увеличением диапазона между ними способствуют усилению образного контраста, драматического напряжения. Обширный полифонический арсенал композитора наиболее полно и многогранно представлен в фортепианном цикле «Симфонические этюды».

Для произведений Шумана характерна весьма существенная роль ладотонального развития и красочных тональных сопоставлений. Тональные планы его циклических сочинений – одно из важнейших средств композиционного «скрепления» частей целого. При этом логика тонального движения каждый раз индивидуальна.

К примеру, в «Крейслериане» все нечётные (№№ 1, 3, 5, 7) и заключительная восьмая пьесы написаны в тональности g-moll. В «Симфонических этюдах», претворяющих ключевые особенности классических вариаций «строгого» типа (ясно очерченная, завершённая тема, единый тональный план, двухчастная репризная структура вариаций), главная тональность – cis-moll, VII вариация (она завершает первый субцикл) – E-dur, XI – резкий сдвиг в gis-moll, XII (финал) – Des-dur (мажорная тональность, одноимённая к cis-moll).

Шумановское гармоническое мышление в целом восходит к принципам, выработанным эпохой зрелого классицизма. Художественные импульсы, под влиянием которых возникают оригинальные гармонии, связаны с акцентированием образной характерности, порой – лирической экспрессии авторского высказывания. «А результат – типичные для Шумана гармонические шероховатости, "странности", дерзко-шутливые и весёлые "кляксы"; или же зловещее сгущение теней, томительная неразрешённость, колебания в "неверном свете", блестящие радужные вспышки», – пишет Д. Житомирский [2, с. 430]. Зачастую используемые Шуманом «скрещивания» аккордовых и неаккордовых звуков (например, в Токкате ор. 7) порождают эффект своеобразного «трения», обретающий драматургическую значимость. Приоритетная задача исполнителя (и педагога, работающего с учеником) в подобных сочинениях – активизировать внутренний слух, улавливая тонкости гармонического развития, гибко выявляя полифонические приёмы.

Кроме того, следует учитывать, что названные приёмы нередко обусловливают специфику изложения и развития музыкального материала. С баховской традицией Шумана роднит стремление к «сжатию» двух- или трёхголосия: возникающая при этом единая мелодическая линия обнаруживает черты скрытой полифонии (вспомним хотя бы начало «Крейслерианы»). В подобном «завуалированном» двухголосии одна из линий может быть образована повторяющимися звуками (к примеру, в № 1 «Вечером» из «Фантастических пьес» ор. 12 или в связующей партии из I части «Фантазии»). Уровень полифонизации музыкальной ткани порой достигает впечатляющей интенсивности – уже на стадии изложения тематического материала появляются имитации, каноны, канонические секвенции (см.: № 3 «Одинокие цветы» из «Лесных сцен» ор. 82, этюд XI из «Симфонических этюдов», № 5 из «Крейслерианы» и др.).

Активные сопоставления фактурных приёмов неразрывно связаны с эмоционально-смысловой изменчивостью, событийной насыщенностью шумановской музыкальной ткани, что предполагает особое внимание исполнителя к данному аспекту интерпретации. Фортепианная фактура Шумана исключительно самобытна. Так, неожиданно сменяющие друг друга образы или повороты музыкального повествования чаще всего являются в новом фактурном освещении. Свойственная композитору изобретательность фактурного изложения выглядит почти безграничной; впрочем, здесь прослеживаются и некие общие черты, которые вновь и вновь указывают: это – Шуман.

В его фортепианной музыке лишь изредка встречается традиционно преподносимый гомофонно-гармонический или аккордовый склад (соответствующие примеры – начало II части «Фантазии», первая тема финала Сонаты fis-moll, заключительная вариация «Симфонических этюдов»). Даже графический образ шумановской фактуры вызывает ассоциацию с живой, изменчивой тканью, насыщенной множеством полифонизирующих голосов. Главная тема при этом зачастую оказывается столь органично вплетённой в тонкую вязь мелодических контрапунктов, что исполнитель не без труда может определить подлинные функции всех составляющих упомянутого звукового пространства. Отмеченная многоплановость, разумеется, побуждает исполнителя углубиться в изучение многообразных элементов шумановской фактуры. Воссоздание реальных сопряжений выписанных и скрытых голосов представляется крайне сложным вследствие их ритмической «автономии». Какой бы фортепианный цикл Шумана здесь ни рассматривался в качестве образца, будь то «Детские сцены» ор. 15, «Blumenstück», «Лесные сцены», «Фантастические пьесы» ор. 12 и др., практически любая пьеса обнаруживает тяготение к индивидуальной выразительности разнотембровых, ритмически самостоятельных голосов, группируемых одновременно в партиях обеих рук. В указанных случаях, естественно, рекомендуется поочерёдное освоение каждого из этих голосов (с точно соблюдаемой фразировкой, выразительным интонированием и корректной педализацией), после чего исполнитель вправе переходить к их осмысленному сопряжению.

Интерпретатору шумановских пьес крайне важно стремиться к оптимальному громкостному и тембровому балансу дифференцируемых голосов полифонизированной музыкальной ткани. В частности, излюбленный приём Шумана – «диалогическая» соотнесённость контрастирующих партий в «сопрановом» и «басовом» регистрах, тогда как середина заполняется гармонической фигурацией. Соответствующие

примеры обнаруживаются в «Бабочках», Новеллетте F-dur (№ 1), «Детских сценах», I части «Венского карнавала» и т. д. Работая над воплощением подобных эпизодов, исполнитель может вначале сосредоточиться на разучивании верхнего голоса (*f*), объединяемого с фигурацией (*p*), а затем, добившись надлежащей выразительности интонирования басовой линии, – воссоздать звуковое целое сообразно авторскому замыслу.

Приёмы полифонизации многоголосной ткани, разработанные Шуманом, оказали существенное влияние на инструментальный стиль Брамса, Грига, Чайковского. Утончённость мировосприятия, характерная для великого немецкого романтика, предопределила особую роль звукокрасочности, звукоизобразительности в его музыке. Эти качества ярко проявились в шумановских пейзажных зарисовках. Следует подчеркнуть, что у Шумана впервые в фортепианной музыке возникают одухотворённые лирические пейзажи. В качестве примеров такого рода упомянем «Фантастические пьесы» ор. 12 – «Вечером» (№ 1), где композитор достигает поразительной рельефности, запечатлевая еле уловимые колебания воздушной среды, или «Ночью» (№ 5) с имитацией неумолчного шума волн бурного моря, и др.

С юных лет Шуман любил импровизировать на рояле, воссоздавая «звуковой облик» конкретного человека или явления. В шумановских фортепианных сочинениях и сегодня производят огромное впечатление «портретные характеристики», известные современному слушателю по циклам «Карнавал», «Бабочки», «Танцы Давидсбюндлеров», «Детские сцены». Композитор, по сути, явился первооткрывателем в указанной сфере, его новаторский пианизм послужил вдохновляющим образцом для целого ряда замечательных произведений второй половины XIX – начала XX столетий (М. Мусоргский, П. Чайковский, К. Дебюсси, М. Равель).

По-видимому, наибольшие трудности для исполнителя шумановских произведений сопряжены с ритмикой. У Шумана эта сфера таит в себе немало проблем. Помимо освоения и точного воссоздания различных ритмических структур, здесь важно понимание их образно-содержательной стороны. Рассмотрим в указанном аспекте любимую Шуманом пунктирную ритмику – своего рода лейтпульсацию его фортепианных сочинений. В западноевропейской традиции соответствующие ритмические фигуры наделены определённой семантикой: подразумеваются чувство тревоги, призыв, решимость, борьба. У Шумана диапазон выразительных возможностей данной ритмической пульсации необычайно широк. Приведём некоторые примеры. Во II части «Фантазии» пунктирная ритмика создаёт впечатление активной работы мысли, безостановочного движения вперёд; в скерцо Сонаты fis-moll благодаря названной пульсации возникает фантастический, причудливый образ; в V вариации из «Симфонических этюдов» аналогичные фигуры ассоциируются с «полётной» скерцозностью, в рефрене «Арабески» – формируют кружевной, изящный, прихотливый рисунок темы; в финалах «Фантазии» и «Симфонических этюдов» подобная ритмика использована для воплощения атмосферы победного ликования, в № 4 из «Бабочек» – трепетного лирического высказывания; в Трио I Новеллетты fis-moll (№ 8) пунктирные фигуры соотносятся с взволнованной устремлённостью, в Трио II – с настроением победного торжества, в «Порыве» (№ 2) из «Фантастических пьес» ор. 12 – со страстной импульсивностью, бешеной энергией.

Нередки в фортепианных сочинениях Шумана и приёмы полиритмии. Особенно часто встречается «предупреждающий» или «запаздывающий» бас, как, например, в № 8 из «Крейслерианы» или в пьесе «Ночью» (№ 5) из «Фантастических пьес» ор. 12. Помимо этого, значительную сложность в исполнении шумановской музыки представляют синкопы, вводимые после «незвучащей» сильной доли такта. Показательно, к примеру, начало эпизода с ремаркой «В духе легенды» из I части «Фантазии», где на «раз» приходится пауза. В аналогичных случаях пианисту следует опираться на ощущение «сквозного» ритма сочинения, именуемого «мелкой пульсацией» (речь идёт о самых коротких длительностях, используемых на протяжении данного текста). Разучивая подобные фрагменты со сложной ритмической организацией, исполнителю надлежит не только воспроизвести указанное соотношение долей, но и уловить «дыхание», внутреннее объединение фразы, что позволит приблизиться к оптимальному решению художественной задачи.

Область выразительных средств, требующая от исполнителя вдумчивого подхода, – это акцентуация. Акценты у Шумана нельзя трактовать буквально, они могут наделяться различным смыслом. Зачастую шумановский акцент указывает на главную (то есть интонационно важную) ноту конкретной фразы. Иногда Шуман с помощью акцентов обозначает «спрятанный» в синкопированном рисунке средний голос, который требует естественной фразировки. Таковы, например, эпизод Etwas langzamer из II части «Фантазии», эпизод As-dur в Новеллетте F-dur (№ 1) и др.

В штриховой «палитре» композитора заслуживает особого внимания staccato, о котором

остроумно высказался Н. Перельман: «Над текстами Шумана роятся такие тучи *staccato*, что если их не разогнать, они искусают его музыку» [3, с. 80]. Упомянутый штрих необходимо рассматривать в контексте образного характера соответствующей музыки и с учётом смысловой организации конкретной фразы. Staccato, в частности, может быть «фантастическим» (IX этюд из «Симфонических этюдов», Трио I в Новеллетте № 8 fis-moll), танцевальным (главная тема финального раздела в той же Новеллетте fis-moll), бодрым, наступательным (первая тема из Новеллетты № 1 F-dur), устремлённо-пульсирующим (финал «Симфонических этюдов») и т. д.

Завершая обзорную характеристику непростых задач, с которыми сталкивается исполнитель, включающий в свой репертуар фортепианные произведения Шумана, хотелось бы напомнить следующее. Сам композитор, обращаясь к исполнителям, писал о том, что «рассчитывает на способность к тончайшей дифференциации ткани, к богатой и детальной нюансировке». Реализация этого шумановского пожелания предполагает разностороннее изучение творческого наследия Мастера – его жизненного пути, взглядов, эстетических критериев, стилистики и особенностей пианизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Предисловие // Шуман Р. Собрание песен / под ред. П. А. Ламма. М.: Музгиз, 1933. С. II –VI.
2. *Житомирский Д.* Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. *Перельман Н.* В классе рояля: Короткие рассуждения. М.: Классика-XXI, 2000. 160 с.
4. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
5. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 720 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Predislovie [Preface]. Shuman R. Sobranie pesen [Schumann R. Collected Songs]. Edited by P. Lamm. Moscow: Muzgiz Press, 1933. P. II–VI.
2. *Zhitomirskiy D.* Robert Shuman [Robert Schumann]: monograph. Moscow: Muzyka Press, 1964. 880 p.
3. *Perel'man N.* V klasse royalya [In the Piano Class]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2000. 160 p.
4. *Shuman R.* Izbrannye stat'i o muzyke [Selected Articles on Music]. Moscow: Muzgiz Press, 1956. 400 p.
5. *Shuman R.* Pis'ma: v 2 tomakh [Letters: in 2 volumes]. Moscow: Muzyka Press, 1970. Vol. 1. 720 p.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Р. ШУМАНА В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМ

Статья посвящена фортепианному творчеству великого немецкого композитора-романтика Роберта Шумана. Характеристика шумановского наследия – одной из важнейших составляющих концертного и педагогического репертуара современных пианистов – обусловливается индивидуальными чертами художественного миросозерцания и спецификой творческого метода гениального музыканта-новатора, стилевой многогранностью его фортепианных произведений. Исходя из этого, автором рассматриваются художественно-концептуальные и технические проблемы, с которыми сталкивается современный интерпретатор музыки Шумана. В статье освещены приоритетные особенности шумановского формообразования и фактурного изложения, мелодики и гармонии, отмечена выразительная роль полифонических приёмов и ритмической организации в исполнительском воплощении фортепианных сочинений Шумана.

Ключевые слова: Р. Шуман, фортепианное наследие, творческий метод, исполнительская интерпретация, программность.

PIANO WORKS BY R. SCHUMANN IN THE ASPECT OF PERFORMING PROBLEMS

The article is devoted to the piano works by Robert Schumann – the great German romantic composer. The description of Schumann's heritage as one of the most important constituents of modern concert and educational piano repertoire is conditioned by the individual features of his artistic world outlook and specificity of creative method, many-side style of piano compositions. Hence the author examines creative-conceptual and technical problems which a contemporary interpreter of music by Schumann is to deal with. The priority peculiarities of Schumann's music formation and facture account, melodics and harmony, an expressive role of polyphonic devices and rhythmical organization in the performing realization of the piano pieces by Schumann are elucidated.

Key words: R. Schumann, piano heritage, creative method, performing interpretation, programness.

Жирикова Анна Николаевна
доцент кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: anitapiano@rambler.ru

Zhirikova Anna N.
Associate Professor of the Department of Special piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: anitapiano@rambler.ru

И. В. ГРИНЧЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Жизнь музыкального произведения –
в его исполнении, то есть раскрытии его смысла
через интонирование для слушателей...
Б. Асафьев

Формирование современного человека культуры в значительной степени определяется смыслотворческим общением с художественными текстами, которые выступают в роли трансляторов культурной памяти человечества. Указанные тексты, при помощи целенаправленных педагогических воздействий, способны оказать серьёзное влияние на процесс развития молодых музыкантов-интерпретаторов. В связи с этим заслуживает внимания хоровая миниатюра как художественный текст, обладающий концентрированной информативностью, впечатляющими коммуникативными характеристиками и, благодаря этому, огромным потенциалом воздействия на личность исполнителя. Образно-смысловая полнота соответствующих текстов предопределяется значимостью интеграционных сопряжений музыкального и словесного компонентов; следствием данного взаимодействия является образование синтетических структурно-семантических комплексов. Изобразительно-выразительные языковые средства музыкального и поэтического текстов нуждаются в научно обоснованной «дешифровке», в постижении фундаментальных принципов и скрытых механизмов вышеназванной интеграции, без которого невозможна полноценная исполнительская деятельность.

Следует заметить, что формирование навыков понимания и интерпретации текстов является важнейшей проблемой не только в исполнительстве, но и в музыкальной педагогике. Как отмечает М. Бонфельд, «...понимание музыки способствует гораздо более глубокому и прочному усвоению тех аспектов музицирования, на которые направлена каждая дисциплина... именно по этой причине проблема понимания является центральной для любой из них...» [4, с. 229]. Иными словами, трудности понимания и адекватной трактовки музыкальных сочинений, возникающие на различных этапах исполнительской деятельности, благоприятствуют объединению разрозненных дисциплинарных подходов в «гомогенный» технологический цикл. Упомянутое единство, по нашему мнению, в перспективе обеспечило бы достижение «...резонанса между духовно-нравственными смыслами текста и зоной ближайшего личностного развития воспринимающего...» [6, с. 83]. При этом диалог между обучающим и обучаемым должен протекать в русле косвенного педагогического влияния, что мотивируется как сложностью синтезирующих взаимодействий между вербальным и невербальным информационными уровнями, так и спецификой восприятия обозначенной информации различными возрастными группами учащихся. Исходя из этого, возникает насущная потребность в разработке и освоении инновационных педагогических технологий.

Технологическая организация педагогического процесса на современном этапе развития системы образования предполагает такой выбор методов и приёмов, концептуальные установки и целевые ориентации которых отражали бы происходящие изменения в мироустройстве начала XXI века. Образовательные ценности нашей эпохи и их критическое осмысление связаны с возрастанием социальной активности личности и актуализацией гуманистических идей. Таким образом, построение действительной инновационной модели образования должно предусматривать «...формирование условий диалога субъектов образовательного процесса и обеспечение возможности самореализации обучаемого, выявление его потенциала» [22, с. 140]. В указанном контексте образовательные цели обеспечивают доминирующее положение технологий индивидуальной траектории развития, интерактивных видов обучения, ориентирующихся на каждого индивидуального «потребителя» образовательного процесса.

Традиционное художественно-эстетическое образование в наши дни переориентируется на «организацию системы развития индиви-

дуальности через освоение и воспроизводство человеком культуры деятельности, мышления, общения, поведения», что обусловливает «...необходимость создания таких педагогических условий, где возможно выявление субъективного опыта учащегося и развитие на его основе личностных функций. Образовательный процесс создаёт при этом своеобразную ситуацию развития личности, погружаясь в которую, воспитанник получает возможность приобрести опыт личностного отношения к действительности, опыт "быть личностью"» [18]. Анализ психолого-педагогической литературы и современного педагогического опыта позволяет заключить, что упомянутое развитие личности происходит в смысловом поле, на основе индивидуального постижения смыслов. Изучение механизмов смыслообразования требует обращения к феномену понимания. Выявить личностно-развивающие возможности последнего помогает герменевтика. С позиций герменевтики, образовательный процесс не только призван готовить молодое поколение к жизни – он сам должен стать жизнью, «где педагог и учащиеся воспринимают окружающий мир и друг друга как тексты различных типов». Исходя из этого, «весьма актуальным является обращение к текстам художественной культуры, которые всегда несут в себе главное – человека, его мировоззрение и опыт. Общение с такими текстами творит саму способность понимания – понимающего субъекта» [18].

Герменевтика – одно из ведущих направлений западной философии второй половины XX – начала XXI веков – основывается на достижениях таких крупных мыслителей, как Ф. Шлейермахер, М. Хайдеггер, Г. Г. Гадамер. В современном дискурсе герменевтика формулирует вопрос о понимании различных текстов, отыскивает к ним ключи и определяет понимание как постижение «смыслового мира» конкретного автора. Важнейшие категории и понятия герменевтики – субъект и объект познания, художественный текст, понимание, смысл, интерпретация. Все они раскрывают свою подлинную суть в объединяющей их герменевтической теории. Например, *текст* (в том числе художественный) есть «любая информация между двумя субъектами понимания» [17], «знаково-символическая информационная система» [12], результат творческой деятельности, языковой природы (как указывал Ф. Шлейермахер); тексты – «внутренне содержащиеся субъективно-психологические особенности автора» [12]. Понятие *интерпретации* определяется как «возможность продолжения действительной истории текста, в построении каждым новым интерпретатором нового смысла, а по сути, нового текста» [17].

Основой герменевтики, по мнению современных исследователей, выступает «теория предпосылок, возможностей и особенностей процесса понимания» [17]. Фундаментом данной теории является метод *понимания*, а «чудо понимания заключается в том, что души причастны к общему для них смыслу» (Ф. Шлейермахер; цит. по: [12]). В XXI веке понятие смыслопостижения не обретает исчерпывающей теоретической ясности, но приобретает онтологический статус как момент жизни любого человека. Таким образом, восприятие и понимание в рассматриваемом контексте становятся важными этапами познания мира, а следовательно, вызывают особый интерес педагогической науки. Этим объясняется и необходимость включения процедуры понимания в учебный процесс, поскольку она способствует актуализации и эффективному развитию личностных функций обучающегося, формирует условия для роста его активности, саморазвития и творческой самореализации.

Специфика музыкального образования такова, что технология понимания и интерпретации текста становится ведущей в учебном процессе. Данная совокупность методов приобретает главенствующее значение в свете особой сложности восприятия и понимания именно *художественного* текста, в частности музыкально-поэтического, представляющего взаимодействие вербального и невербального смыслов. Её содержательной сутью является не только запуск определённых механизмов (поиска смысла, смыслотворчества, саморазвития), но и творческой самореализации в процессе интерпретирующего прочтения текста. По нашему мнению, интерпретация становится здесь творческим воспроизведением индивидуально понятого смысла.

Алгоритм учебного процесса, направляемого к интерпретации хорового произведения как воссозданию художественного образа через понимание смысла, здесь может быть сформулирован так: восприятие–понимание, воспроизведение–интерпретация. Кратко охарактеризуем основные этапы данного процесса, представляющегося нам технологией обретения интерпретируемого смысла.

Начальный этап учебного процесса предусматривает создание оптимальных условий для восприятия художественного образа. Первое прослушивание музыкального сочинения призвано способствовать формированию целостного впечатления у участников творческого коллектива. Главная задача – пробудить непосредственный эмоциональный отклик на музыкально-поэтическое содержание. На этом этапе совместной деятельности педагогу при-

надлежит ведущая роль. Занятие, в ходе которого планируется прослушивание музыкального сочинения, может открываться, например, вступительным словом руководителя хора, плавно перетекающим в диалог с воспитанниками. Продуманные, веские и лаконичные фразы этого обращения к участникам занятия, выразительные интонации голоса должны подчеркнуть неординарность ситуации, её значимость для всех присутствующих. Содержание данного вступительного слова, подготавливающего процесс восприятия, допускает обширный перечень дидактически уместных вариантов: обзор творческой биографии композитора – создателя произведения, характеристика важнейших сфер его музыкального наследия, история сочинения и концертно-сценическая судьба упомянутой пьесы, явные и скрытые ассоциации с другими видами искусств, своеобразные черты названного произведения, его выдающиеся интерпретаторы и др. Цель предпринятого небольшого экскурса – подготовка к целостному восприятию и последующему осмыслению звучащего текста. Поскольку этот процесс является психологически сложным, требует концентрации внимания, активного участия музыкального мышления, воображения и т. д., предполагаемое знакомство с новым сочинением следует планировать на первую половину занятия. Такая координация педагогических приемов содействует максимально яркому и целостному восприятию художественного текста каждым учащимся.

Второй этап (понимание) включает в себя анализ сочинения, применительно к данной ситуации – хоровой миниатюры. Прежде всего, естественно, речь идёт о художественном замысле (идее) пьесы и способах его воплощения. Как показывает практика, хоровая миниатюра, соответствующая возрастному уровню учащихся в аспекте сложности идейного содержания и музыкального воплощения, воспитанниками оценивается адекватно. Отмечая возникшие разногласия в понимании художественного текста, педагог совместно с участниками хорового коллектива достигает необходимого единства. Тем самым разрешается наметившийся конфликт интерпретаций, что позволяет далее рассматривать понятую идею в соответствии с формой, содержанием и средствами воплощения последнего. Беседуя с учащимися, педагог стремится закрепить в их сознании найденный образ как драматургический концепт (в данной ситуации возможны варианты – монообраз и его грани, взаимодополняющие или контрастные образы, становление, развитие и трансформация образного начала).

Третий этап (воспроизведение) начинается с эскизного обзора, посвящённого средствам выразительности вербального и музыкального компонентов художественного текста. Перед учащимися должна быть поставлена задача: рассмотреть сопряжение указанных компонентов на уровне музыкально-речевой интонации, темпа, динамики. После этого совместная работа непосредственно переходит на уровень исполнительской практики. Первоначально хормейстером и учащимися мотивируется выбор исполнительских средств, необходимых для претворения композиторского замысла. Ясное понимание образной концепции сочинения позволяет участникам хора убедительно обосновать использование определённых тембровых красок, динамических оттенков темповых и ритмических нюансов. Это обсуждение завершается анализом интерпретационного плана произведения.

Восприняв и осмыслив художественную концепцию предстоящего исполнения, участники хорового коллектива приступают к её воплощению. При этом, как правило, обнаруживаются трудности, препятствующие реализации творческого замысла. Начинается «технический» период совместной работы, связанный с поиском и отбором эффективных способов репрезентации исполнительских красок. Совершенствуя своё мастерство в коллективной реализации интерпретаторского замысла, учащиеся неизбежно руководствуются осознанным стремлением к звуковому отображению эмоций, чувств и настроений, связанных с решением исполнительских задач. Эта работа приобретает для них личностный смысл: ведь певческое музицирование – особый род психофизического действия, нередко именуемый «становлением психической деятельности (человека. – И. Г.) в звучании» [2, с. 344]. Эмоционально-смысловая окрашенность, сопутствующая подобным занятиям, благоприятствует «вживанию» в образ, его индивидуальному восприятию, обнаружению субъективных смысловых граней, предваряющим стадию личностного понимания. Ведь «...строем чувствований, звуково-выявленным, т. е. интонируемым, всегда управляет мозг, интеллект», иначе музыка не была бы «искусством образно-звукового отображения действительности средствами голосового аппарата человека...», – указывал Б. Асафьев [2, с. 344]. Итак, последовательно координируемый процесс совместного преодоления технических и психологических трудностей в освоении различных выразительных средств – элементов единого художественного целого – приводит учащихся к осознанию неповторимости художественного

воспроизведения текста, изначально обусловленной личностным сознанием каждого поющего, личностно понятым смыслом.

Вопросы интерпретации, индивидуально-личностного понимания музыки, затронутые выше, приобретают особую актуальность в связи с рассмотрением жанра хоровой миниатюры. Как известно, специфическими чертами упомянутого жанра являются идейная и образно-эмоциональная концентрация авторского высказывания, глубина осмысления окружающей действительности и внутреннего мира человека, передаваемая в границах малой формы. Художественный образ, формирующийся в процессе исполнения хоровой миниатюры, требует особого внимания к воссоздаваемым деталям и нюансам, прежде всего – в сфере интонирования, которое непосредственно соотносится с репрезентацией смысла поэтического текста. Пристальное внимание исполнителя к мельчайшим оттенкам и штрихам в музыкальном воплощении слова обусловливается спецификой жанра: концентрация художественного содержания (реализуемая путём совмещения синтаксического, интонационного и композиционного времени) предполагает замещение «великого» – «малым», вследствие чего любая деталь как музыкального, так и поэтического текстов приобретает особую смысловую значимость. Исходя из этого, многократно возрастает роль филигранного и отточенного мастерства интерпретатора, владеющего всем арсеналом исполнительских выразительных средств: интонирования, темпоритма, громкостной динамики, артикуляции и фразировки, агогики, акцентуации. Существенным элементом продуктивной исполнительской деятельности в упомянутой жанровой сфере представляется также концептуальная новизна трактовок, генерируемых дирижёром-хормейстером, – чуткое воссоздание авторского художественного замысла в оригинальном его преломлении. Специфика взаимодействия упомянутых составляющих в наши дни может быть подвергнута комплексному анализу благодаря фиксации современного (концертно-сценического или студийного) звукового воплощения хоровой миниатюры средствами аудио- или видеозаписи. Распространённые технологии соответствующего анализа, как правило, используют оппозицию «нотный (графический) текст – акустический текст», которая будет использоваться нами в дальнейшем.

На рубеже XX–XXI веков, благодаря стремительному развитию компьютерных технологий, открываются поистине безграничные возможности для записи и воспроизведения музыки. С этими процессами корреспондирует возникновение актуальных исследовательских подходов, ориентируемых на звучащую музыку: «В конце XX века ресурсы изучения музыкального произведения в его нотно-текстовой форме подошли к концу. Для сохранения необходимого уровня новизны исследований необходимо стало обращаться или к новым методам раскрытия сущности музыкального произведения, или к новым и, что особенно важно, более достоверным исследовательским моделям. Одной из таких моделей стала зафиксированная звуковая форма произведения музыки, в других терминах – звуковое тело, акустический текст, звучание» [3, с. 12].

Согласно представлениям, утвердившимся в исследовательских трудах наших дней, акустические тексты многолики. Возникая в глубинах истории и будучи продуктами культуры данной эпохи, они модифицируются и трансформируются в исполнительском творчестве позднейших времён: ассимилируют воздействия новых типов художественного мышления, эволюционирующих техник композиции, стилей различных исполнительских школ, преломляются в индивидуальных особенностях музыкальной речи. Помимо этого, интонационная форма произведения призвана хранить многовековые исполнительские традиции, которые обретают статус укоренившегося и неизменного в музыкальной культуре, гармонично сопрягаемого с её современными формами. Речь идёт об «элементах исполнительской выразительности», которые «...реализуются в рамках определённого стиля. Ибо каждое произведение представляет собой не обособленное явление, а элемент или частицу целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определённой эпохи. В этой частице, как в микрокосмосе, отражаются не только стилистические признаки соседних по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом» [7, с. 78].

В контексте периодически сменяющих друг друга эпохальных и стилевых традиций исполнения интерпретаторские подходы к «графическим схемам» музыки непрерывно обновляются. Исходным моментом этих новшеств и порождаемой ими современной расстановки акцентов в семантическом музыкальном поле является процесс обогащения научных знаний, человеческого саморазвития и самопостижения в окружающем мире. Данный процесс в настоящее время обретает небывалый размах благодаря использованию информационных технологий. Научно-исследовательская деятельность, протекающая сегодня в информационном пространстве, характеризуется привлечением различных моделей, языков описания, интерпре-

таций для максимально полного освещения и восприятия изучаемого объекта.

Многообразие исполнительских воплощений наследия мировой классики в XX столетии предопределило формирование слушательских установок, обусловленных потребностью в новых, оригинальных концепциях звуковой формы того или иного музыкального произведения. В связи с этим далее будут сопоставлены две широко известные интерпретации классической хоровой миниатюры a cappella, относящиеся ко второй половине минувшего века. Сравнительный анализ исполнительских средств позволит нам выявить приоритетные сферы музыкально-речевого интонирования в аспекте звукового воплощения упомянутого музыкального текста. В качестве исходных пунктов последующего анализа будут предварительно обозначены темп, окраска звука (тембр), громкостная динамика, артикуляция.

Образцы, выбранные для сравнительного анализа, представляют собой интерпретации хора «Соловушко» П. Чайковского: первая – в исполнении Государственного академического русского хора СССР под руководством А. Свешникова (запись 1968 года), вторая принадлежит Государственному камерному хору Министерства культуры СССР под управлением В. Полянского (запись 1990 года). Как известно, П. Чайковским было создано в общей сложности двенадцать хоров a cappella (1864–1891) – на стихи русских поэтов и собственные тексты. Эти произведения сочетают в себе черты песенности и строфичности, что позволяет причислить их к жанру хоровой миниатюры. Хор «Соловушко» для смешанного состава (слова композитора) был написан в 1889 году по просьбе дирижёра Ф. Беккера для концерта Хора Императорской оперы (Санкт-Петербург). Основная идея произведения – сердечная привязанность русского лирического художника к родному краю. Хор наполнен особой проникновенностью и доверительностью, присущими народно-песенной лирике, его отличают задушевность и теплота авторского высказывания. «Могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и нимало не эффектный, – лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых людей», – писал П. Чайковский о своих вокальных и музыкально-драматических сочинениях (цит. по: [21, с. 116]).

Образно-смысловая направленность сопоставляемых трактовок, по нашему мнению, достаточно близка оригинальному замыслу композитора. При этом, несмотря на бережное отношение к исполнительским ремаркам последнего, чуткое воссоздание интонационной формы произведения, каждая из освещаемых концепций сопряжена с индивидуальным претворением выразительных средств и, более широко, – самобытным художественным мышлением дирижёра-интерпретатора. Стремясь выявить характерные черты каждой исполнительской версии, соотнесём их с важнейшими стилевыми особенностями хоровой музыки Чайковского, – ведь целенаправленное постижение и воссоздание авторского стиля в исполняемом произведении, безусловно, следует оценивать как наиболее весомое и значимое проявление артистического профессионализма.

Тенденция к воплощению внутреннего мира человека, столь ярко запечатлевшаяся в музыке западноевропейских романтиков, была воспринята и развита искусством России XIX века. Романтические веяния по-своему преломились и в художественных исканиях русского реализма. Многообразие чувств, поэтичность, лиризм, красочная изобразительность, гармоническая и тембровая яркость в той или иной степени присущи отечественной хоровой музыке конца XIX века. Воплощая в инструментальных пьесах и камерных вокальных произведениях «поэзию быта, в самом широком понимании этого слова», Чайковский наполнил и хоровые миниатюры аналогичными образами, «сосредоточившись на их внутреннем становлении и выявлении характерности». Мелодика Чайковского воздействовала (и воздействует) на слушателя посредством «интимно-доверительной интонации», воспринимаемой «как плавный, неаффектированный, обращенный к собеседнику “жест”» [8, с. 308]. Кристаллизации этого стилевого качества в значительной степени способствовали «диалоги» композитора с поэтическими текстами выдающихся мастеров русской словесности (А. Пушкина, М. Лермонтова, Я. Полонского, Н. Огарёва, А. Плещеева и др.). Но в целом Чайковский тяготел к «примату музыки над словом», к музыкальному формообразованию, корреспондирующему с протяжённым мелодическим развёртыванием, которому не должны препятствовать выразительные детали поэтического текста (см.: [1, с. 112]). В хоровом творчестве Чайковского, благодаря тесному взаимодействию музыкальной интонации и выразительности слова, протекающему в «координатах музыкально-речевого синтаксиса», формировались принципы музыкальной миниатюризации, – тем самым музыка постепенно обретала «свои автономные специфические способы построения модели мира» [14, с. 380].

В современных исследованиях, посвящённых хорам a cappella Чайковского, к числу приоритетных особенностей авторского стиля относят «...единую интонационно-ладовую основу музыкального языка, опирающуюся на национальные народно-песенные истоки; <…> подголосочно-гармоническую фактуру с эпизодическим применением чисто полифонических средств; характерные особенности хорового письма, базирующегося на классическом смешанном четырёхголосии <…>» [13, с. 86–87]. Наряду с этим, специалистами акцентируются параллели между соответствующими произведениями и духовной музыкой Чайковского, определённое тяготение композитора к «синтезу» упомянутых сфер. Безусловно, духовный или светский поэтический текст, используемый в конкретном сочинении, «...диктует определённые различия в выборе музыкально-выразительных средств <…> Различия эти касаются… главным образом, ритмической стороны изложения, что вызвано особенностями литературного текста… прежде всего, структурными. Имеется в виду ритмическая организация слов: как правило, ритмическая периодичность светских стихотворных текстов и относительная ритмическая свобода, непериодичность текстов духовных». В частности, указывает П. Левандо, «именно этим отличается изложение с элементами псалмодирования в хоре “Соловушко” (что, кстати, ещё более сближает его с духовной музыкой)...» [13, с. 88]. Здесь обнаруживается некая близость между церковно-певческим искусством и фольклором, отмечаемая П. Чайковским: «Ритм русской народной песни не укладывается в установленные тактовые деления» (цит. по: [21, с. 121]). Иными словами, метрическая пульсация и тактовое членение в освещаемых хорах a cappella не должны искусственно прерывать развёртывание авторской мысли, усложняя тем самым процесс слушательского восприятия.

Обращаясь к народно-песенным истокам хоровой музыки Чайковского, исследователи констатируют, что в ряде сочинений мелодическое развёртывание обогащается внутрислоговыми распевами. Так, в хоре «Соловушко» подобными распевами насыщен запев, исполняемый тенором, что сближает указанный раздел с лирической протяжной песенностью: «этот прием уходит корнями далеко вглубь веков, использование его – свидетельство уважения к традициям, их развития» [21, с. 119]. Перечисленные выше стилевые особенности, с одной стороны, предполагают специфическую тембральную окраску звучания, вбирающего в себя суровую сдержанность духовного стиха, бескрайнюю ширь и эмоциональный размах русской песенной лирики, оттеняющего красоту эпитетов и богатство метафор народно-поэтического языка. С другой стороны, в освещаемом произведении, благодаря сравнительно медленному темпу изложения тематического материала, интонационной выразительности и своеобразной экспрессии последнего, представляется весьма значительной роль исполнительской агогики. Данный аспект генетически обусловлен влияниями импровизационной темпоритмики народных песен и асимметричного стиха, приближаемого автором к декламационной манере подачи звука в церковных песнопениях.

Предваряя аналитическое освещение вышеупомянутых интерпретаций, эскизно обозначим некоторые черты исполнительской индивидуальности А. Свешникова. Александр Васильевич Свешников получил образование в Московской народной консерватории и Филармоническом училище (1900–1910-е гг.). Практически вся его профессиональная биография была связана с хоровым пением – в качестве школьного учителя пения, регента, заведующего вокальной частью 1-й студии Московского художественного театра (1923–1928). В 1928–1936 годах А. Свешников возглавлял хор Всесоюзного радиокомитета, в 1936–1937 и 1941–1942 – Государственный хор СССР, в 1937–1941 – Ленинградскую академическую хоровую капеллу. В 1942 году А. Свешников организовал Государственный хор русской песни (впоследствии Академический русский хор СССР) в Москве, которым и руководил до конца дней. Глубоко восприняв отечественные традиции хорового искусства дооктябрьского периода, А. Свешников сумел их передать своим многочисленным ученикам в Московской консерватории и Хоровом училище. Многочисленные обработки для хора a cappella (прежде всего – русских народных песен), принадлежащие А. Свешникову, явились важным этапом в развитии отечественной светской хоровой музыки. Художественное кредо прославленного дирижёра – это «синтез выразительности слова и певческого звука», органичное слияние хоровой кантилены и безукоризненно артикулируемого, осмысленного, эмоционально окрашенного поэтического текста [9, с. 143]. Как отмечал А. Свешников, «…всё то особенное, что свойственно человеческим голосам – живые интонации речи, непосредственность и теплота чувств, – всё проступает и обнаруживается с наибольшей ясностью...» именно в хорах a cappella [19, с. 59].

Каковы же основополагающие принципы звукового воплощения хоровой миниатюры «Соловушко», предложенные А. Свешниковым[1]? Темп исполнения в первой строфе соотносится с авторскими указаниями (медленно,

спокойно); эмоциональный тонус движения предопределён запевом тенора. Вступлению хора во второй строфе сопутствует композиторская ремарка più mosso, однако дирижёр сохраняет начальный темп, что представляется вполне естественным исходя из плотного, массивного аккордово-гармонического изложения. А. Свешников-интерпретатор опирается на темпово-скоростное единство, стремясь к поддержанию сквозной пульсации в исполняемом произведении. Между тем, в конце каждой строфы присутствует небольшое замедление, что ассоциируется с дыханием живой человеческой речи; внутрифразовые агогические отклонения от заданного движения призваны подчеркнуть смысловые оттенки ключевых слов. Это сочетание строгости и свободы в темпоритмической сфере, пожалуй, является главной отличительной чертой свешниковской трактовки.

В статье К. Никольской-Береговской, посвящённой методике вокально-хоровой работы А. Свешникова, отмечается, что дирижёр «…воспринимал темп в музыке как часть гармонического целого, в комплексе формы и содержания, средств художественной выразительности и психологического воздействия слова» [15, с. 190]. По мнению цитируемого автора, интерпретаторская концепция А. Свешникова включала в себя следующее положение: «…*агогические отклонения* от темпа – одно из самых сильных средств художественной выразительности, при которых внутреннее движение насыщено эмоционально окрашенной экспрессией...» [15, с. 190]. Свешников прибегает к выразительному приёму замедления на последних звуках музыкальных построений с тем, чтобы сформировать у слушателя впечатление исчерпанной энергии, завершившегося развития, эмоционального успокоения. Ферматы между музыкальными строфами похожи на психологические паузы в искусстве художественного слова. Они заостряют внимание слушателя на отзвучавших словах и возникших образах. А. Свешников как бы «укрупняет» каждое слово, придавая ему весомость смысла, подчиняя логике строгой музыкальной строфичности. Протяжённые перерывы в звучании подчёркивают многозначность сказанного. Характеризуя собственный подход к поэтическому тексту хорового произведения, дирижёр писал: «...слова должны восприниматься и читаться певцами так, будто они вылеплены или высечены на камне. Благодаря выпуклым, объёмным словам раскрывается красота родного языка, усиливается правдивость музыкальной речи» [19, с. 59].

Это плавное, размеренное движение позволяет хормейстеру не только «сделать наглядным соотношение музыкальных мыслей», но и придать упомянутым мыслям яркость артикуляционных характеристик, «подобно украшающим одеждам» [5, с. 181]. К примеру, в интонируемой фразе «И спасибо вам за вашу любовь, за ласку» у Свешникова особой артикуляционной окрашенностью наделены слова «вам», «вашу», «любовь», которые несут ключевой смысл. Кроме того, в характеризуемом исполнении ощутима внутритактовая метрическая пульсация, сопрягаемая с микроакцентами на «вершинах» фраз. Так, на протяжении строфы «Улетал соловушко далёко, во чужую тёплую сторонку» соответствующей акцентуацией снабжены слова «далёко» и «сторонку». В интонировании фразы «С ней и я вернусь к вам с новой песней» на слове «песней» применяется эффект «эхо», реализуемый при помощи динамического приёма – subito piano в басовой партии. Далее, при повторении упомянутой фразы, используется не только замедление темпа на слове «песней», но и приём филирования звука. (Следует заметить, что двукратное исполнение данной фразы осуществляется посредством цепного дыхания – это свидетельствует о большом мастерстве хорового коллектива.)

Подобная детализация текста становится возможной благодаря использованию хорошо поставленных певческих голосов, чьё насыщенное, массивное звучание достигается за счёт внутреннего вибрато. Концертный размах, масштабность интерпретации достигает апогея в кульминационных эпизодах, где максимальная фактурная плотность (семи- и восьмиголосное изложение) сочетается с предельной громкостью и опорой на удобные тесситуры (см. строфу «Песни петь мне, соловью, не мешали, малых деток моих не забижали!»). В тембровом плане звукоизвлечение тяготеет к достаточно открытой манере, что мотивируется, скорее всего, преломлением в хоре «Соловушко» стилистических особенностей русской народной крестьянской песни.

Громкостно-динамические краски в рассматриваемом исполнении, как нам представляется, близки «террасной» динамике барочной эпохи. Указанный подход, наряду с преобладанием «детализированной» метрической пульсации, взаимодействием различных принципов акцентировки, использованием артикуляционных приёмов, оттеняющих эмоционально-образные и смысловые «вехи» поэтического текста, воспринимается как альтернатива традиционно-романтической палитре «волнообразных» нагнетаний и спадов звучности. Уместно предположить, что на формирование интерпретаторских взглядов А. Свешникова оказала влияние церковная музыка, в значительной степени

ограничивающая диапазон применения громкостно-динамических средств как «проводника» непосредственно-эмоциональной выразительности. Итак, А. Свешников – исполнитель-«зодчий», устремлённый к монументально-классичному «архитектурному совершенству» звукового целого как отражению красоты поэтического слова и сопряжённого с ним музыкального смысла.

Своеобразные черты другой интерпретации упомянутой хоровой миниатюры, как нам представляется, равным образом соотносятся с творческой индивидуальностью Валерия Кузьмича Полянского. Выпускник Московской консерватории по классам хорового и оперно-симфонического дирижирования (1972–1973 гг., классы Б. Куликова и О. Димитриади), он впоследствии обучался в ассистентуре-стажировке МГК у Г. Рождественского (1975–1977). Профессиональная деятельность В. Полянского с молодых лет характеризовалась редким универсализмом: талантливый музыкант успешно сочетал работу в качестве симфонического, театрального (1971–1977 – Московский театр оперетты, 1977–1980 – Большой театр) и хорового дирижёра (с 1971 – организатор и руководитель Камерного хора МГК, в 1980 году преобразованного в Государственный камерный хор Министерства культуры СССР). Исходя из этого, вполне естественным шагом явилась организация в 1992 году «синтетического» коллектива – Государственной академической симфонической капеллы России (объединяющей полномасштабные хор и оркестр) под управлением В. Полянского. Гибкое сочетание различных техник дирижирования (хоровой и оркестровой) позволяет ему руководить сценическим воплощением самого разнообразного репертуара, включая вокально-оркестровые композиции для огромных исполнительских составов.

Указанная артистическая многогранность, бесспорно, оказывает существенное воздействие на индивидуальный стиль В. Полянского – интерпретатора хоровой музыки a cappella. Своеобразной «доминантой» его трактовок является тембральная сбалансированность звуковой ткани. Сам дирижёр неоднократно отмечал: «Я стремлюсь к абсолютной ясности голосоведения, прозрачности звучания». Достижению подобных характеристик, согласно В. Полянскому, благоприятствует единообразие певческой манеры: «Я обучаю хористов владению высокой формантой[2] – тогда голос способен и идеально сливаться с другими голосами, и наполнять зал, прекрасно подходить к разным стилистическим манерам. У моих певцов объёмный звук» [16]. В процессе исполнения хоровых произведений выдерживается монотембральность согласных и гласных, звучание предстаёт выровненным во всех регистрах. Единство художественных устремлений, высокая музыкально-певческая культура и техническая оснащённость каждого участника коллектива способствуют не только изначальному формированию общего тембрового колорита хоровой пьесы (либо её раздела), но и гибкому варьированию соответствующих «красок» в зависимости от сопрягаемых друг с другом тембров-мыслей, тембров-образов.

Так, на протяжении освещаемой интерпретации хора «Соловушко» упомянутая изменчивость звуковой «атмосферы» обнаруживается в затаённом характере имитационного вступления к шестой строфе («И остался б я теперь с вами»). Далее на словах: «Не люблю зимы вашей белой, не люблю я буйного ветра!» – за счёт тембральной нюансировки хор добивается впечатляющего изобразительного эффекта оцепенения, зимнего холода. Образная функция тембра, наделяемого яркой «солнечной» окраской, выступает на первый план и в исполнении заключительной строфы («А уж как весна-красна вернётся»). Мастерское владение тембровой палитрой голоса как средством эмоциональной выразительности позволяет рельефно оттенить либо акцентировать и другие составляющие исполнительской интерпретации. В частности, В. Полянскому свойственно пристальное внимание к ладогармоническим аспектам интонационного развития: отметим хотя бы артикуляционную «весомость» завершающих оборотов II_{4_3}–D в каждой фразе второй строфы («Улетал соловушко далёко, во чужую тёплую сторонку»).

Рассмотрим подробнее композиционные особенности данной строфы в сопоставляемых исполнительских версиях. Для хора под управлением А. Свешникова характерно главенство внутридолевой пульсации с акцентами на словах «далёко» и «тёплую сторонку», являющих собой смысловые «опоры» текста. В трактовке хора под руководством В. Полянского прослеживаются формирование единой громкостно-динамической «волны», устремлённой к слову «соловушко», достижение упомянутой интонационной «точки-вершины» и дальнейший спад эмоционального напряжения. При этом звучание хора ощутимо сближается с инструментальными принципами интонирования, что выглядит вполне естественным для «универсального» исполнительского мышления дирижёра (и корреспондирует с общими тенденциями современной музыкальной культуры, тяготеющей к «...теснейшему органичному взаимопроникновению вокального и инструментального письма»

[11, с. 18]). «Вуалирование» стихового ритма посредством тактовой метрики закономерно способствует укрупнению синтаксических структур. Исходя из этого, строфичность в указанной интерпретации вытесняется на периферию слушательского восприятия: доминирующая роль принадлежит крупным смысловым построениям, развёртывание которых сопровождается динамическими нагнетаниями и спадами. Ярко выраженным своеобразием композиционных и драматургических процессов мотивируется и более протяжённая «шкала» громкостных нюансов, используемая В. Полянским.

Придавая большое значение темпу как приоритетной составляющей исполнительского арсенала, упомянутые дирижёры по-разному используют соответствующие выразительные «ресурсы». А. Свешников склонен к поддержанию неизменного темпа в сочетании с протяжёнными цезурами, вызывающими у слушателей естественный «эффект ожидания». Драматургически значимые сопоставления темпов (Andante molto – più mosso – Andante molto) в указанной трактовке отчасти «сглаживаются». Напротив, у В. Полянского темповые колебания приобретают формообразующую роль, подчёркивая структурные и драматургические грани развёртываемой композиции. Дирижёр стремится рельефно оттенить темповое единство начальной и заключительной строф, выявляя их экспозиционно-репризную сопряжённость. Характерной особенностью данной интерпретации является и агогическая свобода внутрифразового движения в большинстве разделов. Дифференцированное сочетание «волнообразной» динамики с яркими, заострёнными контрастами свидетельствует о творчески преломляемых исполнительских традициях XIX столетия – эпохи романтизма.

Таким образом, обозначая специфику «архитектурно-классического» подхода к интерпретации хоровой миниатюры a cappella, свойственного А. Свешникову, и «процессуально-романтической» трактовки В. Полянского, мы соприкасаемся с проблемой «исполнительской эволюции» названного жанра в XX веке, что представляется весьма существенным. Как известно, хоровая музыка, органически связанная со словесным (по преимуществу стихотворным) текстом, традиционно предполагает не столь уж значительный «диапазон» исполнительского варьирования. Предпринятый нами сравнительный анализ дирижёрских интерпретаций позволил установить некоторые существенные отличия, порождаемые:

– историко-стилевой многогранностью данного жанра;
– художественной концепцией как отражением артистической индивидуальности определённого дирижёра-хормейстера;
– типом хорового коллектива и вытекающими из этого конкретными техническими и выразительными возможностями;
– уровнем профессиональной подготовки и певческой культуры хористов, привлекаемых к исполнению.

Иными словами, дирижёр-хормейстер, подобно концертирующему солисту, «перевоссоздаёт» авторский замысел, неизбежно соотнеся его с художественными требованиями новой эпохи, «переосмыслив его в своём индивидуальном восприятии, связав со своей личностью». Именно благодаря указанному творческому процессу обнаруживается «известная доля гибкости стиля», присущая музыкальному произведению и «сохраняющая его актуальность для новых поколений» (С. Фейнберг; цит. по: [20, с. 126]). Каковы же перспективы дальнейшего развития исполнительской интерпретации в начале XXI века? Можно ли утверждать, что потенциал творческого обновления и «перевоссоздания» классического наследия остаётся по-прежнему не до конца исчерпанным? Так или иначе, сегодня можно с уверенностью сказать: «Подлинные человеческие переживания и чувства, тронувшие сердца и души присутствующих, – если это состоялось, – вот главное в интерпретации нотного текста» [9, с. 165].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В последующем рассмотрении указанного произведения мы опираемся на издание: Чайковский П. Хоры без сопровождения / сост. В. Мищенко. М.: Музыка, 1973. 56 с.

[2] Группа высоких обертонов голоса, придающая звуку яркость, блеск, звонкость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Бажанов Н.* Изучение звучащего музыкального произведения компьютерными технологиями: музыкальное время // Музыка в информационном мире: Наука. Творчество. Педагогика: сб. науч. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 12–43.
4. *Бонфельд М.* Понимание музыки и вопросы преподавания теоретических и исторических дисциплин (Методологические заметки) // Бонфельд М. Избранные статьи и рецензии. Вологда: ВГПУ, 2009. С. 226–234.
5. *Браудо И.* Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 200 с.
6. *Гаврилина Л.* Художественный текст как средство педагогической коррекции // Искусство и образование. 2008. № 2. С. 81–85.
7. *Живов В.* Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 96 с.
8. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: исследование. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XX с.
9. *Ильин В.* А. В. Свешников в Ленинградской академической капелле // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы: сб. науч. тр. СПб.: СПбГАК, 1995. [Вып. 1.] С. 141–149.
10. *Калачёв А.* Из опыта интерпретации нотного текста. Заметки музыканта-исполнителя // Искусство, наука, техника: пути сопряжения: материалы IV Всесоюз. науч.-практ. семинара. Уфа: УГИИ, 1989. С. 163–165.
11. *Крылова А.* Советский камерно-вокальный цикл периода 1970-х – начала 1980-х годов (К проблеме эволюции жанра): автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1983. 24 с.
12. *Кузнецов В.* Герменевтика и её путь от конкретной методики до философского направления. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999 _10/04.htm.
13. *Левандо В.* К вопросу о «духовном» и «светском» в хоровой музыке П. Чайковского // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства: сб. науч. тр. СПб.: СПбГУКИ, 2000. Вып. 2. С. 84–89.
14. *Назайкинский Е.* Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 371–391.
15. *Никольская-Береговская К.* Методика вокально-хоровой работы А. В. Свешникова // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1998. С. 173–192.
16. *Полянский В.* Интервью с Е. Кривицкой. URL: http://www.classicalmusicnews.ru/interview.
17. *Регрут В.* Явление интерпретации в свете герменевтического подхода: к проблеме музыкального понимания. URL: http://esteticamente.ru/Portal/Soc_Gum/Mmik/2011_14/index.html.
18. *Самойлов Л.* Подготовка будущих учителей к применению технологий личностно-развивающего обучения в начальной школе (на основе герменевтической традиции): дис. … канд. пед. наук. Волгоград, 2001. URL: http://www.lib.na-ru.net/diss/cont/115903.html.
19. *Свешников А.* Хоровое пение – искусство истинно народное // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1998. С. 52–63.
20. *Смирнова Н.* Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано. Изд. 2-е, доп. и перераб. Саратов: Yule, 2002. 382 с.
21. *Тихонова И.* Черты хорового письма П. И. Чайковского (на примере светских хоров a cappella) // П. И. Чайковский. Наследие: сб. науч. ст. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2000. Вып. 1. С. 113–139.
22. *Цой Г.* Изменения философской парадигмы образования // Известия Томского политехнического университета. 2010. № 6. С. 137–141. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/izmenenie-filosofskoy-paradigmy-obrazovaniya.

REFERENCES

1. Analiz vokal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie [Analysis of Vocal Works: educational supply]. Editor-in-chief O. Kolovskiy. Leningrad: Muzyka Press, 1988. 352 p.
2. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
3. *Bazhanov N.* Izuchenie zvuchaschego muzykal'nogo proizvedeniya komp'yuternymi tekhnologiyami: muzykal'noe vremya [The Study of the Sounding Musical Piece by Information Technologies: A Musical Time]. Muzyka v informatsionnom mire: Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika [Music in the Information World: Research. Crea-

tive Work. Pedagogy]: collected research articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2003. P. 12–43.
4. *Bonfel'd M.* Ponimanie muzyki i voprosy prepodavaniya teoreticheskikh i istoricheskikh distsiplin (metodologicheskie zametki) [A Comprehension of Music and Problems of Theoretical and Historical Disciplines Teaching (Methodological Notes)]. Bonfel'd M. Izbrannye stat'i i retsenzii [Selected Articles and Reviews]. Vologda: Vologda State Pedagogical University, 2009. P. 226–234.
5. *Braudo I.* Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii) [Articulation (On a Pronunciation of Tune)]. Leningrad: Muzyka Press, 1973. 200 p.
6. *Gavrilina L.* Khudozhestvennyj tekst kak sredstvo pedagogicheskoy korrektsii [The Artistic Text as Means of Pedagogical Correction]. Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education]. 2008. No. 2. P. 81–85.
7. *Zhivov V.* Ispolnitel'skij analiz khorovogo proizvedeniya [Performing Analysis of Choral Work]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 96 p.
8. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]: research. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 510+XX p.
9. *Il'in V.* A. Sveshnikov v Leningradskoy akademicheskoy kapelle [A. Sveshnikov at the Leningrad Academic Chapel]. Russkaya khorovaya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy [Russian Choral Culture: History. Traditions. Modern Problems]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State Academy of Culture, 1995. [Issue 1]. P. 141–149.
10. *Kalachyov A.* Iz opyta interpretatsii notnogo teksta. Zametki muzykanta-ispolnitelya [From the Experience of Music Text Interpretation. Notes by the Musician-Performer]. Iskusstvo, nauka, tekhnika: puti sopryazheniya [Art, Research, Technics: Ways of Interaction]: papers of the IVth All-Union Research-Practice Seminar. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 1989. P. 163–165.
11. *Krylova A.* Sovetskiy kamerno-vokal'nyj tsikl perioda 1970-kh – nachala 1980-kh godov (K probleme evolyutsii zhanra): avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Soviet Chamber Vocal Cycle of the 1970s – Beginning of 1980s Period (Towards a Problem of the Genre Evolution): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Vilnius, 1983. 24 p.
12. *Kuznetsov V.* Germenevtika i eyo put' ot konkretnoy metodiki do filosofskogo napravleniya [Hermeneutics and Its Way from a Particular Method to a Philosophical Tendency]. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm.
13. *Levando V.* K voprosu o «dukhovnom» i «svetskom» v khorovoy muzyke Chaykovskogo [Towards a Problem of the «Spiritual» and «Secular» in the Choral Music by P. Tchaikovsky]. Russkaya khorovaya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy khorovogo iskusstva [Russian Choral Culture: History. Traditions. Modern problems of Choral Art]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Arts, 2000. Issue 2. P. 84–89.
14. *Nazaykinskiy E.* Poetika muzykal'noy miniatyury [Poetics of Musical Miniature]. Nazaykinskiy E. Istoriya v muzyke: Izbrannye issledovaniya [Nazaykinskiy E. History in Music: Selected Researches]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 371–391.
15. *Nikol'skaya-Beregovskaya K.* Metodika vokal'no-khorovoy raboty A. V. Sveshnikova [The Method of the Vocal Choral Working by A. Sveshnikov]. Pamyati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova: Stat'i. Vospominaniya [In Memory of Alexander Sveshnikov: Articles. Reminiscences]. Moscow: Muzyka Press, 1998. P. 173–192.
16. *Polyanskiy V.* Interv'yu s E. Krivitskoy [Interview with E. Krivitskaya]. URL: http://www.classicalmusicnews.ru/interview.
17. *Regrut V.* Yavlenie interpretatsii v svete germenevticheskogo podkhoda: k probleme muzykal'nogo ponimaniya [The Phenomenon of Interpretation in the Light of the Hermeneutic Approach: Towards the Problem of Musical Comprehension]. URL: http://esteticamen-te.ru/Portal/Soc_Gum/Mmik/2011_14/index.html.
18. *Samoylov L.* Podgotovka buduschikh uchiteley k primeneniyu tekhnologiy lichnostno-razvivayuschego obucheniya v nachal'noy shkole (na osnove germenevticheskoy traditsii): dis. … kand. pedagogicheskikh nauk [Preparation of Teachers to Be for Application of the Personal-Developing Education at the Primary School: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Study]. Volgograd, 2001. URL: http://www.lib.na-ru. net/diss/cont/115903.html.
19. *Sveshnikov A.* Khorovoe penie – iskusstvo istinno narodnoe [Choral Singing is a True Folk Art]. Pamyati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova: Stat'i. Vospominaniya [In Memory of Alexander Sveshnikov: Articles. Reminiscences]. Moscow: Muzyka Press, 1998. P. 52–63.
20. *Smirnova N.* Kompleksnoe izuchenie avtorskogo stilya v klasse spetsial'nogo fortepiano [A Complex Study of Author's Style in the Class of Special Piano]. Saratov: Yule Press, 2002. 382 p.
21. *Tikhonova I.* Cherty khorovogo pis'ma P. I. Chaykovskogo (na primere svetskikh khorov a cappella)

[The Features of Choral Style by P. Tchaikovsky (with the Example of Secular Choruses A Cappella)]. P. I. Chaykovskiy. Nasledie [P. Tchaikovsky. The Heritage]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 2000. Issue 1. P. 113–139.

22. *Tsoy G.* Izmeneniya filosofskoy paradigmy obrazovaniya [The Changes of the Philosophical Paradigm of Education]. Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta [Proceedings of Tomsk Polytechnic University]. 2010. No. 6. P. 137–141. URL: http://cyberleninka.ru/article/n.

ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Статья посвящена центральной проблеме педагогики музыкального искусства – формированию навыков постижения, понимания и исполнительской интерпретации художественных текстов. В связи с этим рассматриваются специфические проблемы, обусловленные синтезирующим, информационно-концентрированным текстом хоровой миниатюры. Характеризуя технологические аспекты организации соответствующего педагогического процесса, автор опирается на ключевые положения современной философской герменевтики. Целью педагогического воздействия в данной сфере становится актуализация личностного смыслопостижения как важнейшего компонента исполнительской деятельности обучающегося. В русле современных подходов к анализу акустических текстов дано описание интерпретаторских версий выдающихся хормейстеров XX столетия А. В. Свешникова и В. К. Полянского (на примере хора «Соловушко» П. И. Чайковского) с позиции индивидуального претворения художественного образа в хоровой миниатюре.

Ключевые слова: интерпретация художественного текста, герменевтика, педагогическая технология, хоровая миниатюра, П. И. Чайковский, акустический текст, А. В. Свешников, В. К. Полянский.

A CHORAL MINIATURE IN PERFORMING PRACTICE

The article is devoted to the central problem of musical art pedagogy: the formation of skills for understanding, comprehension and performing interpretation of artistic texts. In connection with it specific problems caused by synthesizing, informational-concentrated text of choral miniature are examined. Characterizing technological aspects of appropriate educational process organization, the author is guided by the key propositions of the modern hermeneutics philosophy. The actualization of personal sense-comprehending as the most important component of performing activity of a student is represented to be a purpose of pedagogical influence in this sphere. In the channel of actual approaches to acoustic texts analysis the description of interpretations by outstanding choirmasters of the XXth century A. Sveshnikov and V. Polyanskiy (with the example the choral piece «The Nightingale» by P. Tchaikovsky) from a position of personal realization of artistic image in choral miniature is given.

Key words: interpretation of artistic text, hermeneutics, pedagogical technology, choral miniature, P. Tchaikovsky, acoustic text, A. Sveshnikov, V. Polyanskiy.

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-54-00002 «Хоровая музыка в русской культуре»

Гринченко Инна Викторовна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

Grinchenko Inna V.
postgraduate student of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

К. А. ЖАБИНСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЕТАМОРФОЗЫ «ВООРУЖЁННОГО ЧЕЛОВЕКА»: МЕССА «THE ARMED MAN» К. ДЖЕНКИНСА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XX–XXI ВЕКОВ

На рубеже 1980–1990-х годов, рассуждая об актуальных тенденциях в церковной и духовной концертной музыке Запада, видный британский композитор Джонатан Харви заметил: «Религия приносит радость именно тогда, когда давно знакомые тексты, ритуалы и положения обновляют мир и приобретают новое звучание. Даже слушая Нагорную проповедь в пятидесятый раз, человек обновляет своё восприятие... Слова Иисуса... созвучны нам, они непрерывно обновляются в течение веков... Религия и искусство используют знакомые вещи в качестве отправной точки... Но, действуя из этой точки, они создают новое на основе старого, "сплавляя" их в более высоком синтезе... Именно это фундаментальное совпадение функций религии и искусства делает религиозное искусство столь совершенной формой... Искусство и религия прекрасно сочетаются: оба начинаются со знакомого и оба воспаряют к безграничному...». Подобные устремления, разумеется, предполагают «открытость мышления и готовность к риску»; собственно говоря, «в этом и состоит суть религии (равно как и "религиозного искусства". – К. Ж.) – заглядывать в темноту» (цит. по: [9, с. 370]). Весьма примечательное само по себе, высказывание Дж. Харви могло бы послужить своеобразным эпиграфом к произведению, о котором пойдет речь ниже, – созданному сравнительно недавно, однако успевшему приобрести широкую международную известность.

Циклическая композиция «The Armed Man: A Mass For Peace» («Вооружённый человек: Месса за мир») Карла Дженкинса (род. 1944) для хора, солистов и симфонического оркестра сочинялась в 1999 году по заказу лондонского музея «Королевский Арсенал» в ознаменование Миллениума и с назидательно-дидактическими целями: автор стремился побудить молодое поколение к размышлениям о животрепещущих проблемах войны и мира. Выбор в пользу Дженкинса, сделанный заказчиками, предопределялся вполне очевидной аргументацией. Валлиец по происхождению, композитор издавна отличался последовательно пацифистскими взглядами (исходя из которых, он, в частности, подвергал жёсткой критике внешнеполитический курс Евросоюза и НАТО). В интервью, предшествовавших исполнению «Мессы за мир», автор заявлял о намерении посвятить данное сочинение памяти жертв косовского конфликта[1]. Кроме того, Дженкинс на протяжении второй половины 1990-х годов приобрёл известность как универсально одарённый мастер, с равным успехом работающий в сферах джазовой, эстрадной и киномузыки, тяготеющий к продуктивному синтезу традиций академической и массовой культуры. Последнее, напомним, является характерной приметой распространённого ныне «популярного течения» в христианской литургической и духовно-концертной музыке стран Содружества: «...не только великая и вечная (церковная. – К. Ж.) музыка прошлого, но также и обыкновенная и преходящая музыка современности – которая служит фоном для жизни такого (огромного. – К. Ж.) количества людей – имеет право звучать в богослужении» [9, с. 373][2]. Всё это позволяло рассчитывать на заинтересованное внимание к данному проекту со стороны максимально широкой аудитории, чему способствовал и намеченный «факультативный» видеоряд – специально смонтированные хроникальные кадры времен Второй мировой войны, включая бомбардировку Хиросимы, кровопролитные вооружённые конфликты второй половины XX века в Африке и на Ближнем Востоке, etc.

Премьера «Мессы за мир» в Альберт-холле (25 апреля 2000 года) стала подлинным триум-

фом; судя по информации на персональном Интернет-сайте Дженкинса, в течение последующих 15 лет названное сочинение исполнялось в разных странах свыше 300 раз. Большой успех сопутствовал и российской премьере сочинения, состоявшейся в Санкт-Петербурге (27 января 2009 года[3]). Запись «Вооружённого человека», осуществлённая Национальным молодёжным хором Великобритании и Лондонским филармоническим оркестром под управлением автора, также вызвала единодушный энтузиазм музыкальной общественности и была удостоена «Золотого диска». В отзывах критики подчёркивалось «многозначительное» совпадение: упомянутый релиз поступил в продажу 10 сентября 2001 года, менее чем за сутки до трагических событий в Нью-Йорке, под влиянием которых музыка Дженкинса неизбежно воспринималась как грозное «пророчество» о судьбах западной цивилизации (см. об этом: [10, p. IV]).

Словесный текст, положенный в основу 13-частного цикла, необычен. «Латинские» номера, заимствуемые из ординария католической мессы (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, Benedictus) и располагаемые с некоторыми отклонениями от традиционной последовательности, дополнены фрагментами из англиканской Библии (Псалтирь), мусульманского богослужения («Призыв к молящимся», возглашаемый муэдзином), индийского эпоса «Махабхарата», художественной литературы различных эпох – британских поэтов и прозаиков Редьярда Киплинга, Джона Драйдена, Джонатана Свифта, Гая Уилсона, Томаса Мэлори, Альфреда Теннисона, а также японца Тоге Санкиши. При этом роль музыкально-поэтического «фундамента», в соответствии с упомянутым заказом, отводится знаменитой chanson «L'homme armé» («Вооружённый человек»), которая на протяжении XV–XVII веков служила источником вдохновения для европейских композиторов, создававших многоголосные обработки, в том числе – мессы и мотеты, соответствующего наименования.

В современной музыкальной науке принято говорить о «традиции L'homme armé», специфические особенности которой обстоятельно освещаются отечественными исследователями [8; 4; 5]. Так, считается общепризнанным, что «...оружие Вооружённого человека мыслилось прежде всего как *оружие духовное*, даруемое Христом верующему для поддержания его в нелёгкой борьбе против дьявольских искушений. "Милитаристская" символика... была весьма характерна для той эпохи (подразумеваются XV–XVI столетия. – К. Ж.). Позднее Средневековье восприняло и переняло эти символы от апостола Павла, который в своем "Послании к Ефесянам" (VI, 10–17) писал: "Наконец, братия, укрепляйтесь Господом и могуществом силы Его; облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней дьявольских <...> Итак станьте, препоясав чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности, и обувши ноги в готовность благовествовать мир; а паче всего возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскалённые стрелы лукавого; и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие". <…> Вооружённый человек предстает в качестве некоего идеала для всякого добродетельного христианина, вставшего на путь духовного совершенствования и стремящегося приобщиться к Истине, праведности, спасению, вере через Христа-"оружейника". В этом смысле, по-видимому, может быть понят призыв к вооружению, содержащийся в словах самой песни <…>» [4, с. 25–26].

Применительно к теме данной статьи необходимо указать на три существенных момента, весьма красноречиво характеризующих упомянутую традицию:

– исключительная популярность песни в эпоху Возрождения и (отчасти) раннего барокко впоследствии сменилась обескураживающим «небрежением» – полная и точная запись поэтического текста «L'homme armé» сегодня считается утраченной, аутентичная интонационная структура напева также подвергается сомнению;

– подразумеваемая композиторами далёкой эпохи (и поощряемая церковью) благочестивая идея песни – «духовное вооружение» христиан-католиков, равно противостоящих натиску «язычников» (арабов и турок) либо «схизматиков» (протестантов), – должным образом не репрезентируется в сохранившихся фрагментах первоисточника, скорее наоборот[4];

– исходя из этого, не представляется возможным однозначно утверждать, является ли рассматриваемая идея «L'homme armé» привнесённой извне (в процессе «скрытой секуляризации» заимствованного музыкального материала католического богослужения) или же она присутствовала в утерянных ныне строфах поэтического текста песни.

В «Мессе за мир» Дженкинса перечисленные моменты выступают немаловажными составляющими авторского замысла. Например, тема вокального первоисточника цитируется здесь в двух вариантах – основном (минорном) и производном (мажорном), как бы отражая тем самым динамику образно-драматургического развития, причём указанные интонационные варианты напева «вплетаются» в тематизм различных частей цикла. Используемый композитором

аутентичный фрагмент песенно-поэтического текста – свидетельство «боязни», испытываемой перед «человеком с оружием», – фактически мотивирует целенаправленное воссоздание агрессивных (смертоносных и разрушительных) устремлений, которые неизбывно присущи этому символическому персонажу. Синтез духовного и светского начал, имплицитно присутствующий в первоисточнике, закономерно соотносится с «диалогами» разнообразных текстов на протяжении многочастной композиции, etc.

Допустимо полагать, что самобытная трактовка жанра мессы и связанной с этим жанром «традиции L'homme armé» в значительной мере определяется воздействиями национальной культурной среды. Речь идёт, с одной стороны, о подчёркнуто индивидуализированном, дистанцирующемся от конфессионально-ортодоксальных норм, толковании библейских (в частности, новозаветных) сюжетов и мотивов, с другой стороны, – о максимальном «приближении» канонических жанров к остроактуальным событиям наших дней, прежде всего – социальным бедствиям и политическим потрясениям[5]. Естественно, сразу же возникает параллель с «Военным реквиемом» Б. Бриттена, оказавшим огромное влияние на кантатно-ораториальные опусы британских композиторов. К Бриттену восходят и собственно «пацифистская» художественная концепция «Мессы за мир», и принцип чередования канонических частей с авторскими «тропами» (в данном случае – религиозными и светскими текстами различного происхождения), и эффект «многоязычия», тесно связанный с полистилистикой сочинения в целом.

Заслуживает внимания и другое, менее известное произведение рубежа 1960–1970-х годов – «Missa super L'homme armé» П. М. Дэвиса для инструментального ансамбля и чтеца (или магнитофонной ленты). Помимо тяготения к своеобразной «инсценировке» новозаветного текста (главы XXII из Евангелия от Луки), осуществляемой средствами инструментального театра, в этой композиции отчётливо прослеживается двойственное толкование образа «вооружённого человека». Повествуя о Тайной Вечере и позднейшем пленении Иисуса, евангелист противопоставляет два подхода к процессу «вооружения». Так, в заключительном напутствии Христа, обращённом к ученикам, говорится: «...продай одежду свою и купи меч; ибо сказываю вам, что должно исполниться на мне и сему написанному: "и к злодеям причтён". <…> Они сказали: Господи! вот, здесь два меча. Он сказал им: довольно» (Лк XXII, 36–38). Иными словами, есть оружие «духовное», которым надлежит облачиться апостолам, и «материальное», заведомо чуждое христианству. О связи «материального» вооружения с неправедной земной властью ещё более откровенно говорится далее – в момент пленения Учителя «бывшие... с Ним, видя, к чему идёт дело, сказали Ему: Господи! не ударить ли нам мечом? <…> Тогда Иисус сказал: оставьте, довольно. <…> Первосвященникам же и начальникам храма и старейшинам, собравшимся против Него, сказал Иисус: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять Меня! <…> теперь – ваше время и власть тьмы» (Лк XXII, 49, 51–53)[6].

По нашему мнению, композиция П. М. Дэвиса вполне могла привлечь внимание автора «Мессы за мир»: во-первых, нетривиальная «театрализованная» интерпретация евангельских событий вызвала оживлённую дискуссию (наряду с хронологически соседствующими «Иисусом Христом – Суперзвездой» Э. Ллойда-Уэббера и «Мессой» Л. Бернстайна, также весьма самобытно претворяющими глобальную «тему предательства»); во-вторых, специфические элементы «театрализации» обнаруживаются и в заключительной части «Мессы за мир» (диалог между Ланселотом и Джиневрой из прославленного романа-эпопеи «Смерть Артура» Т. Мэлори). Самое же существенное заключается в том, что именно Евангелие от Луки содержит и образ «вооружённого человека», непосредственно корреспондирующий с концепцией Дженкинса. В главе XI, обличая фарисеев, Иисус говорит: «Если... Я перстом Божиим изгоняю бесов, то конечно достигло до вас Царствие Божие. Когда сильный с оружием охраняет свой дом, тогда в безопасности его имение; когда же сильнейший его нападёт на него и победит его, тогда возьмёт все оружие его, на которое он надеялся, и разделит похищенное у него» (Лк XXII, 20–22). «Сильный с оружием» – распространенный в библейских текстах эвфемизм, обозначающий сатану[7]. Отсюда произрастает и популярное в наши дни идиоматическое выражение «сильные мира сего», некогда подразумевавшее земных правителей-язычников (чьё царствование – «не от Бога»: власть на земле дана им «князем тьмы» и будет низложена Господом в урочный час; так истолковывается в Ветхом Завете, например, крушение могущественных держав древности – Ассирии и Вавилона).

Действительно, «человек с оружием» в земной жизни – отнюдь не всегда «воин Христов», о чём напоминает и фрагмент песенно-поэтического текста «L'homme armé», используемый Дженкинсом в 1 части цикла. Тем более усугубляется это ощущение при более внимательном анализе словесных источников, образующих «современную» канву образной драматургии.

В частности, далёк от возвышенного благочестия «Гимн перед битвой» («Hymn Before Action») Р. Киплинга, явно ассоциирующийся с приветствием древнеримских гладиаторов «Ave, Caesar, morituri te salutant» («Здравствуй, Император, идущие на смерть приветствуют тебя»)[8]. Скорбный монолог-оплакивание погибших «Злое пламя» («Angry Flames») принадлежит Тоге Санкиши – одному из очевидцев и «отсроченных жертв» ядерных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, явившихся, по сути, «демонстрацией возможностей» нынешних «сильных с оружием»[9]. Показательно и включение в «Мессу за мир» мусульманского «Призыва к молящимся» («Call to Prayers») – недвусмысленного напоминания о косовской трагедии: в соответствии с официально утверждённой версией, основными противоборствующими сторонами этого конфликта являлись албанцы-мусульмане и православные сербы, однако в «Мессе за мир» агрессивное начало репрезентируют именно западные христиане, будь то католики или протестанты. Подобно крестовым походам Средневековья, и современный «поход во имя идеалов христианской цивилизации» (подразумеваются бомбардировки Югославии) повлёк за собой лишь новые бедствия, разрушения и жертвы...

В связи с отмеченной особенностью «Вооружённого человека» Дженкинса представляется особенно важным образно-драматургическое противопоставление частей «малой мессы», соотносимых с различными ипостасями Троицы. В Kyrie, Sanctus и Hosanna I (тональность d-moll) запечатлевается «звукосозерцаемый облик» Бога-Отца, выдержанный то в сумрачно-«благочестивых» (Pietoso – авторская ремарка в Kyrie), то в угрожающе-наступательных (маршевая поступь Sanctus – при непрерывно ускоряемом темпе и периодически вторгающихся фанфарных «кличах» медной духовой группы) тонах[10]. Эмоциональное нагнетание в пределах упомянутой сферы непосредственно соотносится с подготовкой «Гимна перед битвой», поскольку Господь якобы «благословляет» воинство, отправляемое на верную смерть ради чаемого уничтожения «врагов».

На протяжении Christe eleison (с пометкой автора «after Palestrina» – «в духе Палестрины»), Agnus Dei, Benedictus и Hosanna II[11], объединяемых тональностями C-dur и D-dur, воссоздаётся облик кроткого, милосердного Бога-Сына, дарующего надежду на спасение всему человечеству. Отнюдь не случайно по завершении Hosanna II исходная тема «L'homme armé», первоначально экспонируемая в d-moll (!), проводится в «светлом» C-dur («тональности Иисуса») с «миролюбивым» текстом Т. Мэлори. Таким образом, «метафизическое» противопоставление различных ипостасей Божественного, наметившееся ещё в мессах и реквиемах романтической эпохи (первопроходцем здесь выступил, по-видимому, Ф. Шуберт[12]), обретает в цикле Дженкинса вполне «реалистическую» направленность.

В целом, «Вооружённому человеку» безусловно присущи экуменические интенции, характерные для вышеназванного «популярного течения» в странах Содружества (например, для сочинений Дж. Раттера, Дж. Адамса или П. Баслера) и затем получившие развитие в «Реквиеме» (2005) самого К. Дженкинса. Притягательность указанной идеи для широкой аудитории не вызывает сомнений. Иное дело – художественные достоинства произведения, с годами неизбежно утрачивающего «политическую злободневность» и все меньше воспринимаемого как «философско-музыкальный» трактат на темы войны и мира. Суждено ли «Мессе за мир» выдержать это испытание и пополнить ряд сочинений, достойно продолжающих «традицию L'homme armé» в третьем тысячелетии? Будущее покажет...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В изданиях партитуры и клавира, увидевших свет на протяжении 1999–2003 годов, это посвящение отсутствует, что мотивируется как пожеланиями заказчиков, так и стремлением композитора избежать подчёркнутой историко-культурной «локализации» собственного замысла.

[2] Помимо Дженкинса, к числу ведущих представителей данного направления специалисты относят Э. Ллойда-Уэббера, Дж. Раттера, Дж. Адамса, П. Баслера и др.

[3] Это исполнение сопутствовало юбилейным мероприятиям, приуроченным к 65-летней годовщине со дня полного снятия фашистской блокады Ленинграда.

[4] Подразумевается строка «L'homme armé doit on redouter» («Вооружённого человека нужно опасаться»), многократно повторяемая на протяжении 1 части («The Armed Man») цикла Дженкинса. «Духовная» же направленность «призыва к вооружению» в указанном контексте выглядит не более чем вероятной, что под-

утверждается и вполне «реальными» воинскими атрибутами богослужебной практики XV–XVI столетий – обнажёнными мечами, ножнами, шлемами, кирасами и т. д. (см.: [5, с. 8–10]).

[5] Представляется по-своему закономерным тот факт, что среди мастеров XX столетия, использовавших песню «L'homme armé» в качестве заимствуемого материала (см.: [5, с. 13; 6, с. 207]), наиболее масштабные и значительные художественные интерпретации предложены британскими композиторами – П. М. Дэвисом («Missa super L'homme armé») и К. Дженкинсом («The Armed Man»).

[6] Исходя из этого, предположение современного исследователя: «Христос мог быть не только "оружейником" верного христианина – Он сам мог носить оружие, что символически запечатлено в библейских текстах» [4, с. 27] – оказывается явным анахронизмом. «Вооружённый Господь с мечом в руке» есть типичная «католическая парафраза» средневековой эпохи (для которой вообще характерно причудливое смешение подлинных мотивов, заимствуемых из Евангелия, с их «злободневными» толкованиями).

[7] Как отмечает Г. Галь, в мотете «Торжественные и памятные речения» ор. 109 И. Брамса указанный эвфемизм (скорее всего, не из принципиальных соображений) истолкован прямо противоположным образом: «...библейский текст становится здесь у Брамса носителем патриотических тенденций. <…> Предметом размышлений... являются народ и государство, а также события недавнего прошлого. <…> Мы знаем, что Брамс был пламенным поклонником Бисмарка, и нетрудно догадаться, что именно "железный канцлер" подразумевается в следующем фрагменте: "Когда сильный с оружием охраняет свой дом, тогда в безопасности его имение...". <…> Человеку, оппозиционно настроенному, трудно было бы отыскать способ выражения, в котором его критика обрела бы ещё более острую, ядовитую – и вместе с тем замаскированную форму. Брамс, разумеется, был далёк от настроений подобного рода. И, однако, его непринуждённость в обращении с Евангелием граничит иной раз с кощунством» [1, с. 143].

[8] Приводим оригинальный текст первой и второй строф «Гимна перед битвой», используемых Дженкинсом, в соотнесении с русским переводом А. Оношкович-Яцына (см.: [3, с. 293]): «The earth is full of anger, / The seas are dark with wrath, / The Nations in their harness / Go up against our path: / Ere yet we loose the legions, /Ere yet we draw the blade, / Jehovah of the Thunders, / Lord Got of Battles, aid! // High lust and forward bearing, / proud heart rebellious brow, / Deaf ear and soul uncaring, / We seek Thy mercy now! / The sinner that forswore Thee, / The fool that passed Thee by, / Our times are known before Thee, / Lord grant us strength to die!» («Земля дрожит от гнева, / И темен океан, / Пути нам преградили / Мечи враждебных стран: / Когда потоком диким / Нас потеснят враги, / Йегова, Гром небесный, / Бог Сечи, помоги! // С высоким, гордым сердцем, / Суровые в борьбе, / С душою безмятежной / Приходим мы к тебе! Иной неверно клялся, / Иной бежал, как тать, / Ты знаешь наши сроки – / Дай сил нам умирать!». Образ «громоподобного» Бога-Отца (с ярко выраженными «архаическими коннотациями») безоговорочно доминирует на протяжении «Гимна», тогда как Христос не упомянут здесь ни разу – просьба о заступничестве в час последнего Суда адресована Богоматери (5 строфа).

[9] Тоге Санкиши умер в 1953 году от лейкемии, явившейся прямым следствием упомянутых бомбардировок.

[10] Следует заметить, что выбор минорной тональности для Sanctus является едва ли не уникальным (и потому особенно впечатляющим) художественным решением Дженкинса. В частности, соответствующая часть «Военного реквиема» Бриттена гораздо более близка традиционному образно-эмоциональному строю подобных «славлений» (см.: [7, с. 85]).

[11] Hosanna II, вопреки сохраняемой идентичности латинского текста, выполняет иную образно-драматургическую функцию, вследствие чего композитором дано здесь подчёркнуто противоположное «музыкальное толкование» первоисточника.

[12] См. об этом подробнее: [2, с. 106, 119].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера – три мира. М.: Радуга, 1986. 480 с.
2. *Жабинский К.* Месса в творчестве Франца Шуберта: неортодоксальная интерпретация канонического жанра и её истоки // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Ростов н/Д: Книга, 2005. Вып. 3. С. 101–140.
3. *Киплинг Р.* Рассказы; Стихотворения / сост. А. А. Долинин. Л.: Художественная литература, 1989. 368 с.
4. *Лопатин М.* Символика «L'homme armé» // Старинная музыка. 2008. № 1–2. С. 25–29.
5. *Лопатин М.* «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья // Старинная музыка. 2010. № 1–2. С. 8–13.

6. Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
7. *Орлов Г.* «Военный реквием» Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л.: Музыка, 1967. Вып. 5. С. 65–99.
8. *Симакова Н.* Мелодия «L'homme armé» и её преломления в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 17–53.
9. *Уилсон-Диксон Э.* История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 432 с.
10. *Jenkins K.* Composer's Note // Jenkins K. The Armed Man: A Mass for Peace: Complete Vocal Score. London: Boosey & Hawkes, 2003. P. II–IV.

REFERENCES

1. *Gal' G.* Brams. Vagner. Verdi: Tri mastera – tri mira [Brahms. Wagner. Verdi: Three Masters – Three Worlds]. Moscow: Raduga Press, 1986. 480 p.
2. *Zhabinsky K.* Messa v tvorchestve Frantsa Shuberta: neortodoksal'naya interpretatsiya kanonicheskogo zhanra i eyo istoki [A Mass in the Creative Work by Franz Schubert: the Non-orthodox Interpretation of Canonical Genre and Its Sources]. Zhabinsky K., Zenkin K. Muzyka v prostranstve kul'tury [Music in a Culture Space]: selected articles. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2005. Issue 3. P. 101–140.
3. *Kipling R.* Rasskazy; Stikhotvoreniya [Stories; Poems]. Compiled by A. Dolinin. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Press, 1989. 368 p.
4. *Lopatin M.* Simvolika «L'homme armé» [The Symbolism of «L'homme armé»]. Starinnaya muzyka [Ancient Music]. 2008. No. 1–2. P. 25–29.
5. *Lopatin M.* «L'homme armé» i liturgicheskaya practica epokhi Srednevekov'ya [«L'homme armé» and Liturgical Practice of the Middle Ages]. Starinnaya muzyka [Ancient Music]. 2010. No. 1–2. P. 8–13.
6. Muzykal'nyj slovar' Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and compiled by L. Akopyan. The 2nd corrected and compiled edition. Moscow: Praktika Press, 2007.
7. *Orlov G.* «Voennyj rekviem» Brittena [«War Requiem» by B. Britten]. Voprosy teorii i estetiki muzyki [Problems of Theory and Aesthetics of Music]: collected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1967. Issue 5. P. 65–99.
8. *Simakova N.* Melodiya «L'homme armé» i eyo prelomleniya v messakh epokhi Vozrozhdeniya [The Tune «L'homme armé» and its Interpretations in Masses of Renaissance]. Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriey muzyki [Theoretical Observations at History of Music]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1978. P. 17–53.
9. *Uilson-Dikson A.* Istoriya khristianskoy muzyki [A History of Christian Music]. St. Petersburg: Mirt Press, 2001. 432 p.
10. *Jenkins K.* Composer's Note. Jenkins K. The Armed Man: A Mass for Peace: Complete Vocal Score. London: Boosey & Hawkes, 2003. P. II–IV.

МЕТАМОРФОЗЫ «ВООРУЖЁННОГО ЧЕЛОВЕКА»: МЕССА «THE ARMED MAN» К. ДЖЕНКИНСА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XX–XXI ВЕКОВ

В статье рассматривается один из примечательных образцов современной духовной музыки Запада, тяготеющей к новому восприятию традиций и размышлениям о животрепещущих проблемах нашей эпохи. Месса «The Armed Man» («Вооружённый человек») К. Дженкинса, сочинявшаяся на рубеже третьего тысячелетия, характеризуется активным отторжением милитаризма во всех его проявлениях. Исходя из этого, в данном сочинении переосмысляется общепринятая трактовка знаменитой песни XV столетия «L'homme armé» – символа «духовного вооружения» христианской цивилизации. Автор статьи освещает евангельские истоки указанного прочтения, его параллели с творчеством Б. Бриттена («Военный реквием») и П. М. Дэвиса («Missa super L'homme armé»), особенности воздействия на группировку словесных текстов, драматургические и композиционные процессы в циклическом вокально-оркестровом произведении.

Ключевые слова: К. Дженкинс, месса «The Armed Man», Б. Бриттен, П. М. Дэвис, «популярное течение» в духовной музыке, «традиция L'homme armé».

METAMORPHOSES OF «L'HOMME ARMÉ»: MASS «THE ARMED MAN» BY K. JENKINS IN THE HISTORICAL-CULTURAL CONTEXT OF THE XX–XXIst CENTURIES

One of remarkable instances of contemporary ecclesiastical music of the West gravitating towards a new perception of traditions and reflections upon actual problems of our days is examined in the article. Mass «The Armed Man» by K. Jenkins that was composing on the boundary of the third millennium is characterized an active denial of all militarist displays. Hence conventional interpretation of the famous chanson «L'homme armé» (the XVth century) as symbol of the «spiritually arming» Christian civilization is re-comprehended in this work. The author of the article elucidates the Evangelical sources of the mentioned conception, its parallels with creative work by B. Britten («War Requiem») and P. M. Davis («Missa super L'homme armé»), peculiarities of the influence upon grouping of the verbal texts, dramaturgical and composition processes in cyclic vocal-orchestral work.

Key words: K. Jenkins, mass «The Armed Man», B. Britten, P. M. Davis, «popular tendency» in ecclesiastical music, «tradition of L'homme armé».

Жабинский Константин Анатольевич
старший библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: riocons@mail.ru

Zhabinsky Konstantin A.
Senior bibliographer
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: riocons@mail.ru

Е. В. ЛИСОВА
Белорусская государственная академия музыки

АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ БЕЛОРУССКИХ ЦИМБАЛ, ГИТАРЫ, УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ЕДИНИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ИЛИ НОВАЯ ТЕМБРОВАЯ ПАРАДИГМА?

Камерно-инструментальная музыка – обширный пласт академического музыкального искусства. Будучи средоточием художественных идей своего времени для слушателей, средством обучения и высшей формой профессионального самовыражения – для музыкантов-исполнителей, «творческой лабораторией» и подготовкой к решению более масштабных задач – для композиторов, эта сфера искусства характеризуется разветвлённой системой жанров, разнообразием стилевых решений и форм бытования.

В ряду новаторских направлений развития камерного инструментализма – индивидуализация ансамблевых составов. Появление произведений для оригинальных ансамблей, нивелирующее традиционные представления о классических трио и квартетах, инспирировано инвенторским духом современного композиторского творчества, а также инициативой самих исполнителей, объединяющихся в коллективы по самым разным причинам – творческим, мировоззренческим, личностным.

Сегодня в камерно-инструментальной музыке Беларуси в эпицентре ансамблевых экспериментов такого рода оказались цимбалы, гитара и ударные инструменты (см.: [1]).

Интерес к цимбалам в целом показателен для белорусских композиторов[1]. Во многом он объясняется плодотворной деятельностью национальной исполнительской цимбальной школы, охватывающей все ступени музыкального образования. Сегодня в Белорусской государственной академии музыки функционируют «именные» цимбальные классы, достигшие серьёзных успехов и подготовившие ряд выдающихся инструменталистов-концертантов, – речь идёт о классах народного артиста Беларуси, профессора Е. П. Гладкова и доцента Т. П. Сергеенко. Мастерство их воспитанников не только покоряет самую взыскательную аудиторию, но и стимулирует композиторское творчество. Белорусские цимбалы сегодня – одно из самобытных явлений отечественной музыкальной культуры, её лидирующая сфера и узнаваемая эмблема (см.: [4]).

Цимбалы в творчестве композиторов Беларуси, пройдя стадию «декларативного фольклоризма» (1950–1960-е гг.) и освоения переложений классического репертуара (1950–1980-е), в последние десятилетия XX века явили слушателям иную грань своего выразительного потенциала. Если раньше ударная природа звукоизвлечения всячески скрадывалась искусным тремоло, если настойчиво преодолевалось несовершенство глушения струн, то в оригинальном репертуаре эти «недостатки» инструмента раскрылись как его самобытные достоинства. В числе сочинений, явившихся этапными моментами в судьбе цимбал, – опусы В. Войтика[2] и В. Курьяна[3]. В 2000-е годы обозначилось новое направление в развитии цимбал, связанное с включением их в оригинальные ансамблевые составы. В числе «эксклюзивных» – ансамбли цимбал и ударных инструментов, цимбал и гитары.

Работа с оригинальными тембровыми сочетаниями стала одной из основ творческого метода известного белорусского композитора Галины Гореловой (род. 1951). Тематизм её камерно-инструментальных произведений не допускает переложений для других инструментов, существуя только в заданных темброво-интонационных условиях. Сегодня, когда все ресурсы классического инструментария, кажется, уже апробированы и даже исчерпаны, когда упомянутый инструментарий многократно использован согласно и вопреки своему природному назначению, Галина Горелова – композитор, «воспевающий тишину», – открывает ещё не изведанные глубины тембровой сонорики, оставаясь на позициях классических эстетических представлений о прекрасном (см.: [5]).

Три японских мотива для цимбал и ударных инструментов «Судоку» (2011) – сочинение, лежащее в русле сквозной в творчестве композитора «азиатской» темы. Ударная группа в цикле, представленная весьма широко, включает альпийские колокольчики, тайские гонги, маримбу, металлические и керамические подвески, маракасы, ковбелл, расчёску, темпл-блок, сэнд-блок, тик-ток-блок, деревянную (китайскую)

коробочку, там-там, конгу и бонги, тарелки. При этом в каждом из трёх «мотивов» использован специфический набор инструментов.

Тайский гонг – один из любимых тембров композитора, с выслушивания ударов которого начинаются почти все «статические» композиции-настроения с участием ударных. Несколькими звуковыми мазками-тембрами во вступлении к пьесе «Вечерняя песнь перелётной птицы» воссоздаётся застывший пейзаж с одинокой хижиной в лесу. В партитуре выписаны некоторые значения тембров в этой медитативной картине: «скрип двери», воспроизводимый с помощью расчёски, «треск цикад», изображаемый стуком керамических подвесок. Другие значения интуитивно угадываются, как, например, звуки пасущегося невдалеке стада, которые символизируют полное умиротворение. Условный выход человека («скрип двери») вызывает яростный птичий гомон: звучание цимбал и металлических подвесок образует светящееся сонорное пятно. Основной тематизм представляет собой диалог, не связанный с коммуникативной ситуацией, – напевной мелодии у цимбал с засурдиненными струнами отвечает «кукование» любопытной птицы, присевшей неподалёку от одинокого человека (маримба). Атмосфера гармоничного единения с природой лишь ненадолго нарушается «взрывом» птичьего гомона (цимбалы и металлическая подвеска) и звуком разбитой бутылки (металлическая подвеска). Безответный диалог возобновляется ещё раз, после чего, наконец, человек уходит в дом.

Используемый в «Вечерней песне» способ засурдинивания цимбал лёгкой тканью делает их звучание более тусклым. Плохо тянущийся звук, не требующий глушения, напоминает тембр японской цитры кото.

Ассоциативный ряд с интеллектуальной игрой во второй пьесе – «Судоку» – создаётся благодаря постепенному заполнению фактурного пространства, лёгкому и быстрому уплотнению ритма и динамики.

В заключительной пьесе («Колдуны весенней бури») ведущая роль принадлежит бонгам и конге. Их остинатные ритмические фигуры создают иллюзию стремительного движения, бешеной скачки. Мелодическая линия у цимбал в крайних разделах трёхчастной формы семантически восходит к образам «адских вихрей», в среднем (от т. 23) – к фигурам кружения и борьбы. Glissando литавр ассоциируется с устрашающими завываниями. Рельефное diminuendo ударного пласта в коде соотносится с эффектом удаления.

Как видим, группа ударных инструментов, будучи самой нестабильной среди групп симфонического оркестра (см.: [2]), оказывается в эпицентре творческих экспериментов Г. Гореловой. Условия этих экспериментов представляются заведомо многовекторными: тембр варьируется исходя из поверхности, по которой наносится удар, используемого предмета, способа (потряхивание, касание), наконец, выбранного сочетания с другими инструментами. Перкуссионист сегодня должен быть готов к реализации новаторских замыслов композитора, вплоть до изобретения нового инструментария[4].

Сюита «Грустные привидения исчезнувших замков» для гитары и цимбал (2014) – первый в белорусской музыке пример соединения этих струнных инструментов. Они способны как дистанцироваться, обнаруживая разницу в звукоизвлечении (щипковом и ударном), так и в определённой мере уподобляться один другому. В сюите довольно много мест, в которых инструменты становятся неразличимыми, особенно при игре в верхнем регистре, с сурдиной либо штрихом pizzicato. Ассоциативный ряд таких фрагментов – тикающие часы, остановившееся время прошлого.

Названия частей сюиты обращают к истории древних белорусских городов, которая в образах грустных привидений хранит легенды о героях крупных исторических событий или трагических любовных коллизий. С руинами Кревского замка под Сморгонью и Гольшанского замка на Гродненщине связаны легенды о красавицах, замурованных в стенах. Новогрудский замок сегодня – это руины, а в прошлом – сердце первой столицы Великого княжества Литовского.

Начинается цикл с любимого образа композитора – звучания колоколов. В пьесе «О чём говорили колокола Крево?» на передний план выдвигаются не мелодические, а тембровые и темброво-ритмические формы тематизма. Сквозная форма пьесы с чертами трёхчастности объединяет в себе ряд небольших разделов, содержанием которых являются темы-фактуры, воссоздающие образный эффект колокольного и часового звона. При этом в них как бы исподволь накапливается некая песенная интонация, которая хочет воплотиться в полнозвучное пение, всегда свидетельствующее о присутствии человека, выражающее его чувства. Но ожидаемого воплощения не происходит. Обрывки импровизационно развивающихся фраз у гитары словно «стираются» акцентной артикуляцией начинающихся звонов. Мелодия, которая «хранится в памяти», то выплывает из фактур-фонов, то растворяется в общем кругообразном движении. В кульминации к пению гитары присоединяется второй голос, образуя лирический дуэт.

Особые исполнительские задачи, адресованные обеим партиям, отмечены ремарками *quasi Campane*. Если в партии гитары реализуется контраст песенно-импровизационной и «колокольной» фактур, то цимбалам поручено воссоздание многоплановых звукоизобразительных рисунков-фонов посредством широкой палитры артикуляционных и тембровых средств. Особой выразительностью обладает игра цимбал в высоком регистре – бестембровое, ирреальное «тиканье».

В миниатюрной пьесе «Мечты Гольшанской часовни» символическими штрихами запечатлевается женский образ. У гитары соло звучит непритязательная вальсовая тема. С присоединением цимбал тема как бы растворяется, не теряя романтического вальсового характера. Темы и разделы формы буквально намечены, фактура прозрачна, протяжённость пьесы – всего 30 тактов. Впрочем, этого оказывается достаточно для создания обаятельного образа, промелькнувшего перед нами, словно загадочное видение, и исчезнувшего вместе со своей историей.

Роль динамичной части в сюите отведена «Флюгеру Гродненской башни». В первом, наиболее протяжённом, разделе объединены три образно-музыкальные сферы: фактура-фон «тикающих» башенных часов, звучание старинной песни-гимна, с её хоральной аккордовой поступью (партия гитары), и нарастающий драматизм набатного звона. Примечательны истоки темы среднего раздела, представляющего собой каденцию цимбал соло: в примитивном ритме, характерном для польки, изложена пуантилистическая тема с чертами диалогичности (ремарка автора – *a piacere*).

Заключительная пьеса цикла – «Птицы над стенами Новогрудка» – мимолётный сонорный эскиз. Тематическая функция поручена цимбалам, излагающим тему в народном духе. Каждое проведение темы, словно порывом ветра, «отстраняется» сонорной фактурной линией гитары, играющей в высоком регистре. В среднем разделе господствуют алеаторические сонорные линии и полосы, образуемые произвольно взятыми предельно высокими звуками гитары и цимбал у подставки. Свистящая и скрежещущая звучность, ассоциируемая с криками птиц, вызывает гнетущее чувство беспредельного одиночества. Возвращение народной темы служит репризным обрамлением части и выступает печально-ностальгическим завершением всего цикла.

Ещё один аспект в интерпретации триады инструментов, активно стимулирующих творческую фантазию композитора, нашел отражение в **«Семи элегиях *Ли Бо» для гитары и ударных инструментов из коллекции Миши Константинова*** (2007). Данное сочинение впервые обозначило некоторые характерные образы и стилистические средства, соотносимые с воплощением «азиатской темы» в творчестве композитора. Выбор инструментального состава для создаваемых картин-настроений по мотивам стихов классика древнекитайской поэзии *Ли* Бо (VIII в.) мог быть обусловлен лейтобразами его пейзажных зарисовок – лютни и колоколов. Цикл отличают характерные для стилистики Г. Гореловой сонорная звукопись и медлительное развёртывание мысли, что требует вслушивания в тембровые нюансы и постепенно угасающие «следы» звучаний. В «Семи элегиях» преобладают статические состояния; нередко используются «стоп-кадры» внутри композиции, отражающие характерную созерцательность китайской поэзии с её философией «недеяния», характерной автономностью отдельных строк и мыслей. Музыкальные диалоги, которые возникают между двумя солистами, не коммуникативны – здесь отсутствует драматургия «сопрягаемых противоположностей», традиционная для европейского мироощущения, и целенаправленно выдерживается «взаимодополнительный» принцип координации партий, создающих отдельными интонационно-тембровыми мазками маленькие зарисовки фрагментов большого жизненного пути человека.

Музыкальная событийность первой элегии «Однажды, блуждая…» сосредоточена в области микронюансов тембра, сонорных «фонов» и «следов», чередований более тусклых и более ярких тембровых красок. Тематизм пьесы основывается на импровизационных арпеджио гитары с узнаваемой семантикой присутствия человека в безлюдном пространстве природы. Тема «подсвечена» раздающимися в тишине гулкими ударами там-тама, плавающей интонацией гонга, по центру которого ведут контрабасовым смычком, «следами» от запаздывающего «эха» вибрафона. Как звуковая параллель к внезапно замеченному свечению яшмовой флейты в траве (из поэтического эпиграфа) воспринимается эпизод *Con moto* с ритмическим crescendo – условная кульминация одночастной сквозной формы, содержащей элементы репризности. Для достижения «вспыхивающего» тембрового эффекта используется звучание chimes – трубчатых колокольчиков (металлических подвесок), касание к которым создаёт долго не гаснущий звенящий фон. Образ поющей флейты материализуется в трёх заключительных тактах при помощи гитарного tremolo.

Звуковая палитра элегии «Одинокая цапля на зимнем озере» формируется только ударны-

ми инструментами. Драматургия пьесы основывается на контрасте созерцательных крайних разделов и динамичного среднего, связанного с одним из излюбленных образов композитора – испуганной птицы. Тембровая рафинированность в крайних разделах обусловливается сочетанием «вненационального» вибрафона с этнически окрашенным инструментом фэнлином (набор из 5 полых металлических трубок с тембрикой надтреснутого колокола). При этом фоном для указанного мелодического рельефа служат ритмические фигурации ориентального темпл-блока (набор восточных сувенирных жаб, выполняющих функцию характерно звучащих коробочек) и ковбелла.

«Дождь над хижиной отшельника в горах» представляет собой фактически соло гитары, лишь в конце подсвеченное звучанием деревянных подвесок и рейнстика, имитирующего шум дождя. Специфика пьесы определяется длительным «прорастанием» темы в духе сарабанды. Упомянутая тема выкристаллизовывается только в репризном разделе, обозначенном ремаркой *Calmo, con tristezza*; до тех пор соло гитары развёртывается в духе импровизационной каденции, запечатлевающей картину печального одиночества. Многослойная фактура требует от гитариста тонкой дифференциации разных пластов.

«Захмелевшая танцовщица» – очаровательная сценка, в драматургии которой улавливается следование сюжету эпиграфа: «*Захмелевшая Ли Сы танцует. Вдруг, покачнувшись, она оперлась о белое яшмовое ложе и усмехнулась*». Чуть «неровный» (этому способствуют морденты в теме, исполняемой гитаристом) танец юной красавицы прерывается, и на фоне «золотистой» россыпи chimes clay (керамические подвески в форме бабочек), словно красноречивые взгляды из-под ресниц, у гитары звучат два мотива с ремаркой *quasi recitativo*. Для варьирования темы танца используются разнообразные ударные инструменты с «сухой» артикуляцией – клавес (соударяемые деревянные палочки), темпл-блоки, деревянные коробочки, а также удары по струнам гитары за порожком. В сопровождении указанной темы применяется инструмент, обозначенный как campanelli de Canare – канарские медные колокольчики без язычка с разной звуковысотностью, звучащие от удара по ним палочками. Второму проведению темы сопутствует более насыщенный и колоритный звук sonagli (специальная погремушка).

Репрезентация оригинальных тембров и их сочетаний продолжена в пьесе «Иней на колоколах», – здесь обилие перкуссии вызывает ассоциацию со звучанием целого оркестра. В крайних разделах воссоздаются удивительной красоты звукообразы, словно переносящие в атмосферу буддийского храма. Трёхголосная тема звона проводится у гитары. Для тембровой дифференциации гитарного трёхголосия используются флажолеты, игра у подставки и у грифа. Удары нескольких гонгов, шуршащий звук от трения контрабасовым смычком по тарелкам формируют сонорный фон. Фантастический эффект производит подключение канарских колокольчиков, а в репризе – гудящих тарелок, гонга и там-тама.

Заключительная пьеса цикла «Шестёрка драконов в колеснице Солнца» связана с переходом от медитативного настроения к образной сфере героя-завоевателя. В тематизме крайних разделов доминирует ритмическое начало. Участниками ансамбля попеременно воспроизводится фигура perpetuum mobile (в перкуссии солируют бонги), на фоне которой у гитары звучат мотивы с семантикой категорического утверждения. В центре композиции помещён эпизод *Calmo* с неоромантической темой у вибрафона. В репризе эффект удаления фантастической упряжки блестяще достигается с помощью звуковой редукции – последовательного выключения бонгов, конги, ударов по струнам и корпусу гитары.

Рассмотренные произведения Г. Гореловой с участием цимбал, ударных инструментов и гитары репрезентируют весьма многогранный подход к их выразительным и техническим возможностям. У цимбал композитору более интересны ударный и щипковый приёмы звукоизвлечения (нежели традиционный тремолирующий), использование которых благоприятствует поиску новых темброво-сонорных эффектов. Широко практикуются разные способы засурдинивания (рукой, демпфером, тканью). «Подсмотрены» у современных ударных и различные тенденции в применении палочек.

Сложность звукового воплощения композиторских замыслов подобного рода предопределила особую роль музыкантов-интерпретаторов, тяготеющих к эксперименту в современном репертуаре. Первыми исполнителями вышеупомянутых произведений стали Вероника Прадед (цимбалы), Павел Кухта (гитара), Михаил Константинов (перкуссия). Подготовка к премьерным исполнениям потребовала совместного поиска нужных тембров и даже изготовления отдельных ударных инструментов (канарские колокольчики, фэнлин, ориентальные темпл-блоки). Перечисленные инструменты уникальны в прямом смысле слова, поскольку единичны, в данных сочинениях впервые применены и названы.

Музыка Г. Гореловой, находясь в русле экспериментальной парадигмы, в то же время отражает внутренний мир лирического героя, ориентируется на контакт с аудиторией и способствует процессу, о котором писал Е. Назайкинский: «…музыкальное восприятие современного и будущего слушателя должно всё больше развиваться как разновидность творчества… уподобиться функции интерпретации» [3, с. 103].

Сегодня ансамблевые сочинения такого плана являются в белорусской музыке единичными. Станет ли названная тембровая парадигма общепринятой, отвечающей тяготению широкого и элитарного слушателя к определённому паритету нового и традиционного в искусстве, покажет время. Однако оригинальность и рафинированность интонационно-тембровой палитры представленных произведений уже сейчас позволяет считать их украшением современного национального камерно-ансамблевого репертуара.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Как известно, Концерт для цимбал с оркестром белорусских народных инструментов № 1 (1947) и Концерт для двух цимбал с симфоническим оркестром (1948) Дмитрия Каминского (1907–1989) – пианиста, выпускника Ростовского музыкального техникума (выпуск 1930 года) – явились первыми в СССР образцами концертного жанра, адресованными этому инструменту.

[2] В числе его произведений – «Акварель» для цимбал соло (1969), «Сюита в старинном стиле» для цимбал с камерным оркестром (1972), Соната для двух цимбал (1979).

[3] Концерт для цимбал и камерного оркестра В. Курьяна (1989) стал ярким прорывом «из фольклора в авангард». Здесь был впервые использован комплекс новых приёмов звукоизвлечения: засурдинивание струн тесьмой, «гавайская гитара» (исполнение мелодии одной рукой pizzicato с одновременным ведением другой рукой по струне настроечным ключом), vibrato.

[4] Г. Гореловой принадлежит Концерт для ударных инструментов и струнного оркестра (2009, посвящён первому исполнителю М. Константинову). Среди оригинальных находок Концерта – использование звучания музыкальной пилы (подобранной солистом в хозяйственном магазине) и звукозаписи зуммеров мобильных телефонов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антоневич В.* Белорусская камерно-инструментальная музыка в 1990-е годы // Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX века. Минск: БГАМ, 2003. С. 3–13.
2. *Дмитриев Г.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М.: Сов. композитор, 1973. 138 с.
3. *Назайкинский Е.* Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: сб. ст. Москва: Музыка, 1980. С. 91–111.
4. *Прадед В.* Академическое исполнительство на белорусских цимбалах как феномен современной музыкальной культуры: к постановке проблемы // Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления исследований: сб. ст. Минск: БГАМ, 2013. С. 75–83.
5. *Снытко А.* Тематизм и его свойства в современной музыкальной композиции (на примере камерно-инструментальных произведений белорусских композиторов конца XX – начала XXI вв.): автореф. дис. … канд. иск. Минск, 2006. 20 с.

REFERENCES

1. *Antonevich V.* Belorusskaya kamerno-instrumental'naya muzyka v 1990-e gody [Belarusian Chamber Instrumental Music in 1990s]. Kamerno-instrumental'naya muzyka belorusskikh kompozitorov XX veka [Chamber Instrumental Music by Belarusian Composers of the XXth Century]. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2003. P. 3–13.
2. *Dmitriev G.* Udarnye instrumenty: traktovka i sovremennoe sostoyanie [Percussion Instruments: Treatment and Current State]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1973. 138 p.
3. *Nazaykinskiy E.* Muzykal'noe vospriyatie kak problema muzykoznaniya [Musical Perception as a Problem of Musicology]. Vospriyatie muzyki [Perception of Music]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1980. P. 91–111.
4. *Praded V.* Akademicheskoe ispolnitelstvo na belorusskikh tsimbalakh kak fenomen sovremennoy muzykal'noy kultury: k postanovke problemy [Academic Performing Art on Belarusian Dulcimer as a Phenomenon of Contemporary Musical Culture: Towards the Statement of a Problem]. Muzykalnaya kultura Belarusi i mira: novye napravleniya issledovaniy [Musical Culture of Belarus and the World: New Directions for Research]: collected articles. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2013. P. 75–83.
5. *Snytko A.* Tematizm i ego svoystva v sovremennoy muzykalnoy kompozitsii (na primere kamerno-instrumentalnykh proizvedeniy belorusskikh kompozitorov kontsa XX – nachala XXI vekov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Thematicism and Its Characteristics in Modern Musical Composition (the Chamber Instrumental Music by Belarusian Composers of the late XXth – early XXIst Centuries as an Example)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Minsk, 2006. 20 p.

АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ БЕЛОРУССКИХ ЦИМБАЛ, ГИТАРЫ, УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ЕДИНИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ИЛИ НОВАЯ ТЕМБРОВАЯ ПАРАДИГМА?

Индивидуализация состава камерного ансамбля – одно из ведущих направлений, характерных для развития современной камерной инструментальной музыки. В эпицентре ансамблевых экспериментов такого рода в творчестве композиторов Беларуси оказались белорусские цимбалы, гитара и ударные инструменты. Цель статьи – выявить направленность тембро-сонорных поисков в произведениях Галины Гореловой для ансамбля цимбал и ударных инструментов («Судоку»), гитары и цимбал («Грустные привидения исчезнувших замков»), гитары и ударных («Семь элегий Ли Бо»). Рассмотренные произведения репрезентируют новый взгляд на выразительный и технический потенциал инструментов. В статических сонорных и динамичных «азиатских» композициях раскрываются оригинальные тембровые возможности цимбал и гитары, обусловленные ударными и щипковыми приёмами звукоизвлечения, засурдиниванием, приготовлением, игрой в высоком регистре, ударами по корпусу и др. Поиск всё более рафинированных тембров, изобретение новых инструментов и их комбинаций – основная тенденция в обогащении палитры ударных инструментов. Ансамбли для такого состава являются в белорусской музыке пока единичными, что позволяет отнести их к числу экспериментальных.

Ключевые слова: камерный ансамбль, цимбалы, гитара, ударные инструменты, Г. Горелова, тембр, сонорика.

ENSEMBLES WITH THE PARTICIPATION OF BELARUSIAN DULCIMER, GUITAR, PERCUSSION INSTRUMENTS: A SINGLE EXPERIMENT OR A NEW TIMBRAL PARADIGM?

The individualization of the chamber ensemble cast is one of leading trends which are significant to the development of modern chamber instrumental music. Belarusian dulcimer, guitar and percussion instruments found themselves in the epicentre of such ensemble experiments in the works by composers of Belarus. The intention of the article is to reveal the directions of timbre-sonorous searches in the works by Galina Gorelova: «Sudoku» for dulcimers ensemble and percussion, «Sad Ghosts of Disappeared Castles» for guitar and dulcimer, «Seven Elegies by Li Bo» for guitar and percussion. The examined works show a new mind on the expressive and technical potential of instruments. Static sonorous works and dynamic «Asian» compositions disclosed original timbre possibilities of dulcimer and guitar, which are caused by striking or plucking the strings, preparing, playing in the high register, body punches, and others. The search of more and more fine tones, the invention of new instruments and their combinations is the main tendency of enrichment the percussion range of expression. Ensembles of this kind are single in the Belarusian music yet, which allows reckoning them in experimental ones.

Key words: chamber ensemble, dulcimer, guitar, percussion, G. Gorelova, timbre, sonorism.

Лисова Елена Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Белорусская государственная академия музыки
Беларусь, 220030, Минск
e-mail: elenalisova@tut.by

Lisova Elena V.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music theory
Belarusian State Academy of Music
Belarus, 220030, Minsk
e-mail: elenalisova@tut.by

Е. Н. БАТОВСКАЯ
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Современное хоровое искусство отличается разнообразием и неоднородностью. Для композиторской практики наших дней характерны такие черты, как совмещение модусов многообразных эстетических систем, нетрадиционное использование широкой палитры звуковых и гармонических красок. Актуальность исследований, посвящённых индивидуальным экспериментам в хоровой музыке рубежа XX–XXI веков, предопределяется интенсивными процессами художественных модификаций как важнейшей особенностью современного искусства. Новаторские устремления и отход от традиционных способов высказывания явились стимулом к поиску и апробации радикально новых форм преподнесения музыки.

Цель настоящего исследования – рассмотрение экспериментальных тенденций в современных хоровых произведениях и путей их внедрения в исполнительскую практику. Объектом исследования выступают актуальные новации в хоровой исполнительской практике, инспирируемые композиторским творчеством наших дней. Предмет исследования – специфика исполнительско-постановочной версии I части «Буквы» хорового цикла для смешанного хора a cappella В. Мужчиля «Перформанс: Три звуковых эссе».

Хоровое творчество последней трети XX – начала XXI столетий отличается значительным жанровым диапазоном – хоровая миниатюра, хоровая пьеса, хоровая поэма, хоровой цикл, хоровой концерт, кантатно-ораториальные сочинения. Наряду с оригинальным преломлением традиционных жанров хоровой музыки, современные композиторы активно экспериментируют в поисках новых способов общения и взаимодействия с другими видами искусства (особенно литературы и живописи), что приводит к ассимиляции «заимствованных» жанровых форм. Среди них, в частности, фигурируют: новелла, эссе, фрагмент, легенда, рассказ, сказка, хроника, мистерия, притча, диптих, триптих, портрет, пейзаж, зарисовка, картинка, фреска, очерк, эскиз, рисунок [2, с. 73].

В хоровой музыке названный ряд можно дополнить такими примерами, как «Книга канцон» Ю. Фалика, «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова, «Хоровая тетрадь на стихи Ивана Бунина» В. Сидорова, «Сакраментальная поэма», музыкальная фреска «Египет. Клеопатра» Е. Атрашкевич, «Семь хоровых “котлет”» А. Розанова, «Хоровые акварели» Т. Кравцова, «Хоровые картинки» В. Бибика, «Прощай, XX век!», «Космогония: Чёрный квадрат», хоровая дума «Косил отец рожь», хоровые притчи «Умирала река», «Щедрик» В. Мужчиля и др.

К числу неординарных явлений в современной хоровой культуре принадлежит творчество В. Мужчиля. Мастерски владея традиционными средствами выразительности, композитор запечатлевает в своих произведениях обострённо воспринятую атмосферу нашего времени. Хоровые опусы В. Мужчиля репрезентируют новационные и экспериментаторские достижения в сфере «современной музыкальной фонетики» и пуантилистической техники. Каждое последующее хоровое сочинение является очередным этапом творческих исканий автора. В произведениях раннего периода (к примеру, «Косил отец рожь») композитор намечает пути выхода хоровой музыки a cappella за пределы традиционных звучаний. Среди используемых В. Мужчилем приёмов высказывания – пение, декламационное интонирование, речитация в приблизительно очерченной высотной зоне, глиссандирование, говор, выкрики, крик, шёпот и др. В зрелый период («Щедрик», «Прощай, XX век!», «Умирала река», «Космогония: Чёрный квадрат») оригинальный почерк автора соотносится с экспериментами в области «анатомии звука» и символики различных алфавитов, с приёмами эндофазии и современной нотной графикой. Как отмечает Г. Полтавцева, композитором разработана уникальная фонематическая техника, аналогов которой не обнаруживается в современной хоровой музыке Украины и стран бывшего СССР. В партитурах В. Мужчиля применяются фонемы-архетипы, где буква наделена функцией символа, смысловой сущности, информационного кода [4, с. 107]. Благодаря

новаторским приёмам (в частности, эндофазии), внедряемым в сферу хоровой музыки, исполнение и восприятие (прослушивание) произведений В. Мужчиля сопровождается процессами резонирования человеческого организма, что в определённой степени способствует активизации личностного интеллектуального потенциала. Таким образом, фонематическую хоровую музыку В. Мужчиля можно охарактеризовать словами В. Цукеркандля: «Музыка – это тоже природа: это воплощение чисто динамических, нефизических... нематериальных начал, составляющих неотъемлемый элемент природы... Музыка – это идеальная динамическая модель мира» (цит. по: [5, с. 551]).

В настоящей статье будет охарактеризовано авангардное произведение В. Мужчиля – «Перформанс: Три звуковых эссе» (прежде всего, I часть «Буквы») для смешанного хора a cappella. По нашему мнению, в авторском комментарии к данному сочинению присутствует смысловое зерно, которое получило дальнейшее развитие и воплощение в исполнительско-постановочной версии Академического хора Харьковской филармонии им. В. Палкина (художественный руководитель А. Сиротенко): «Буквы, звуки, как люди: живут самостоятельной жизнью и общаются между собой, ссорятся и мирятся, любят и ненавидят, рождаются и умирают, складываются в слова-семьи, распадаются и вновь образуются, интегрируясь в социуме, активно участвуя в синтаксисе бытия».

Исходя из этого, в концепции упомянутого произведения особое место занимает I часть – «Буквы». Коль скоро для автора произведения «буквы и звуки» символизируют встречу различных культур на уровне алфавитов (в данном случае – кириллицы и латиницы), возникающее при этом столкновение противоположных миров (духовного созидания и разрушительной агрессии) оборачивается драмой, которая приводит к взаимному отторжению этих культур.

Сценическое воплощение данной части напрямую связано с жанрово-стилевыми особенностями произведения. Жанровое обозначение «перформанс» и заголовок «Три звуковых эссе» предопределили визуальную концепцию произведения, в полной мере учитывающую и преломляющую специфические особенности «перформативного акта». Среди них заслуживают особого внимания следующие: «наличие временного развития, тактильности, игрового момента, сценария, броской новизны, серийности, эпатажности, персонажного автора или дискурса, заимствованного персонажного языка» [1, с. 21–25].

Анализ исполнительско-постановочной версии показывает, что при воплощении композиторского замысла, наряду с модусами перформативного акта, использовались приёмы театрального искусства и киноискусства. Новаторскими чертами характеризовался синтез фонематических и сценических способов музыкального высказывания. Наряду с традиционными моментами (выступление академического хора на концертно-филармонической сцене), исполнителями были органично претворены экспериментальные составляющие художественной концепции (фонематическая техника, коллаж, сценическое «раскрепощение» и персонификация хора в ироническом ракурсе, введение дополнительных персонажей и т. д.).

Исходя из драматургической специфики произведения, в «Буквах» показано «столкновение» двух культур, представленных на уровне алфавитов. Соответственно этому, рассматриваемая пьеса состоит из двух разделов. Первый раздел представляет славянскую культуру с её высокими этическими ценностями. На фоне хорового говора инсценируются картины бесхитростных развлечений детей – игра в мяч и прыжки со скакалкой. Постепенно в славянский алфавит вплетается английский, меняется сценический кадр, – безобидные детские игры сменяются эпизодами, запечатлевающими нравственную распущенность. Из хора на сцену выходят парень с девушкой, которые ведут себя подчёркнуто «раскованно»: девушка закуривает сигарету, они обнимаются, затем парень пытается любезничать с другими девушками, – это начало второго раздела. В хоровой декламации господствует английский алфавит как символ эрзац-культуры. Дети уже играют во «взрослые» игры, которые связаны с негативными разрушительными сторонами последней (насилие, агрессивность и т. д.), – мальчики с пистолетами в руках «стреляют» в окружающих, девочки «укачивают младенца». Неожиданно звучит коллаж на тему детской новогодней песни «В лесу родилась ёлочка» с искажённым текстом: здесь появляются слова «бандит», «динамит», «ёлочка горит». Во время исполнения песни в руках у детей оказывается макет бомбы, с которым они торжественно спускаются в зал. Когда же эрзац-культуре вроде бы удаётся изуродовать детские души мощным напором корёжащего их примитива, приходит спасение свыше, – звучит знаменный распев «Святый Боже» – та мощная, вечная, единственная сила, которая может противостоять внешнему разрушительному натиску. В финале-апофеозе представлен виртуальный диалог Константина Философа с современным миром: на фоне

звучания знаменного распева провозглашается текст, закодированный монахом в славянском алфавите: «Я грамоту осознаю. Говори: Добро существует! Живи совершенно, Земля! Но как? Люди, размышляйте. У нас потустороннее прибежище. Скажи слово истинное. Наученье избирательно...». Благодаря описанным действиям перформативного акта в процесс интерпретации вовлекаются не только исполнители (дирижёр, хор), но и слушательская аудитория.

Анализ упомянутой части «Трёх звуковых эссе» показал, что в авторской партитуре и в исполнительско-постановочной версии «Букв» можно отметить следующие особенности:

1. Комплекс музыкальных средств включает в себя новаторские (фонематическая техника, при исполнении которой главенствующая роль принадлежит ритмическим и артикуляционным параметрам, а также волнообразная динамика) и традиционные (звуковысотное пение a cappella – в православной богослужебной манере при исполнении знаменного распева «Святый Боже» и бытовое при исполнении пародии на песню «В лесу родилась ёлочка») приёмы.

2. В исполнительско-постановочный арсенал включены характерные элементы перформанса [1, с. 21–25]:

– инореальность (как показатель временного развития), демонстрируемая во вступлении. Далее происходит её столкновение с действительностью, что приводит к конфликту, а персонажу предоставляет возможность «проживания» ситуации;

– тактильность, используемая во втором разделе при непосредственной демонстрации пагубного влияния эрзац-культуры;

– игровой момент и ирония – действие в целом («провоцирование» ситуации) подчиняется определённым игровым правилам;

– наличие некоего сценария, согласно которому развивается действие, ясная и детальная продуманность каждого жеста и движения;

– цель реализуемого проекта, представляющаяся «многослойной». Внешний «слой» образуют смысловые мотивы, непосредственно подразумеваемые персонажем (к примеру, заявляющим о своей сексуальной свободе и «современных» этических установках). Внутренний «слой» соотносится с развитием художественного процесса и общим композиторским замыслом (протест против засилья массовой культуры, апология традиционализма и другие радикальные устремления);

– создание «броской новизны», подразумевающее актуальность (реакцию на изменения, которые происходят в окружающей действительности), включённость в инновационный процесс (изменчивость, текучесть как предпосылки создания качественно нового в искусстве), создание новой «эстетической реальности» (например, уход от привычного восприятия красоты), работу с новыми технологиями;

– сюжетность (или серийность) – наличие ряда последовательных действий, в ходе которых осуществляется самоопределение персонажа и автора;

– эпатажность – свидетельство радикальной эстетической позиции художника (перформанс представляется зрителю искусством, творимым у него на глазах);

– наличие «автора-персонажа» или дискурса, который является носителем или персонификацией определённой манеры высказывания;

– использование заимствованного, «персонажного» языка (в частности, масс-культурного сленга, клишированных конструкций и метафор) с целью привлечь внимание к необходимости сохранения истинной сущности художественного творчества.

Особого внимания заслуживает использование приёма, именуемого «музыкальным кадром», что, в свою очередь, приближает хоровое исполнительство к киноискусству. Именно чередование упомянутых «кадров» подчёркивает самодостаточность звуковой композиции. Не менее значимы наполненные пластическими движениями и жестами жанровые эпизоды, представленные в различных планах (крупном, камерном и общем). Весьма важная роль в успешном исполнении данного произведения принадлежит «раскодированию» художественного замысла композитора. Как мы указывали ранее, этот замысел предполагает показ конфликта двух культур и утверждение победы над пагубным влиянием эрзац-культуры. Фабулой произведения становится диалог-конфликт, воплощаемый на уровне хоровой декламации – говора, чётко организуемого ритмически при относительной самостоятельности каждой группы голосов. При прослушивании сочинения создаётся впечатление игры-импровизации (отметим, что в полной мере упомянутый эффект реализован в хоре «Прощай, XX век!»). Благодаря этому достигается необходимое соответствие зрительного и звукового рядов.

Таким образом, «Перформанс: Три звуковых эссе» В. Мужчиля является наглядным примером экспериментальных новаций в современном хоровом творчестве и успешного их внедрения в исполнительскую практику. В данном произведении репрезентируются элементы различных видов искусства – хорового пения, киноискусства, театра, живописи. Весьма скромный арсенал художественных средств

(приёмы хорового исполнительства – как традиционные, так и новаторские, пластические жесты артистов хора, «музыкальные кадры» и др.) в полной мере позволяет раскрыть замысел композитора. Следует заметить, что партитура «Звуковых эссе» доступна для исполнителей и рассмотренная выше постановочная версия не исключает альтернативных подходов, а наоборот, является стимулом к появлению многочисленных вариантов интерпретации.

В заключение приведём высказывание В. Мужчиля, которое в полной мере отражает своеобразие его творческих взглядов: «В произведениях современных композиторов прослеживается явная тенденция к сочетанию новых приёмов игры на инструменте со сценическими действиями артиста, которые выражаются в его перформативном, активном "личностном" поведении (перформансе). Исполнительский звук, по сути, теряет монопольное значение центра исполнительского жеста, он превращается в один из элементов соматического поведения, тем самым, наряду со звуком – тоном, "низвергается" с классического пьедестала эстетики возвышенного» [3, с. 251].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гриненко Ю.* Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: http://www.e-reading.mobi/book.php?book=1020016.
2. *Зорина С.* Типическое и индивидуальное в музыкальных жанрах белорусской музыки последних десятилетий XX века // Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых: сб. науч. тр. Минск: БГАМ, 2006. Вып. 13: Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII–XX веков. С. 69–77.
3. *Мужчиль В.* Мобильность трёхкомпонентной структуры инструментального источника звука в музыке XX века // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: зб. наук.-метод. пр. Харків: Нове слово, 2011. С. 248–251 [Формирование творческой индивидуальности в информационном пространстве современной культуры: сб. науч.-метод. тр. Харьков: Новое слово, 2011. С. 248–251].
4. *Полтавцева Г.* Звуковые трансгрессии постмодерна: В. Мужчиль. «Пятое измерение» // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: матеріали Всеукр. наук.-метод. конф. Харків: ХССМШІ, 2005. С. 107–108 [Формирование творческой индивидуальности в информационном пространстве современной культуры: материалы Всеукр. науч.-метод. конф. Харьков: ХССМШИ, 2005. С. 107–108].
5. *Шаповалова Л.* Как возможно когнитивное музыкознание? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. Вип. 29: Когнітивне музикознавство. С. 549–566 [Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2010. Вып. 29: Когнитивное музыкознание. С. 549–566].

REFERENCES

1. *Grinenko Yu*. Performans kak yavlenie sovremennogo otechestvennogo iskusstva [Performance as a Phenomenon of Modern Native Art]. URL: http://www.e-reading.mobi/book.php?book=1020016.
2. *Zorina S*. Tipicheskoe i individual'noe v muzykal'nykh zhanrakh belorusskoi muzyki poslednikh desyatiletiy XX veka [A Typical and Individual in Music Genres of Belarusian Music in the Latest Decades of the XXth Century]. Voprosy sovremennogo muzykoznaniya v issledovaniyakh molodykh uchyonykh [Problems of Modern Musicology in Researches of Young Scholars]: collected research works. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2006. Issue 13: Genre-style Processes in Musical Art of the XVIII–XXth Centuries. P. 69–77.
3. *Muzhchil' V.* Mobil'nost' tryokhkomponentnoy struktury instrumental'nogo istochnika zvuka v muzyke XX veka [Mobility of Three-component Structure in the Instrumental Source of Sound in XXth Century]. Formuvannya tvorchoi osobystosti v informatsiynomu prostori suchasnoi kul'tury [Formation of the Creative Individuality in the Information Space of Contemporary Culture]: collected research-methodic works. Kharkiv: Nove slovo Press, 2011. P. 248–251.
4. *Poltavtseva G.* Zvukovye transgressii postmoderna: V. Muzhchil'. «Pyatoe izmerenie» [Post-Modernism Phonic Transgressions. V. Muzhchil. «The Fifth Measurement»]. Formuvannya tvorchoi osobystosti v informatsiynomu prostori suchasnoi kul'tury [Formation of the Creative Individuality in the Information Space of Contemporary Culture]: papers of All-Ukrainian research-practical conference. Kharkiv: Kharkiv Secondary Special Municipal School of Arts, 2005. P. 107–108.

5. *Shapovalova L.* Kak vozmozhno kognitivnoe muzykoznanie? [How Is Possible the Cognitive Musicology?]. Problemy vzayemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogy and Education Theory and Practice]: collected research works. Kharkiv: Kharkiv I. Kotliarevsky National University of Arts, 2010. Issue 29: Cognitive Musicology. P. 549–566.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Статья посвящена актуальным проблемам, связанным с экспериментальными явлениями в современном хоровом искусстве. Автором рассматривается специфика индивидуального стиля харьковского композитора В. Мужчиля в сфере хоровой музыки a cappella. В качестве примера избрана I часть («Буквы») цикла для смешанного хора «Перформанс: "Три звуковых эссе"» как яркий образец преломления экспериментальных новаторских достижений в современном композиторском творчестве и исполнительской практике. Комплекс музыкальных средств, используемых В. Мужчилем, охватывает новаторские (фонематическая техника, с главенствующей ролью ритмических и артикуляционных приёмов) и традиционные (звуковысотное пение a cappella – в православной богослужебной и бытовой манере) составляющие. В исполнительский арсенал включены элементы перформанса (инореальность, тактильность, игровое начало, присутствие сценария, создание «броской новизны», эпатажность, сюжетность, наличие автора-персонажа, заимствуемый язык массовой культуры). Благодаря этому в данном сочинении репрезентированы приёмы различных видов искусства – хорового исполнительства (традиционные и современные), киноискусства (использование «музыкальных кадров»), театра (пластические жесты в партиях артистов хора), живописи.

Ключевые слова: хоровая музыка a cappella, экспериментальные тенденции, В. Мужчиль, «Перформанс: Три звуковых эссе», современная исполнительская практика.

EXPERIMENTAL TENDENCIES IN CONTEMPORARY CHORAL WORKS

The article is devoted to actual problems associated with experimental phenomena in contemporary choral art. The author examines the specifics of individual style by Kharkiv composer V. Muzhchil in the sphere of choral music a cappella. As an model, it is selected the first part («Letters») of the cycle for mixed choir – «Performance: Three Phonic Essays». The latter serves a striking example of the interpretation of experimental innovative achievements in contemporary choral works and in the performing practice. A set of musical means which are used by V. Muzhchil embraces innovative (phonematic technique, with the leading role of the rhythmic and articulation approaches) and traditional (a pitch singing a cappella, in the orthodox liturgical and everyday amateurish manner) components. The executive store includes some features of «performance» (another reality, tactility, game principles, the availability of the script, making of «a garish novelty», plotness, shockness, the presence of the author-personage, the adopted language of popular culture). Owing to this fact, the advices of different arts – choral singing (traditional and contemporary ones), cinematography (using of «musical shots»), theatre (plastic gestures in parts of choir artists), painting – are represented in the named work.

Key words: choral music a cappella, experimental tendencies, V. Muzhchil, «Performance: Three Phonic Essays», contemporary performing practice.

Батовская Елена Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: bathelen@mail.ru

Batovskaya Elena N.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Choral conducting
Kharkiv I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: bathelen@mail.ru

Н. В. ДУДА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В УЧЕБНЫХ РУКОВОДСТВАХ АНГЛИИ XVII ВЕКА

Английская наука о музыке не произвела в XVII веке выдающихся памятников музыкально-теоретической мысли способных соперничать с европейскими достижениями. Во многом это связано с тем, что профессиональные лондонские музыканты и все, кто писал в этот период о музыке, имели свой, глубоко отличный от континентальной Европы взгляд на проблематику. Подавляющее большинство книг имело чисто практическое значение, понятно и доступно излагая читателю основы музыкальной грамоты и элементарные правила композиции.

Английские нотоиздатели XVII века проявляли исключительные маркетинговые способности, публикуя практические руководства для начинающих музыкантов и более продвинутых музыкантов-любителей. Ощутимое стремление к простоте и краткости демонстрировали и названия самих книг, например, *Простое и доступное введение в практическую музыку* Морли, *Краткое введение в искусство музыки* Плейфорда или *Сборник практической музыки* Симпсона.

Книги по музыкальной грамоте стали преобладать на английском рынке благодаря процветанию музыкальной жизни в Англии еще во второй половине XVI века. Однако нотопечатанье в стране только начинало набирать силу, в отличие от континента, где нотные издание получили распространение уже в начале столетия.

В 1575 году лицензию на печатание и продажу нот получили Уильям Бёрд (1543?–1623) и Томас Таллис (1505–1585). Считается, что это было коммерческое решение королевы Елизаветы, которая, даровав монополию талантливым композиторам, попыталась заложить начало нотопечатной индустрии. После смерти Таллиса в 1585 году Бёрд заключил соглашение с Томасом Истом, который оказался настоящим энтузиастом своего дела. Для продажи собственных изданий Ист сумел создать здоровые рыночные условия и неудивительно, что многие издатели переняли его приемы организации печатного дела и принципы продаж.

Среди последователей Иста оказался Уильям Барли, которому в 1596 году удалось выпустить *Новую книгу табулатур* для лютни и родственных ей щипковых инструментов – пандоры и орфариона. В *Книге* были опубликованы произведения Джона Доуленда, Филиппа Россетера и Энтони Холборна, а в приложении давалось несколько базовых инструкций по игре на каждом из названных инструментов. Известно, что сам Доуленд нелестно отозвался об этом издании, сказав, что уроки для лютни «полны ошибок и несовершенны» [4, p. 28].

Учебные руководства по музыкальной грамоте расширяли доступ и уменьшали затраты на обучение музыке. Приобретая книгу, можно было не нанимать постоянного учителя, хотя безусловно заменить его полностью книга не могла. Британский исследователь С. Картер цитирует в своей диссертации самого Барли, по словам которого *Книга табулатур* была предназначена как тем, «кто не мог иметь учителя», так и тем, кто «не может жить в Лондоне или поблизости от него, иными словами там, где можно найти хорошего учителя» [5, p. 26].

Для среднего класса, а особенно для тех, кто жил в провинции, эти руководства были хорошим способом получить музыкальные навыки и проводить досуг в соответствии с модой.

Критика со стороны профессиональных музыкантов не помешала Барли выпустить в тот же год практическое руководство *Путь к музыке*. По мнению Р. Хериссон, этот труд «был отчетливо нацелен на специфический и прибыльный рынок будущих исполнителей-любителей, желающих получить элементарные музыкальные навыки, чтобы иметь возможность принимать участие в одном из самых популярных развлечений эпохи. И в этом смысле *Путь к музыке* определил направление английской теории всего последующего столетия» [3, p. 7].

Тем не менее и этот фолиант подвергся жесткой критике, теперь уже со стороны авторитетного музыканта и издателя Томаса Морли. Годом позже Морли сам выпускает в свет исчерпывающее руководство по обучению музыке для начинающих – *Простое и доступное введение в практическую музыку*, которое заслуженно завоевало более прочную профессиональную репутацию чем *Путь к музыке*.

«Трактат Морли, – пишет М. С. Кофанова, – это первый столь объемный, значительный, разносторонний и систематичный, в полном смысле слова профессиональный труд о музыке, написанный на английском языке. Автор взял на себя ответственную задачу – систематизировать правила композиции, ввести в английский музыкальный обиход достижения европейской музыкальной теории. Книга вышла в свет именно тогда, когда назрела настоятельная необходимость в подобного рода издании и существовала подготовленная почва для ее восприятия. «Введение» приобрело заслуженную популярность еще при жизни автора; оно было широко известно на протяжении всего XVII века не только в Англии, но и в Европе (на него ссылаются Т. Равенскрофт, Ч. Батлер, К. Симпсон, Т. Мейс, М. Преториус, Дж. Дони)» [2, с. 12].

Это издание отличалось и по масштабу и по содержанию. Увлекательное руководство Морли имело легко объяснимый успех. Написанное в форме диалога, что безусловно развлекало читателя, оно позволяло начинающим освоить правила музыки, достаточные для того, чтобы превратить их в компетентных музыкантов. На первом этапе начинающий музыкант имел дело со звукорядом и нотацией, а затем осваивал письмо «нота-против-ноты» в двух- и трёхголосии на кантус фирмус и в каноническом изложении. Конечным этапом было освоение более сложных правил композиции и способов сочинения пятиголосного контрапункта на кантус фирмус.

Издания Уильяма Барли и Томаса Морли обозначили определенные тенденции в организации учебного материала для музыкантов-любителей. С одной стороны, выпускались руководства по музыкальной грамоте (*Новая книга табулатур* Барли), с другой – репертуарные сборники, содержавшие краткую информацию по исполнительской технике. К последним можно причислить, например, *Школу музыки* Томаса Робинсона (1603) для лютни, и *Сборник пьес для лютни* Роберта Доуленда, включавший комментарии самого Джона Доуленда (1610).

Популярность подобного рода сборников была достаточно велика, но монополия на издание музыкальных сочинений мешала реальной возможности конкурировать на рынке нотопечатанья и уже в первой четверти XVII века в этой сфере деятельности наблюдается упадок.

Запрет Республики (1649–1660) на общественные музыкальные мероприятия объективно стал причиной расцвета домашнего музицирования. А с отменой монополии на нотоиздание и появлением конкуренции в издательском деле любители музыки получили возможность приобретать сборники популярных пьес для распространенных в то время инструментов – клавесина, скрипки, лиры-виолы и целого ряда щипковых. В эти годы в издательстве Плейфорда один за другим начинают появляться *Музыкальное пиршество* (1651), *Музыкальный отдых для виолы* (1661), *Музыкальное удовольствие для цитры* (1666), *Книга новых уроков для цитры и гитары* (1652), *Рукотворная музыка* (1663) для клавесина и *Пиршество Аполлона* (ок. 1669) для скрипки. Все эти книги включали такие же элементарные сведения по технике исполнения как и более ранние антологии. В свою очередь появление таких сборников на музыкальном книжном рынке стимулировало интерес к музыке, запуская реакцию увеличения спроса на подобного рода издания.

На волне интереса к учебным руководствам в 1654 году издатель Джон Плейфорд публикует *Краткое введение в искусство музыки*. «Подобно Барли, – пишет Р. Хериссон, – Плейфорд точно знал как манипулировать покупателем: гарантией успеха было переиздание с исправлениями и дополнениями, поэтому Плейфорд никогда не переиздавал одну и ту же книгу дважды. Это справедливо в отношении многих из его музыкальных книг, но особенно показательно в отношении *Введения*» [3, p. 9].

Не будет преувеличением назвать *Введение* Джона Плейфорда самым успешным проектом этого исторического периода. Книга претерпела без малого 15 редакций и выдержала 19 изданий. Последний 23 выпуск (некоторые выпуски не содержат номер издания, поэтому фактически книга издавалась больше 19 раз) вышел уже после смерти самого Плейфорда и продолжателя его дела Генри Плейфорда в 1730 году.

Несмотря на многочисленные переиздания, базовая структура *Введения* Плейфорда осталась неизменной. Первый раздел был посвящен музыкальной грамоте, второй представлял собой руководство по игре на басовой виоле и скрипке, а третий излагал правила композиции.

Хотя книга и раскрывала большинство аспектов практической музыки, главным ее недостатком было отсутствие системы и связности в изложении. Причиной тому было заимствование компонентов содержания из разных источников. Собственно об этом упомянул на титульном листе первого издания уже сам Плейфорд, назвав трактат Кэмпиона. Как сообщил издатель, работа не являлась полностью его собственной, «некоторые ее части были заимствованы из сочинений других авторов» [6, p. 521].

В статье Г. И. Благодатова о трактате Плейфорда перечислены главные источники, из которых обильно черпал информацию издатель

– это *Простое и доступное введение в практическую музыку* (1597) Томаса Морли, *Музыкальные принципы пения и сочинения песен* (1636) Чарльза Батлера, *Компендиум практической музыки* (1667) Кристофера Симпсона, анонимный перевод на английский *Le nuove musice* (1601) Джулио Каччини, *Новый способ сочинения четырехголосного контрапункта* (1615) Томаса Кэмпиона, *Порядок богослужения* Эдварда Лоу и *Монумент музыке* (1676) Томаса Мэйса. Исследователь также упоминает таблицу украшений, составленную Чарльзом Колменом, и профессиональную редакцию 12 издания, осуществленную Генри Пёрселлом. Что касается музыкальных примеров, то они «взяты из сборников, трактатов и псалмодиев разных авторов, включая Т. Кэмпиона, В. Берда, Дж. Дауленда и др. (в частности включенные ранее в труд «Музыкальное пиршество»)» [1, с. 26].

Главным соперником *Введения* Плейфорда в кругу музыкантов-любителей стал *Компендиум практической музыки*, опубликованный в 1667 году Кристофером Симпсоном. Не выдержав конкуренции, *Компендиум* издавался лишь восемь раз. Однако современные исследователи полагают, что книга Симпсона объективно лучше *Введения* уже потому, что объяснение излагается в системе, от простого к сложному.

Руководство начиналось с раздела «Основы песни», за которым последовательно шли разделы «Принципы композиции», «Использование созвучий», «Формы фигурации дисканта» и «Правила создания канона». «*Компендиум* Симпсона, – пишет Р. Хериссон, – был идеальным для начинающих. Он не требовал никаких начальных знаний, исключал всю лишнюю устаревшую информацию, постепенно выстраивал архитектуру знания, позволяя ученику постигнуть самые сложные типы композиции того времени. Его превосходство над *Введением* Плейфорда демонстрирует сравнение разделов, касающихся имитационного письма, в обеих книгах. В то время как Пёрселл был ограничен в возможности дать страждущему читателю нечто большее чем простая серия примеров, Симпсону удалось шаг за шагом изложить инструкцию обучения новичка принципам сочинения как имитации так и канона» [3, p. 11].

Наряду с общими руководствами по музыкальной грамоте и правилам композиции во второй половине XVII века отдельно издаются руководства по вокалу. Среди них *Новый простой метод научиться петь* (1686) и *Простые правила пения псалмов* (1700) Портера. Появляются и исполнительские трактаты, обучающие игре по генерал-басу. Сохранились правила, составленные Мэтью Локком в качестве приложения к сборнику клавирных сочинений *Мелотезия* (1673), а также манускрипт Джона Блоу *Правила игры по генерал-басу*. Остальные наиболее существенные работы относятся уже к началу XVIII века. Содержание сборников разнилось, но попрежнему основной целью было дать практический совет исполнителю. Безусловно, такие руководства требовали от читателя хотя бы начальных знаний музыкальной грамоты, чтобы сосредоточиться на самой технике реализации континуо.

Введение Плейфорда и *Компендиум* Симпсона были самыми популярными руководствами своего времени. Об этом свидетельствуют не только их регулярное переиздание, но и многочисленные цитирования этих руководств в трудах современников. Полное или частичное заимствование идей и текстов чужих авторов было явлением весьма распространенным и в определенной степени приемлемым. Г. Благодатов пишет: «Автору, текст которого скопировали без его ведома, чаще всего было приятно, ибо это свидетельствовало о востребованности его текста. Такие заимствования были в порядке вещей <…>» [1, с. 25].

Возможно, кому-то и было приятно. Тем не менее, существовали и такие авторы, которых кража оригинальных материалов изрядно возмущала. Во *Введении к Ложному Консонансу в Музыке* (1682) Никола Маттеи можно прочитать следующие строки: «Некий лютнист с уверенностью называет себя автором этой книги, тогда как правда состоит в том, что именно я подарил копию этого сочинения одной высокопоставленной особе, для которой я собственноручно сделал переложение для французской лютни. Не знаю, как эта копия попала в руки означенного лютниста, но он имеет наглость называть себя автором данного сочинения» (цит. по: [3, p. 14]).

Поскольку учебные руководства давали элементарную информацию по музыкальной грамоте, они неизбежно имели много общего. Разумеется, чаще всего цитировались те книги, которые легче всего было достать – это книги Плейфорда, Симпсона, *Простое и доступное введение в музыку* Морли и некоторые другие. В свою очередь эти книги сами цитировали предшественников и современников, от чего создавалась целая пирамида цитирований и одни и те же тексты кочевали из учебника в учебник.

Тем не менее, при переиздании сборников их содержание могло существенно обновляться. Сказанное не относится к *Компендиуму* Симпсона, который переиздавался без значительных доработок, но в полной мере применим к *Введению* Плейфорда.

Генри Пёрселл, осуществляя редакцию 12 издания (1694) *Введения* Плейфорда, приложил весь свой талант и профессионализм, чтобы сделать этот выпуск не просто отличным от более ранних, но и соответствующим современной теории и практике. Прежде всего он пересмотрел азы музыкальной грамоты, изложенные самим издателем. Во *Введении* Плейфорду принадлежали также страницы по игре на виоле и скрипке, но правила композиции были изначально заимствованы из книги Кэмпиона *Новый способ сочинения четырёхголосного контрапункта.* Позже, в 1683 году, их сменил новый раздел, весьма непрофессионально скомпонованный Плейфордом из различных источников. Этот раздел впоследствии также был существенно переработан Пёрселлом для издания 1694 года.

Изменения, которым подверглось *Введение* в редакции Пёрселла, были столь ощутимы, что впоследствии стали предметом исследования ученых. Начало этому положила книга У. Г. Каммингса «Жизнь Перселла» (1881), где о 12 издании *Введения* Плейфорда было написано следующее: «третья часть работы … кажется почти полностью переделана Пёрселлом» (цит. по: [6, p. 522]). Несколько десятилетий спустя другим корифеем музыкознания, британским музыковедом и библиотекарем Уильямом Барклли Сквайром была подхвачена идея детального сравнительного анализа 11 и 12 изданий *Введения.* В статье «Перселл как теоретик» (1905) Сквайр писал о том, что результаты проведенного им исследования «заставляют по-новому посмотреть на принципы, которыми руководствовался великий композитор <…> Не менее замечателен и тот факт, что Пёрселл занялся столь хлопотным делом именно в тот момент жизни, когда «Диоклесиан», «Король Артур» и «Королева фей» возвысили его до уровня первых композиторов современности, и когда его плодотворный творческий путь должен был вот-вот оборваться безвременной кончиной. Но если и было одно качество, присущее его деятельности, то это способность доводить до конца все, за что бы он не брался. По сравнению с его великими драматическими сочинениями ревизия маленькой книжки Плейфорда может показаться делом незначительным. Но если читатель разберётся с приведенным ниже сопоставлением, он ни на минуту не усомнится в тщательности, с которой были сделаны необходимые по мнению композитора изменения. Пытаясь сохранить максимально, насколько это возможно, текст оригинала, Пёрселл завершает книгу созданием практически нового трактата» [6, p. 522].

С 1654 по 1730 годы *Введение* Плейфорда, пройдя длительный путь переизданий и доработок, существенно преобразилось. С практической точки зрения интерес к этой книге не угасал и в XVIII веке, а с конца XIX века и вплоть до наших дней руководство является предметом научных исследований.

Таким образом, осмысление теории музыки с позиций её практического применения являлось одной из ведущих тенденций музыкознания в Англии XVII века. Р. Хериссон отмечает, что «акцент на musica practica в английской теории был важен тем, что призывал к отказу от старомодных правил в пользу тех, которые были ближе к технике композиции, используемой современными музыкантами. Возможно, отчасти по этой причине, английские теоретики стали проводниками в развитии новых идей, например теории тональности. Тогда как, например, в Германии, где традиция спекулятивного мышления была более развита, даже в XVIII веке существовали теоретики, стремящиеся увековечить средневековые лады» [3, p. 1].

Отчетливо выраженную практическую направленность науки о музыке во многом определяло то, что в процесс создания учебных руководств для начинающих музыкантов-любителей были вовлечены профессиональные музыканты, часто совмещавшие основную композиторскую деятельность с педагогической. Среди профессионалов, попытавших себя на поприще музыкальных редакторов и авторов музыкально-теоретических трактатов, композиторы Мэтью Локк, Джон Блоу, Генри Пёрселл и другие, менее значимые фигуры. Эти музыканты хорошо разбирались в современных течениях и стилях и были открыты ко всему новому. Результатом их деятельности стали музыкальные руководства, в которых теория музыки органично интегрирована с той сферой практической музыки, которая впоследствии сформируется в отдельную её отрасль – музыкальную педагогику.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Благодатов Г. Дж.* Плейфорд, трактат «Введение в искусство музыки» (John Playford, «An Introduction to the Skill of Music»). Перевод на русский язык и научный комментарий // Музыка, текст, перевод: материалы XXIX Междунар. филол. конф. / под ред. А. В. Бояркиной. СПб.: СПбГУ, 2010. С. 19–33.
2. *Кофанова Е.* Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики: автореф. дис. … канд. иск. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. 29 с.
3. *Herrissone R.* Music Theory in Seventeenth-century England. New York: Oxford University Press, 2000. 316 p.
4. *Johnson G. D.* William Barley, «Publisher and Seller of Books» (1591–1614) // The Library. Series VI. Issue 11 (1989). P. 10–46.
5. *Carter S. L.* Music Publishing and Compositional Activity in England, 1650–1700: Thesis for the Degree of PhD. Manchester, 2010. 301 p.
6. *Squire W. B.* Purcell as Theorist // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 6. Jahrg. H. 4 (1905). P. 521–567.

REFERENCES

1. *Blagodatov G.* Dzh. Pleiford, traktat «Vvedenie v iskusstvo muzyki» (John Playford, «An Introduction to the Skill of Music»). Perevod na russkiy yazyk i nauchnyj kommentariy [Translation into Russian and Research Commentary]. Muzyka, tekst, perevod [Music, Text, Translation]: materials of the XXIXth International philological conference. Edited by A. V. Boyarkina. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2010. P. 19–33.
2. *Kofanova E.* Traktat Tomasa Morli «Prostoe i dostupnoe vvedenie v prakticheskuyu muzyku»: voprosy teorii i praktiki: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Treatise «Easy and Accessible Introduction to the Practical Music» by Thomas Morley: Problems of Theory and Practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 29 p.
3. *Herrissone R.* Music Theory in Seventeenth-century England. New York: Oxford University Press, 2000. 316 p.
4. *Johnson G. D.* William Barley, «Publisher and Seller of Books» (1591–1614). The Library. Series VI. Issue 11 (1989). P. 10–46.
5. *Carter S. L.* Music Publishing and Compositional Activity in England, 1650–1700: Thesis for the Degree of PhD. Manchester, 2010. 301 p.
6. *Squire W. B.* Purcell as Theorist. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 6. Jahrg. H. 4 (1905). P. 521–567.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В УЧЕБНЫХ РУКОВОДСТВАХ АНГЛИИ XVII ВЕКА

В статье рассматриваются вопросы, касающиеся практической направленности музыкальной науки в Англии XVII века. Поднимается вопрос о научной значимости музыкальных учебных руководств данного исторического периода. Рассматриваются основные вехи нотопечатанья, связанные с учебными руководствами для музыкантов-любителей, определяются социально-экономические условия их создания и распространения. Дается краткий обзор наиболее значимых для истории музыкознания учебных руководств периода конца XVI–XVII века, в числе которых книги Барли, Морли, Симпсона, Плейфорда и других. Затрагивается вопрос о формировании определенных категорий руководств, а именно руководств по музыкальной грамоте и руководств по основам исполнительского искусства. В связи с проблемой содержания учебных музыкальных трактатов поднимаются вопросы авторского права в Англии XVII века. Отдельно освещается вопрос редакторской деятельности Генри Пёрселла над двенадцатым изданием «Введения в искусство музыки» Плейфорда и роли композитора в переработке текста.

Ключевые слова: теория музыки в Англии XVII века, учебные музыкальные руководства, Уильям Барли, Томас Морли, Кристофер Симпсон, Джон Плейфорд, Генри Пёрселл, нотопечатанье в XVII веке

MUSIC THEORY AND PRACTICE IN MUSIC MANUALS OF THE XVIIth-CENTURY ENGLAND

The article deals with the practical directivity of music theory in the XVII-century England. It raises the questions on the scientific significance of music manuals of this historical period. The main milestones of music printing, related to the music manuals and instruction books for amateur musicians, are considered in connection with socio-economic conditions of their creation and dissemination. The author gives a brief overview of the most important in the history of musicology training manuals of the late XVI–XVII century, including books by Barley, Morley, Simpson Playford etc. To the issue of the content of the music manuals the author raises the questions of copyright in XVII-century England. The article addresses the issue of the editorial activity of Henry Purcell on the twelfth edition of «An Introduction to the Skill of Music» and the role of the composer in processing the text of the book of John Playford.

Key words: music theory in 17th-century England, rudiment manuals and music instruction books, William Barley, Thomas Morley, Christopher Simpson, John Playford, Henry Purcell, music printing in the XVII-th century.

Nota bene: данная статья публикуется в редакции А. В. Крыловой

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-04-00051 «Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии»

Дуда Наталья Викторовна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: hp1659@mail.ru

Duda Natalya V.
postgraduate student of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: hp1659@mail.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

В. В. ТКАЧЕНКО
Академия музыки, театра и изобразительных искусств Молдовы

ШИКО АРАНОВ КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ТРАДИЦИЙ ОРКЕСТРОВОГО ДЖАЗА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

Шико Аранов (1905–1969) – талантливый молдавский джазовый музыкант, композитор, бэнд-лидер, чутко воспринявший наиболее передовые музыкальные веяния своего времени, ассимилировавший достижения различных национальных культур и музыкально-семиотических сфер. Его становление было связано с Кишинёвом и Бухарестом 1920–1930-х годов. Шико Аранов родился 10 (23) апреля 1905 года в местечке Татарбунары Аккерманского уезда Бессарабской губернии (ныне – территория Одесской области в составе Украины). Получил блестящее образование в Кишинёвской консерватории «Unirea» по классам композиции Г. Яцентковского и валторны (1923–1929), позднее продолжил обучение в Бухарестской Королевской академии музыки и драматического искусства по классам трубы (проф. Р. Текучану) и композиции (проф. И. Н. Отеску, 1931–1935). Помимо упомянутых инструментов, Ш. Аранов играл на тромбоне, тубе, кларнете и аккордеоне [1, с. 189].

Бухарест межвоенного периода был крупным культурным центром с широкой сетью увеселительных заведений, важной частью которых являлась музыка. Концертные программы многочисленных бухарестских оркестров чаще всего представляли собой смесь народной и популярной эстрадной музыки того времени. Музыка звучала на сценах театров и кинотеатров, в ресторанах и на открытых террасах, на горных и морских курортах, где встречались отдыхающие из разных стран Европы[1]; при этом регулярно доставляемые модные грамзаписи, гастроли европейских и американских джазменов формировали благоприятную среду для освоения джазового языка.

Работая с 1935 года артистом оркестра на студии звукозаписи в Бухаресте[2], Ш. Аранов приобрёл бесценный опыт инструментовки и исполнения эстрадной и джазовой музыки. В мемуарах Гарри Ширмана, выпущенных ограниченным тиражом «для домашнего пользования», говорится о том, что в Бухаресте Ш. Аранов славился как знаток джаза, успевший поработать со многими оркестрами (в кинотеатрах «Капитолий», «Трианон», «Регал», «Сити», «Корсо»). Будучи изобретательным и искусным аранжировщиком джазовых композиций, он умел адаптировать соответствующий материал к различным коллективам, исполнявшим не только джаз, но и аргентинские танго, обработки румынской народной музыки и эстрадные песни.

Вернувшись в Кишинёв в 1940 году, Шико Аранов возглавил эстрадный ансамбль при кинотеатре «Орфеум», а в мае 1941-го, согласно обнародованному приказу об организации джаз-оркестра Молдавской государственной филармонии, 36-летний музыкант был назначен руководителем создаваемого коллектива. Во время Великой Отечественной войны оркестранты были эвакуированы в узбекский город Коканд, где был сформирован новый состав, подготовлена концертная программа, с которой Молдавский джаз-оркестр выступал на фронте. По воспоминаниям Г. Ширмана, первое отделение концертов военного времени обычно состояло из произведений, основанных на молдавском фольклоре, второе – из антифашистских и патриотических песен, вокальных и оркестровых произ-

ведений зарубежных авторов, включая пьесы из репертуара оркестров Д. Эллингтона и К. Бейси. В оркестре выделялись такие инструменталисты, как Гарри Ширман (тенор-саксофон), Михаил Гольдман (труба) и другие. Оркестровые джазовые номера с успехом дополнялись вокальными, поскольку в штат оркестра были включены солисты (Хавис-Бэлцану) и вокальное трио. Нередко в роли певцов выступали сами оркестранты: так, скрипач и альт-саксофонист Рувим Капланский прекрасно исполнял лирические песни «Тоска по родине» и «Если любишь ты».

В указанные концертные программы привносились и отдельные элементы театрализации, весьма характерные для советского джаза 1920–1930-х годов («Теаджаз» Л. Утёсова). Использование элементов других видов искусств, помимо музыкального, проявлялось в том, что Даниил и Саша Зельцер исполняли «tap dance» (чечётку), а танцевальный номер на лесенке Григория Таскару, загримированного под негра, напоминал о традициях «minstrel shows».

Сохранилось любопытное звуковое свидетельство той эпохи: пьеса из репертуара оркестра, история появления которой таит немало загадок. Это музыкальный номер из британского фильма 1940 года *Let George Do It*, в советском прокате получившего название «Джордж из Динки Джаза». Сюжет фильма основан на запутанной истории Джорджа Хепплуайта, игравшего на банджо в английском джаз-оркестре, случайно очутившегося в оккупированной немцами Норвегии и вынужденного стать агентом британской разведки. Свои шпионские донесения, кодируя их посредством ритмических моделей, он передаёт во время выступлений с оркестром на радио.

Как утверждает С. Ф. Старр, этот фильм попал в СССР после войны. «Любопытной особенностью послевоенного урегулирования в отношениях Советского Союза с Германией и Австрией, – отмечает исследователь, – было требование передачи художественных фильмов в качестве репарационных платежей. Некоторые из них были английскими или американскими: среди них и такие, при помощи которых джаз-бэнды нашли свой путь в советские кинотеатры. Британский фильм в чаплинском стиле, демонстрируемый под названием "Джордж из Динки Джаза" (*George from Dinky Jazz*), рассказывал поучительную историю о басисте-шпионе, который использовал ритмическое пощипывание струн (*rhythmic plucking*) для передачи закодированных сообщений по радио. Независимо от того, укрепил этот фильм бдительность суперпатриотов или нет, он дал советским любителям джаза возможность услышать несколько довольно горячих выступлений» [8, p. 224].

Приведённая цитата вызывает множество вопросов. Если, по информации С. Ф. Старра, ленту привезли в СССР *после* войны, как она могла фигурировать в репертуаре Молдавского джаз-оркестра *во время* войны (о чем свидетельствует запись, сделанная в 1945 году и обнаруженная в начале 1980-х Глебом Скороходовым в архивах Московского радио)? Утверждение С. Ф. Старра опровергается также мемуарами Г. Ширмана, из которых явствует, что музыканты оркестра Ш. Аранова были знакомы с этим фильмом и его саундтреком уже в начале Великой Отечественной. Г. Ширман вспоминает, что Молдавский джаз-оркестр специально подготовил и исполнил эту пьесу в 1942 году в Архангельске для американских и английских лётчиков, сопровождавших караваны с вооружением из Великобритании.

Интересно сравнить упомянутые звуковые версии. Прежде всего, они позволяют с уверенностью утверждать, что Ш. Аранову и музыкантам его оркестра был хорошо знаком оригинал – довольно протяжённый номер (длительностью 4'26") под названием *Count Your Blesses and Smile*, отличающийся интенсивным вокально-оркестровым развитием, элементами театрализации (миниатюрные брейки на свирели, губной гармонике, баритон-саксофоне, тромбоне), периодическим «подключением» квадратов, исполняемых женским вокальным трио, а также яркими «вторжениями» секционного музицирования. Композициоая логика вокально-оркестрового номера определяется типично джазовым принципом импровизации на заданную гармоническую сетку песенной темы (т. н. «корус»), построенной в соответствии с нормами джазового «стандарта» (форма AABA). В третьем разделе (согласно джазовой терминологии, он именуется «bridge» или «channel») туттийное звучание оттеняется солирующим.

Несмотря на то, что версия Молдавского джаз-оркестра – более краткая, с русским текстом лирического плана, не имеющим отношения к сюжету фильма[3], и с участием мужского вокального трио (Гарри Ширман, Рувим Капланский, Михаил Гольдман), обе версии во многом сходны (речь идет о составе оркестра, общей тональности, саунде, вокальной манере ансамблей и др.).

Отметим прекрасное, слаженное и стилистически точное исполнение начального инструментального коруса пьесы (секции саксофонов и труб), двухтактовый фортепианный брейк на границе первого и второго корусов, тембровое противопоставление тенор-саксофона и трубы в последнем корусе и другие приёмы оркестрового джаза эпохи свинга, усвоенные молдавскими музыкантами. Принцип переменной плотности

оркестровой фактуры, гибкое взаимодействие сольных фраз и туттийных «откликов», типично джазовое ощущение, называемое «groove», не только динамизируют оркестровую фактуру, но и придают ей качества аутентичного исполнения.

Возвращаясь к истории оркестра, созданного Ш. Арановым, следует указать, что в 1945 году коллектив обосновался в Кишиневе. Два последующих года были наполнены продолжительными гастролями по всему СССР, включая Западную Украину, республики Прибалтики, Ленинград, Закавказье.

В 1948 году, на волне развернувшейся кампании по борьбе с космополитизмом, оркестр расформировали. Ещё до этого, в 1947-м, Ш. Аранову было предложено занять должность музыкального руководителя и дирижёра оркестра Ансамбля народного танца «Жок». Основательное знание молдавского инструментального фольклора позволило композитору, овладев не вполне привычной для него сферой деятельности, создать такие оркестровые шедевры, как «Cumătriţele» («Кумушки»), «Logodna» («Помолвка»), «Coasa» («Коса»). Вопреки прикладному характеру музыки, эти инструментальные пьесы имели самостоятельное художественное значение. Можно предположить, что вынужденная пауза в джазовой карьере Ш. Аранова не прошла даром: углублённое изучение разнообразных пластов песенной и танцевальной молдавской народной музыки обогатило в дальнейшем и стилистику джазовых композиций, основанных на фольклорном материале.

В июне 1956 года Ш. Аранов добился принятия решения о повторной организации Молдавского эстрадного оркестра и возглавил возрождённый коллектив, впоследствии получивший название «Букурия». Наряду с оркестрами О. Лундстрема, А. Цфацмана, Л. Утёсова, Э. Рознера, упомянутый состав занимал ведущие позиции в советском джазовом исполнительстве. При этом на протяжении всего периода существования джаз-оркестров под руководством Ш. Аранова отношение публики и официальных властей к его творчеству ощутимо различалось: так, выступления «Букурии» в республиках СССР проходили с неизменными аншлагами, официальная же пропаганда видела в молдавском джазе идеологическую опасность. Наглядным тому подтверждением является фрагмент рецензии, опубликованной в газете «Советская культура» (февраль 1958 года). Отдавая должное «высокопрофессиональному» исполнительскому уровню оркестра, художественным достоинствам национально-характерной части репертуара, автор статьи писал: «...пьесы “Старая скрипка” и “Если любишь ты” – произведения чисто джазового жанра… не соответствующие общему глубоко народному духу концерта» (цит. по: [2, с. 12]).

Сегодня представляется очевидным, что именно этот период в истории коллектива характеризовался достижением наибольшей зрелости оркестрового стиля, возросшим мастерством оркестрантов и солистов, органичным соединением джазовой идиоматики и специфических особенностей молдавского фольклора, прекрасным знанием сущностных основ джазового искусства. Стилевой анализ оркестрового репертуара, относящегося к данному периоду, позволяет обнаружить и другую важную закономерность – Ш. Аранов избегает как демонстративной опоры на фольклорный этнографизм, так и последовательной имитации джазовой стилистики в чистом виде. Рассматриваемые произведения демонстрируют некое третье качество: музыкальный язык синтетического типа, в границах которого тщательный отбор выразительных средств позволяет создать стилистически выверенное, оригинально звучащее целое.

Записей оркестра «Букурия» сохранилось немного; среди них – две виниловые пластинки (33 оборота), выпущенные в 1964 году на Апрелевском заводе. Работа над указанными пластинками протекала под руководством дирижёров Ш. Аранова и Г. Ширмана. В архиве медиатеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств хранится один из дисков, на котором представлены следующие пьесы: «*Te salut, Chişinău*» («Приветствую тебя, Кишинёв», музыка О. Негруцы на стихи Л. Деляну, солистка – Дорина Рошка), «*O vioară cântă'ncet undeva*» («Где-то тихо играет скрипка», музыка В. Вилинчука на стихи Л. Деляну, солист – Ион Басс), «*S-a născut o stradă nouă*» («Родилась новая улица», музыка С. Шапиро на стихи Е. Кримермана, солистка – Наталья Трухтанова), «*Fetele din Chişinău*» («Кишинёвские девушки», музыка Ш. Аранова на стихи А. Бусуйока, солист – Ефим Бэлцану), «*Nu glumesc*» («Я не шучу», музыка Ш. Аранова на стихи Е. Кримермана, солистка – Людмила Иванова), «*Floricea*» («Цветочек», музыка В. Вилинчука на стихи А. Бусуйока, солист – Ефим Бэлцану), «*Cad ploi târzii*» («Идут поздние дожди», музыка С. Шапиро на стихи А. Бусуйока, солист – Ефим Бэлцану), «*Hai noroc*» («Привет», музыка В. Вилинчука на стихи Е. Кримермана, солист – Ефим Бэлцану), «*Кто виноват*» (музыка Ш. Аранова на стихи Э. Радова, солист – Ефим Бэлцану).

Упомянутый звуковой материал с надлежащей полнотой репрезентирует исполнительский стиль и репертуар оркестра начала

1960-х годов. Так, в песне «Где-то тихо играет скрипка» заслуживает внимания роль солирующей скрипки и партии скрипок в целом, обусловленная содержанием поэтического текста, разнообразная артикуляция струнных (*legato, pizzicato*), общее симфоджазовое звучание коллектива. Певческая манера солиста тяготеет к синтезу направления «sweet jazz» и романсовой традиции. Исходя из этого, на протяжении записи преобладает прозрачная оркестровая фактура, оттеняемая перекличками отдельных секций, соло кларнета и трубы *con sordino*.

В песне «Родилась новая улица» примечательны «драйвовое» вступление в характере «jive» с аккордовой фактурой, опирающейся на технику блок-аккордов, ритм-секция с активной партией ударных, сочетающих так называемый «ride rhythm» и «шагающий бас», типичные для оркестровой практики эры свинга [4, p. 24]. Песня «Цветочек» характеризуется развитой техникой риффов (одновременно в секциях труб и саксофонов), инструментальных брейков, динамизирующих композицию, использованием «double time» – джазового приёма, связанного с субъективным ощущением ускорения темпа вдвое [4, p. 16].

В песнях Ш. Аранова «Девушки из Кишинёва» и «Я не шучу» использованы специфические особенности босса новы с типичными для неё ритмическими паттернами, обилием разнообразных соло ударных. Перечисленные выше приёмы, а также само звучание этих песен вызывают определённые аллюзии с танцевальными эпизодами мюзикла *Л.* Бернстайна «Вестсайдская история». Среди краеугольных композиционных принципов Ш. Аранова – сочетание вокальных разделов (куплетов) с протяжёнными оркестровыми интерлюдиями, придающими развитию ярко выраженный динамизм, мастерское владение техникой риффов, безукоризненная логика сочетания оркестровых *soli* и *tutti*.

Трактовка оркестра в песне О. Негруцы «Приветствую тебя, Кишинёв» основывается на мягком звучании с умелым чередованием партий в рамках секционной игры, на сбалансированных фактурных решениях, поддержанных бэк-вокалом мужской группы, а также ярких, драматургически обоснованных, разнообразных по фактуре и приёмам звукоизвлечения оркестровых разделах. Всем упомянутым песням присущи также идеальное чувство музыкальной формы, отсутствие длиннот, разнообразие тембровых эффектов.

К числу наиболее популярных шлягеров своего времени принадлежит песня Ш. Аранова «*Ochii tăi frumoşi*» (русский перевод – «Если любишь ты») в исполнении Рувима Капланского. В ней обнаруживается влияние жанрово-стилевых признаков танго: отметим пульсацию ровными четвертями в условиях четырёхдольного метра, главенство солирующей скрипки и аккордеона в общей тембровой палитре, *pizzicato* в партии скрипок (1 и 2 куплеты), особенно же в оркестровой интерлюдии, использование приёма мелодического варьирования у солирующей скрипки, благодаря которому формируются развитые контрапункты к основной мелодии. Аргентинский исследователь жанра танго, автор пособия *Tratado de orquestacion en estilos tangueros* П. Мамоне называет такой тип мелодии «contracanto pasivo» [7, p. 91]. В пьесе Ш. Аранова это варьирование достигает максимальной интенсивности на протяжении оркестровой интерлюдии. Второе предложение данного раздела характеризуется отсутствием основной темы; при этом скрипки и кларнеты одновременно излагают две альтернативные мелодические линии, по своему интонационному строению весьма далёкие от основного варианта. (Напомним, что подобные мелодические контрапункты чрезвычайно распространены в танго 1950-х годов.) Кроме того, показательны типично «танговая» каденция после 2 куплета с акцентированным соотношением аккордов доминанты и тоники, а также энергичные «вторжения» коротких фраз, исполняемых скрипками, во вступлении к песне и в оркестровой интерлюдии (упоминавшийся нами приём динамизации развития). Впрочем, заслуживает внимания и другое: дублировка вокальной партии мелодическими инструментами (например, кларнетом) свидетельствует как о влиянии популярной эстрады указанного периода, так и о перекличках с монодийной по своей природе лэутарской традицией.

Отзвуки танго в данной лирической композиции Ш. Аранова не случайны. Репертуар возглавляемого им Молдавского джаз-оркестра включал в себя образцы аргентинского танго; более того, на сохранившейся фотографии запечатлена «трансформация» оркестрового состава в специальный ансамбль, исполняющий танго (бандонеон, «усиленный» двумя аккордеонами, семь скрипачей, два пианиста, два гитариста, перкуссионист, два контрабасиста). Названная «парная» группировка вполне соотносится со структурой оркестров танго классического периода 1950-х годов (так называемого «золотого века» этого жанра) – коллективов, получивших название *orquesta típica.* Напомним, что *orquesta típica* – фактически инструментальный ансамбль, который состоял из 10–12 участников [6, p. 70], культивировавших секционную игру, подобно принципам музицирования

в джазовом биг-бэнде. Кстати, влияние эстетики и стилистики танго на репертуар оркестра не ограничивалось инструментарием: по имеющимся сведениям, в концертных программах «Букурии» танцор Григорий Таскару с Элизой Теодореску-Штекель исполнял «Аргентинский танец» [3].

Подведём итог изложенному выше. Оркестровый стиль «Букурии» обобщает творческие достижения нескольких коллективов, руководимых Ш. Арановым на протяжении 1940–1960-х годов. Указанный стиль обнаруживает синтезирующую направленность, а процесс взаимодействия различных составляющих приобретает в данном случае многоуровневый характер.

На уровне синтеза *различных художественно-семиотических сфер* в наследии оркестра наблюдается органичный сплав традиций европейского академического оркестрового исполнительства, народной музыки (в первую очередь, молдавского инструментального фольклора) и популярной эстрады середины XX столетия. Влияние *академической традиции* проявляется в развитой ладогармонической логике оркестровых пьес, многообразных композиционных и оркестровых приёмах, впечатляющей профессиональной оснащённости музыкантов коллектива. О претворении элементов молдавского *инструментального фольклора* свидетельствуют ведущая роль партии скрипок, присутствие развитых фрагментов солирующей скрипки, соединение джазовой техники риффов с ритмическими паттернами молдавских народных танцев.

С точки зрения ассимиляции *джазовых истоков*, оркестровые, вокально-инструментальные, вокальные и даже танцевальные номера, представленные в репертуаре данного коллектива, обогащают исполнительскую практику эпохи свинга театральными элементами архаического джаза («minstrel shows»).

На уровне синтеза *различных музыкальных культур* в указанном репертуаре прослеживается взаимодействие традиций советской эстрады (и, в меньшей степени, джазового искусства), румынской популярной музыки, американского джаза, элементов аргентинского танго.

К сожалению, после завершения творческой деятельности оркестра «Букурия» традиции оркестрового джаза в Молдове во многом оказались утраченными, тогда как эстрадно-симфонический оркестр Молдавского радио и телевидения по важнейшим критериям (эстетические установки, репертуарные предпочтения, подбор исполнителей-оркестрантов) заведомо не выдерживал конкуренции со знаменитым предшественником. До настоящего времени в Молдове не сложилось устойчивой традиции выступлений концертных коллективов типа биг-бэнда. Впрочем, эту лакуну успешно заполняют творческие коллективы высших музыкальных учебных заведений: речь идет о биг-бэнде имени Виктора Зеленского, существующем с 1993 года в Приднестровском государственном институте искусств, а также о созданном в 2014 году джаз-оркестре Академии музыки, театра и изобразительных искусств под руководством трубача Петра Харуцэ.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Одним из таких заведений был фешенебельный ресторан «Галери Лафайет»: в 1930-е годы на его сцене выступал оркестр Джеймса Кока, с которым сотрудничал Шико Аранов.

[2] По-видимому, речь идёт о фирме грамзаписи «Electrecord», основанной в 1934 году.

[3] В данном тексте пересказывается незатейливая история, напоминающая фабулу оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Композиторы и музыковеды Молдовы: Биобиблиографический справочник / сост. Г. С. Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992. 264 с.
2. *Столяр З.* Шико Аранов. М.: Сов. композитор, 1959. 12 с.
3. *Соловьёва Т.* Маэстро: Первый из джаза. URL: http://www.dorledor.info/node/7283.
4. *Gridley M.* Jazz Styles: History and Analysis. New Jersey: Prentice Hall, 1997. 442 p.
5. *Luker M.* Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina // Latin American Music Review. 2007. Vol. 28. No. 1. P. 68–93.
6. *Mamone P.* Tratado de orquestacion en estilos tangueros. Buenos Aires: Altavoz Ediciones Musicales, 2011. 97 p.
7. *Starr F. S.* Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1991. New York: Limelight Editions, 1994. 390 p.

REFERENCES

1. Kompozitory i muzykovedy Moldovy: Biobibliograficheskiy spravochnik [Composers and Musicologists of Moldova: Biobibliographic Reference Book]. Compiled by G. Chaikovskiy-Mereshanu. Kishinev: Universitas Press, 1992. 264 p.
2. *Stolyar Z.* Shiko Aranov [Shiko Aranov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1959. 12 p.
3. *Solov'yova T.* Maestro: Pervyi iz dzhaza [Maestro: The First One from Jazz]. URL: http://www.dorledor.info/node/7283.
4. *Gridley M.* Jazz Styles: History and Analysis. New Jersey: Prentice Hall, 1997. 442 p.
5. *Luker M.* Tango Renovacion: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina. Latin American Music Review. 2007. Vol. 28. No. 1. P. 68–93.
6. *Mamone P.* Tratado de orquestacion en estilos tangueros. Buenos Aires: Altavoz Ediciones musicales, 2011. 97 p.
7. *Starr F. S.* Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1991. New York: Limelight Editions, 1994. 390 p.

ШИКО АРАНОВ КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ТРАДИЦИЙ ОРКЕСТРОВОГО ДЖАЗА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

В статье кратко представлены основные вехи творческой биографии выдающегося молдавского музыканта Шико Аранова – основоположника оркестрового джаза и лидера единственного в истории Молдовы биг-бэнда, снискавшего широкую известность в СССР и за его пределами. Анализируя некоторые сохранившиеся аудиоматериалы, автор выявляет стилевые и жанровые особенности исполнительской манеры оркестровых коллективов, созданных Ш. Арановым в 1940–1960-е годы (Молдавский джаз-оркестр, «Букурия»), начиная с пьесы 1945 года «Джордж из Динки Джаза» и заканчивая песенными и оркестровыми композициями начала 1960-х годов («Кишинёвские девушки», «Я не шучу», «Приветствую тебя, Кишинёв», «Если любишь ты»). Исследователем подчёркивается многоуровневый характер синтеза различных составляющих в упомянутой оркестровой стилистике. В частности, отмечены: органичный сплав элементов, присущих европейскому академическому оркестровому исполнительству, молдавскому инструментальному фольклору и популярной эстраде середины XX века на уровне художественно-семиотических сфер; внутриджазовые взаимодействия – обогащение стилистики эпохи свинга театральными элементами архаического джаза; соединение традиций советской эстрады, румынской популярной музыки, американского джаза, аргентинского танго на уровне синтеза различных музыкальных культур.

Ключевые слова: Шико Аранов, оркестровый джаз, Молдавский джаз-оркестр, биг-бэнд, джаз-оркестр «Букурия».

SHIKO ARANOV AS A FOUNDER OF THE ORCHESTRA JAZZ TRADITIONS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

The main milestones of the famous Moldavian musician Shiko Aranov's creative biography are presented in the article. He was a founder of Moldavian orchestral jazz, the band leader of the only big band in the Moldavian history which has won a great fame both in the Soviet Union and beyond. Based on the analysis of some surviving audio materials the author reveals the stylistic and genre features of the performing manner conformably to the orchestral collectives created in the 1940–1960s by Shiko Aranov (Moldavian Jazz Orchestra and "Bucuria" Jazz Orchestra), since 1945 piece "George from Dinky Jazz" and ending with songs and orchestral compositions of the early 1960s (including "Kishinev's Girls", "I'm not Kidding", "I'm Saluting You, Kishinev", "If You Love"). The author emphasizes the multi-level nature of the various-component synthesis within the named orchestral stylistics. In particular: an organic fusion of European academic professional performing art and the Moldavian instrumental folklore and popular music of the middle XXth century at the level of artistic-semiotic fields; intra-jazz reciprocations – enrichment of swing epoch stylistics with theatrical elements of archaic jazz; the fusion of Soviet and Romanian popular music traditions with American jazz and Argentinean tango at the level of different musical-cultural synthesis are marked.

Key words: Shiko Aranov, orchestral jazz, Moldavian Jazz Orchestra, big band, «Bucuria» Jazz Orchestra.

Ткаченко Виктория Владимировна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Молдова, 2014, Кишинёв
e-mail: musicunlimited@mail.ru

Tkachenko Victoria V.
PhD in Art Studies, Professor of the Department of Musicology and composition
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
Moldova, 2014, Kishinev
e-mail: musicunlimited@mail.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Л. Т. КЯЗИМОВА
Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СИМФОНИЗМА НА РУБЕЖЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ: СУЖДЕНИЯ, ОЦЕНКИ, ПРОГНОЗЫ

В конце 1970-х годов, характеризуя динамику развития советской симфонической музыки после Второй мировой войны, М. Арановский писал: «Вспомним, что в XX веке позиции симфонии как жанра-гегемона уже не раз подвергались атаке. <…> Сложные и многозначные процессы эволюции музыкального языка, протекавшие на протяжении всего XX столетия... делали положение симфонии и симфонизма... трудным и неустойчивым... Оказываясь "в осаде" новых видов музыкального мышления, симфония была вынуждена приспосабливаться к ним и вместе с тем искать и находить такие разновидности музыкального языка и архитектоники, которые не противоречили бы её природе». Констатируя «особенно прочные позиции» названного жанра в музыкальной культуре бывшего СССР (что обусловливалось «...двумя, казалось бы, противоположными свойствами симфонии: способностью к быстрой реакции на изменения в общественной жизни, чуткостью к колебаниям интеллектуального климата, с одной стороны, и возможностями к обобщению, к построению целостных концепций, картины мира – с другой»), цитируемый исследователь с оптимизмом оценивал перспективы «симфонических исканий». По мнению М. Арановского, «глубокие преобразования в жанре симфонии» позволили «обнаружить подвижность структуры относительно семантического инварианта жанра»; при этом указанный «семантический инвариант» сохранил приоритетные позиции, благодаря чему «симфония сохранила своё место в кругу жанров, предназначенных для слушания, свою обращённость к интеллекту» [3, с. 6–7, 267].

Следует напомнить, что кризисные явления в данной сфере осознавались и ведущими представителями азербайджанской симфонической музыки. В частности, к вышеуказанной проблематике неоднократно обращался Кара Караев, акцентируя значимость индивидуально претворяемых классических традиций симфонизма: «Он верил в самостийные, имманентные, неисчерпаемые возможности "чистой" симфонической формы <…> сложившейся как определённый тип музыкальной драматургии, ведущим началом которой является диалектическое соотношение образов, концепционность замысла. <…> "Что касается симфонической формы, – пояснял он, – то у меня не было и нет намерения разрушить установившийся к ней подход. Пока что я не могу отнести определение "симфония" к таким произведениям, в которых... отсутствуют диалектические столкновения, внутренняя детерминированность (последнее слово кажется мне более подходящим в данном случае, чем «драматургия»)"[1]. Вместе тем, никакого "универсализма" в подходе композитора к данному жанру Караев не признавал. Предоставляя необозримые возможности для широких обобщений, симфония, по его утверждению, требует от автора "огромного творческого напряжения, глубины мысли, отточенного мастерства, строгого отбора средств выразительности", иными словами, всего того, что определяет индивидуальный подход» [6, с. 241]. Именно таковы, по мнению крупнейшего национального симфониста, и были пути выхода из кризиса, явственно ощущавшегося в середине 1970-х – первой половине 1980-х годов. Правота этих слов впоследствии нашла убедительное подтверждение в симфонических концепциях Дж. Гаджиева, А. Ализаде, А. Меликова и самого К. Караева.

Четверть века спустя, на рубеже XX–XXI столетий, дальнейшая эволюция упомянутого жанра вновь оказалась в центре внимания музыкальной общественности. Журнал «Musiqi Dunyasi», издаваемый в Баку, опубликовал серию интервью с композиторами и музыковедами Азербайджана и стран СНГ, так или иначе оценивавшими перспективы развития современной симфонии «после Миллениума». В обширном спектре суждений, обнародованных авторитетными специалистами, привлекли внимание диаметрально противоположные позиции Ю. Холопова и М. Арановского. Размышления Ю. Холопова, в основном сосредоточиваемые на генетически обусловленных аспектах симфонизма, представлялись далёкими от радужных прогнозов: «...современный композитор не просто сочиняет музыку, он ещё сочиняет её форму. Кроме того, в новейшей музыке он может сочинять не только состав, но даже тембры. <…> И поэтому... сейчас нельзя писать симфоний со стабильным составом симфонического оркестра. Что такое симфония? Сочинение для "нормального" состава оркестра... Этот состав рассчитан на классико-романтическую гармонию. <…> Он и появился, когда установилась "венская классика"… Музыка Авангарда-II рассчитана на другую гармоническую систему, старые формы здесь не приемлемы – поэтому они симфоний и не пишут. Ни у Штокхаузена, ни у Булеза нет ни одной симфонии. <…> Исторически это были и оптимальные типы движения: сонатное allegro, затем медленная часть, жанровая и резюмирующий финал стремительного движения. В этой оптимальности заключается не столько ощущение времени, сколько эстетическая концепция венских классиков – прежде всего, типизация. <…> У романтиков резко выражен процесс индивидуализации, поэтому у них сразу уменьшилось количество квартетов и симфоний. <…> А в кристальной форме до этого дошли новейшие композиторы, которые сочиняют всё... Это показывает, что при всей неожиданности всяких смен и катастроф – всё идёт закономерно по традиции» [8, с. 16–17].

Утверждение об исторической обусловленности названного жанра, его «уходе в прошлое» вместе с другими «большими формами» и «большим стилем» как таковым, вызвало сочувственный отклик и у ряда композиторов-симфонистов Азербайджана. «Я... абсолютно согласен с данной точкой зрения, – отметил Хайям Мирзазаде. – Изменилось само ощущение времени. Посмотрите хотя бы даже на примере литературы. Ушли в прошлое романы-эпопеи Толстого и Достоевского. Или Тургенев – десятки страниц с описаниями природы современному читателю просто не одолеть. Это всё оттого, что на смену вербальному пришёл приоритет визуального канала восприятия. И те же самые процессы концентрации происходят и в музыкальном искусстве...» [7, с. 168]. Принципиальный характер этого высказывания в полной мере удостоверяется хронологическим перечнем произведений Х. Мирзазаде: будучи к середине 1980-х автором двух «больших» симфоний, Симфониетты, трёх симфонических сюит, он в дальнейшем утратил интерес к упомянутым жанрам и сосредоточился на «малых формах» инструментальной музыки.

Несколько иной подход к интерпретации указанных (в общем-то, бесспорных) фактов был предложен М. Арановским: «Как только в XX веке стал меняться язык – стала исчезать традиционная форма, стали исчезать традиционные жанры. И этот процесс на себе испытала прежде всего симфония, потому что симфония была жанром, репрезентирующим Человека, его сущность <…> Если говорить об истории симфонии, то она действительно сформировалась в идеологическом климате эпохи Просвещения. <…> Она родилась как *классическая утопия*, в которой Мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой. <…> История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась уже в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. Казалось бы, логический круг истории жанра завершился. Тем не менее, симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии всего её предшествующего пути... Трудно сказать, как сложатся её судьбы в ближайшем будущем. Думаю, это будет зависеть от общих процессов эволюции европейской музыки. <…> Это не обязательно должна быть программность и вообще "содержательность" в духе XIX века. Сама сфера музыкального мышления может дать ещё немало нового. Кроме того, в периоды кризисов музыка не раз обращалась за помощью к слову. Собственно, вся она и вышла из союза звука и слова в условиях культовых жанров и песни. И этот путь ей, на мой взгляд, не противопоказан» [2, с. 42–43].

Следует заметить, что все вышеназванные тенденции к началу третьего тысячелетия уже обрели полновесное художественное воплощение в симфоническом творчестве азербайджанских композиторов. Так, в «трилогии» 1990-х годов (Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии) Дж. Гаджиева музыкальная драматургия характеризовалась явным доминированием многоаспектно

воплощаемой программности и «содержательности» (использование лейттемы-монограммы DSCH, «мемориальных» интонационно-тематических аллюзий, словесных заглавий-«парафраз» и композиционных «моделей» ряда симфонических циклов Д. Шостаковича), вплоть до «визуально-иллюстративного дополнения» интонационной фабулы, образуемого фрагментами кинохроники (финал Восьмой). В свою очередь, Восьмая симфония А. Меликова запечатлела столь же несомненное тяготение к «союзу звука и слова» в русле поздних концепций Г. Малера и того же Д. Шостаковича. При этом автор симфонии, откликаясь на дискуссию о судьбах данного жанра, заметил: «Главное в музыке – драматургия, художественная концепция и ещё – самое главное, – волнует она человека или нет. <…> Наверное, все существующие стили появились для того, чтобы художник мог лучше выразить себя и в конечном итоге добиться того самого эмоционального воздействия. Любая музыка, если она способна волновать слушателя, если она выстрадана (хотя выстрадать сегодня большую симфоническую форму... совсем не просто) "обречена" на бессмертие. Симфоническая музыка, если не умирает в тот день, когда написана... будет жить» [7, с. 170]. Это высказывание, резонирующее процитированным строкам К. Караева 1970-х годов, явилось убедительным свидетельством актуальности классического наследия, чьё полнокровное воздействие на современного художника вряд ли требует сколько-нибудь пространных доказательств.

Весьма интересными представляются концепционные истоки «постмодернистской рефлексии жанра», нашедшей оригинальное претворение в азербайджанской симфонической музыке. Масштабный «диптих», принадлежащий перу Ф. Караева («Tristessa I» – «Tristessa II»), включает в себя «музыкальное приношение» здравствующему художнику – «Отцу, Учителю, Другу» (К. Караеву) и «Прощальную симфонию» его памяти[2]. В указанном аспекте заслуживает внимания сравнительная характеристика «творческих позиций» двух выдающихся азербайджанских композиторов – Кара Караева и Фараджа Караева, приводимая А. Амраховой: «Кара Караев – основоположник *историзма* в национальной культуре, что проявилось не только в интересе к феномену времени как таковому, но и в приоритете процессуальности в его искусстве. Отсюда – и своеобразный взгляд на каждое новое творение как на появление нового, не повторяющего старое, отсюда – целенаправленность не только жизненного пути, но и музыкальных концепций. У Фараджа Караева стилевой ориентир иной – не историзм, а *историцизм*, не время, а образ времени, выражаемый не только в "зримой" форме... но и во всякого рода стилевых ретроспекциях. У Кара Караева – апелляция к миру, языку, сюжету; творческая система Фараджа Караева предполагает обращение к тексту, более того – к расшатыванию границ между текстом и реальностью. Мир произведения разгерметизируется, размыкаются рамки, отграничивающие его от реального мира или от возможных миров. В творчестве К. Караева референция производится к абстрактным классам объектов: "ашугское", "мугамное", "классицистское". В поэтике Ф. Караева представлены конкретные пространственно-временные "срезы" культурных прототипов: анаграммы, цитаты...», etc. [1, с. 184].

Исходя из этого, важнейшая интенция художественного наследия Кара Караева – «подлинный симфонизм мышления», утверждаемый в национальном музыкальном искусстве, – также обретает некую «постмодернистскую антитезу». В современной литературе обстоятельно комментируется процесс «постепенной трансформации» симфонического жанра в «собственную жанрово-композиционную метафору», обусловленную многообразием индивидуальных претворений универсальной «идеи *со-звучия*». По мнению М. Высоцкой, родственные друг другу симфонии «Tristessa I» и «Tristessa II» Ф. Караева могут быть «...охарактеризованы в категориях жанра-метафоры, в "снятом" виде воспроизводящего концепционную и структурную модель большой симфонии. Традиционная циклическая форма "свёрнута" в одночастную композицию сквозного строения с признаками рондальности как формы второго порядка. Классическая диалектика борьбы и единства противонаправленных тенденций перенесена в плоскость диалога художественных миров, в пространстве партитуры реализованного контрапунктом музыкальных текстов, стилей, способов изложения материала, фактурных и инструментальных комплексов, а в "Tristessa II" – и взаимодействием двух оркестров. Финальное резюме заменено знаком вопроса, прерывающим течение музыки и размыкающим в бесконечность синтаксическую конструкцию сочинения». Возникает резонный вопрос: не оборачивается ли подобная «метафоричность» вполне реальной утратой жанрового «статуса носителя мировоззренческой позиции автора» [4, с. 312–313]?

Цитируемый исследователь указывает на «приемлемость любых альтернативных композиционных и драматургических решений, любых выразительных и исполнительских средств» в современной ситуации, «когда утверждением жизнеспособности жанра становится его ради-

кальное переосмысление – вплоть до воссоздания в облике аллюзии или метафоры». Упомянутые симфонии Ф. Караева, «сохраняя концептуальную преемственность с прототипом симфонии-драмы... преодолевают стереотип классической многочастной структуры, вместе с синтаксической идеей оспаривая и традиционную симфоническую диалектику сил действия и контрдействия» [4, с. 332, 331]. Отмеченная тенденция в симфонической музыке наших дней, констатирует А. Ивашкин, может рассматриваться как свидетельство бесспорного приоритета «...морфологии – погружений в глубь самого материала, поисков различных точек зрения на него <…> Синтаксическая идея симфонии терпит катастрофу, чтобы дать жизнь симфонии морфологической – симфонии (не обязательно уже и написанной в форме симфонии), смысл которой заключается в поисках новых резервов упомянутого материала, а не в сопоставлении клишированных идиом языка в уже известных сочетаниях» [5, с. 5]. Таким образом, давний прогноз М. Арановского относительно «важнейшей» функции «семантического инварианта» как признака рассматриваемого жанра в полной мере сохраняет свою значимость и для настоящего времени.

Возвращаясь к размышлениям цитируемого исследователя сорокалетней давности, приведём итоговую авторскую оценку ситуации в симфоническом жанре на рубеже 1970–1980-х годов: «...отрицая единовластие канонизированной формы, ассимилируя различные жанры, используя разнообразные музыкальные языки XX века, создавая жанровые варианты, а главное, стремясь передать многообразие мира и точек зрения на него через многообразие своих форм, *современная симфония вопреки пессимистическим прогнозам... продолжает существовать и развиваться*» [3, с. 267]. Правомерность этого «опережающего вывода», по нашему убеждению, весьма наглядно удостоверяется эволюцией симфонического жанра в азербайджанской музыке рубежа XX–XXI столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Л.* Карагичевой цитируется фрагмент из беседы К. Караева с *Л.* Григорьевым и Я. Платеком, датированной мартом 1974 года.

[2] Как отмечает М. Высоцкая, премьеры упомянутых симфоний, создававшихся в 1980–1982 годах, оказались фактически отделены друг от друга более чем двумя десятилетиями («Tristessa I» – 1983, «Tristessa II» – 2006; см.: [4, с. 312]); таким образом, рассматриваемый «диптих» закономерно предстаёт художественным феноменом рубежа XX–XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амрахова А.* К ситуации постмодерна в азербайджанском искусстве (На примерах некоторых сочинений Фараджа Караева) // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 179–185.
2. *Арановский М.* Дискуссионные проблемы современного музыкознания (беседа с А. Амраховой) // Амрахова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 33–43.
3. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. *Л.*: Сов. композитор, 1979. 288 с.
4. *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М.: Момент, 2012. 568 с.
5. *Ивашкин А.* Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 1–8.
6. *Карагичева Л.* Кара Караев: *Л*ичность. Суждения об искусстве. М.: Композитор, 1994. 288 с.
7. *Меликов А. – Мирзазаде Х.* Вариации... (беседа с А. Амраховой) // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 167–172.
8. *Холопов Ю.* О современных проблемах музыкознания // Амрахова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 7–17.

REFERENCES

1. *Amrakhova A.* K situatsii postmoderna v azerbaydzhanskom iskusstve (Na primerakh nekotorykh sochineniy Faradzha Karaeva) [On the Postmodern Situation in Azerbaijan Art (With the Examples of Some Works by Faradz Qarayev)]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2002. No. 1. P. 179–185.
2. *Aranovskiy M.* Diskussionnye problemy sovremennogo muzykoznaniya (beseda s A. Amrakhovoy) [Debatable Problems of Contemporary Musicology (Interview with A. Amrakhova)]. Amrakhova A. Sovremennaya muzykal'naya kul'tura: Poisk smysla: Izbrannye interv'yu i esse o muzyke i muzykantakh [Contemporary Music Culture: A Search of Sense: Selected Interviews and Essays on Music and Musicians]. Moscow: Kompozitor Press, 2009. P. 33–43.
3. *Aranovskiy M.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Searchings: A Problem of Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975]: research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 288 p.
4. *Vysotskaya M.* Mezhdu logikoy i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev [Between Logic and Paradox: A Composer Faradz Qarayev]. Moscow: Moment Press, 2012. 568 p.
5. *Ivashkin A.* Shostakovich i Shnitke. K probleme bol'shoy simfonii [Shostakovich and Schnittke. Towards the Problem of the Great Symphony]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1995. No. 1. P. 1–8.
6. *Karagicheva L.* Kara Karaev: Lichnost'. Suzhdeniya ob iskusstve [Qara Qarayev: A Person. The Judgements on Art]. Moscow: Kompozitor Press, 1994. 288 p.
7. *Melikov A. – Mirza-zade Kh.* Variatsii… (beseda s A. Amrakhovoy) [Variations… (Interview with A. Amrakhova)]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2002. No. 1. P. 167–172.
8. *Kholopov Yu.* O sovremennykh problemakh muzykoznaniya (beseda s A. Amrakhovoy) [On Contemporary Problems of Musicology]. Amrakhova A. Sovremennaya muzykal'naya kul'tura: Poisk smysla: Izbrannye interv'yu i esse o muzyke i muzykantakh [Contemporary Music Culture: A Search of Sense: Selected Interviews and Essays on Music and Musicians]. Moscow: Kompozitor Press, 2009. P. 7–17.

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СИМФОНИЗМА НА РУБЕЖЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ: СУЖДЕНИЯ, ОЦЕНКИ, ПРОГНОЗЫ

В статье освещается кризис «большого стиля» и жанра «большой симфонии» в академической музыкальной культуре рубежа XX–XXI веков сквозь призму суждений выдающихся азербайджанских композиторов-симфонистов (К. Караева, Х. Мирзазаде, А. Меликова) и видных музыковедов из бывшего СССР. Автором характеризуются приоритетные тенденции развития названного жанра в упомянутый период: возвращение к программности и «содержательности» романтического типа (Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии Дж. Гаджиева), тяготение к «союзу со словом» в русле позднего симфонизма Г. Малера и Д. Шостаковича (Восьмая симфония А. Меликова), постмодернистская «рефлексия жанра» (симфонии «Tristessa I» и «Tristessa II» Ф. Караева). Подчёркивается непреходящее значение симфонии в национальной музыкальной культуре как «жанра – репрезентанта Человека».

Ключевые слова: кризис «большого стиля», жанр симфонии, азербайджанский симфонизм, К. Караев, Дж. Гаджиев, А. Меликов, Х. Мирзазаде, Ф. Караев.

PROBLEMS OF NATIONAL SYMPHONISM ON THE BOUNDARY OF THE THIRD MILLENNIUM: OPINIONS, APPRAISALS, PROGNOSES

The crisis of the «Great style» and the genre of the «Great symphony» in academic musical culture on the boundary of the XX–XXIst centuries in the light of opinions by the distinguished Azerbaijan composers-symphonists (Q. Qarayev, Ch. Mirza-zade, A. Melikov) and prominent musicologists from the ex-USSR is elucidated in the article. The author characterizes the priority tendencies of the named genre development in the mentioned period: the return to programness and Romantic «pithiness» (The Sixth, Seventh and Eighth symphonies by J. Hajiyev), inclination for «alliance with the word» in channel of the late symphonism by G. Mahler and D. Shostakovich (The Eighth symphony by A. Melikov), postmodernist «reflexion of genre» (symphonies «Tristessa I» and «Tristessa II» by F. Qarayev). The non-transient importance of symphony as genre – «representative of Person» in the national musical culture – is marked.

Key words: crisis of «Great style», genre of symphony, Azerbaijan symphonism, Q. Qarayev, J. Hajiyev, A. Melikov, Ch. Mirza-zade, F. Qarayev.

Кязимова Лала Тофик кызы
Doctor philosophiae, старший научный сотрудник отдела музыкального искусства
Институт архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана
Азербайджан, AZ1001, Баку
e-mail: lalikka@yahoo.com

Kyazimova Lala Tofik kyzy
PhD in Art Studies, Senior researcher of the Department of Musical art
Institute of Architecture and Fine Arts of National Academy of Sciences
Azerbaijan, AZ1001, Baku
e-mail: lalikka@yahoo.com

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

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

РАБИС И ЕГО РОЛЬ В УПРАВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКОЙ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ (1919–1924 гг.)

После четырёх лет гражданской войны, двадцатые годы XX века были ознаменованы началом реформ советской власти. Изменилось всё: политика, идеология, общественный строй. Формировалось новое понятие «общности», повсюду звучали лозунги, призывающие народ к сплочению, единству, к отказу от собственности. Не обошла стороной новая политика и культуру. Если раньше искусство было уделом высших сословий и привилегированной интеллигенции, например, музыкальные собрания, квартетные вечера нередко проводились в узком кругу ценителей искусств, а билеты на такие мероприятия были немногочисленны, дороги и зачастую недоступны для простого народа, то теперь за основу культурной политики берётся ленинский тезис об «искусстве, принадлежащем народу» (см.: [10]). На этапах становления советской власти этот лозунг был прообразом идеальной модели советского искусства. Однако интеллигенция не сразу смогла оправиться от смены режимов, влиться в новый строй и начать творить в соответствии с «государственным заказом». Поворотом к новой жизни для культурного пласта нового общества послужило массовое объединение союзов, существовавших до СССР.

На смену разрозненным и слабо организованным творческим формированиям пришло крупное централизованное объединение Работников искусств. 7 мая 1919 года в Москве в кинотеатре «АРС» открылся I-й Учредительный съезд работников искусств, на котором 163 делегата представляли 25 тысяч деятелей искусств [5, с. 41]. На этом представительном собрании был учреждён единый союз – Рабис или Всероссийский союз работников искусств (Всерабис).[1]

И. В. Сибиряков в монографии «ВСЕРАБИС: страницы истории» обозначает главные положения устава, который был принят на Первом съезде работников искусств:

«Основными задачами союза были провозглашены:

• Участие в организации театрального дела, в распределении и учёте рабочей силы, поднятии производительности труда.

• Улучшение экономического положения и материального благосостояния членов союза путём нормирования рабочего времени и зарплаты.

• Проведение в жизнь мер по охране труда и социальному обеспечению.

• Поднятие классового самосознания своих членов.

• Представительство и защита интересов членов союза в государственных и общественных учреждениях и предприятиях» [8, с. 54].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что Союз, по сути, уже вначале своего пути обозначил чёткие принципы своей работы и в большей степени был направлен на профсоюзную деятельность. Рабис не был далёк и от политики. И. В. Сибиряков отмечает, что «Союз никогда не был политически нейтральной структурой, в годы гражданской войны его руководители позиционировали себя частью «красного» революционного движения» [8, с. 65]. Однако независимо от политической ситуации в стране, Союз активно принимал участие в жизни людей искусства, боролся с безработицей в этой сфере.

Итак, Ростовское отделение Рабис объединило союзы и все принадлежащие им предприятия. По данным архивных справок на 1921 год

Таблица 1

№	Название предприятия	Количество служащих и рабочих
1	Духовой оркестр СКВО[3]	49
2	Оперная труппа политотдела СКВО	309
3	Народный хор политотдела СКВО	82
4	Театр «Малый» (оперетта)	96
5	Советский симфонический оркестр при Наробразе	67
6	Советская симфоническая капелла	102
7	Первая советская опера при Наробразе	182
8	Духовой оркестр политотдела Зап. части СКВО	29
9	Музыкальный магазин Дидерихса	15
10	Первая районная музыкальная школа	16
11	Вторая районная музыкальная школа	13
12	Третья районная музыкальная школа	15
13	Духовые хоры	–
14	Симфонический оркестр политотдела СКВО	9
15	Первая советская консерватория	24
16	Оркестр политотдела Красного фронта	–
17	Концертная труппа СКВО	18
18	Музыкальные, театральные и кино-изобразительные искусства	77
19	Частные музыкальные школы / Гиршова, Барч, Кагсе и Тлиева, Вульфмана	–
20	Консерватория М. Пресмана	23
21	Первое советское музыкальное училище	21
22	Костюмерная при оперной труппе СКВО	11
23	Первый советский духовой оркестр Наробраза	21
24	Духовой оркестр зап. частей СКВО	12

в подчинении отделения было 67 предприятий, из них музыкальных – 21. Больший процент занимали театры драмы, кино и фото-конторы, кинотеатры. Подробный список музыкальных предприятий и учреждений представлен в таблице № 1[2].

Исходя из таблицы видно, что союзу были подведомственны не только образовательные музыкальные учреждения, но и хоры, духовые и симфонические оркестры и даже музыкальный магазин. Казалось бы, с приходом новой власти, созданием в Ростове объединённого союза Рабис и наличием такого насыщенного по своему составу и специфике списка организаций, в музыкальной жизни города должны были произойти только позитивные изменения. Однако многие предприятия стремительно закрывались по разным причинам, таким как отсутствие надлежащих помещений, недостаток финансирования, невыплаты работникам зарплаты и др. Так, например, не смогла адаптироваться к новому режиму Первая Советская опера, вследствие недостаточного финансирования, ухода руководящего состава и отсутствия внимания к организации со стороны Рабиса, опера просуществовала всего два года (с 1920 по 1922 гг.; см.: [4]).

Однако всё же Союз Рабис в масштабах страны был призван бороться с безработицей среди интеллигенции, улучшать материальное обеспечение в этой сфере. В столицах эта практика была хорошо развита. В книге «От союзов к Профсоюзу», написанной коллективом авторов Академии труда и социальных отношений, отмечается: «Самым важным вопросом, который встал перед Всерабисом, был тарифный вопрос… Тарифная политика была направлена на сокращение разрыва между низкооплачиваемыми категориями и ранее привилегированными группами художественной интеллигенции». Однако авторы отмечают, что в условиях инфляции разрыв между ставками столичных и провинциальных актёров был велик: «…разовая ставка столичного гастролёра равнялась

месячному окладу периферийного артиста» [5, с. 42]. В Ростове-на-Дону на деле у артистов и музыкантов не было не только стабильного финансового положения, но, нередко, ни необходимой еды, ни сезонной одежды. Вследствие данных обстоятельств многие организации попросту не могли выжить.

Рабис не всегда мог разобраться с текущими организационными вопросами, как из-за отсутствия финансирования «сверху» для подведомственных предприятий, так и вследствие напряжённой обстановки в стране. Новая экономическая политика, бросившая все художественные организации на самообеспечение, вызывала недовольство музыкальных работников. Однако, несмотря на такие значительные минусы в работе союза, как задержка зарплат, а также отсутствие пригодных для концертов помещений, представители творческой интеллигенции всё же стремились вступить в ряды членов союза Рабис, видя в нём на фоне всеобщей безработицы некого гаранта своего благоприятного социального и экономического положения. В летние месяцы 1920 года количество работников искусств по Ростову и области достигло 5280 чел. Детальное распределение их основным населенным пунктам отображено в таблице № 2[4].

Таблица 2

Ростов-на-Дону	3200 чел.
Новочеркасск	1000 чел.
Азов	300 чел.
Станица Усть-Медведицкая	180 чел.
Станица Кагальник	160 чел.
Станица Аксай	140 чел.
Станица Константиновская	300 чел.
Итого	5280 чел.

Получая от Союза защиту своих профессиональных интересов, работники искусств не всегда могли и стремились поддержать свой союз. Так в государственном архиве Ростовской области сохранилось заявление, в котором артисты просят разрешение у Рабиса на проведение коммерческого собрания и освобождения их от всяких отчислений в Союз. На что Рабис отвечает, что концерт пройдёт только при условии отчисления 12%[5]. Союз не позволял своим членам не вносить плату в кассу, как, например, Общество Музыкальных деятелей[6], в котором большая часть членов, иногда не платила даже взносы (см.: [6]). Следовательно, так или иначе Рабис получал некие доходы с любого проведенного под его эгидой концерта.

Контролю со стороны Рабиса подвергался репертуар абсолютно всех подведомственных ему организаций. Рабис нередко запрещал на его взгляд «сомнительные» для советского общества концерты, однако осознавая пока ещё неготовность искусства полностью идти на поводу у власти, союз не просто отвергал творческие идеи, а устраивал предпрослушивания, после которых выносил вердикт.

Проблема самоопределения музыкального искусства после революции буквально висела в воздухе. Если до переворота в Ростове музыкальные общества были представлены хаотично, бессистемно, но при этом творчество было относительно свободным, и композитор, создавая произведения, не заботился о том, чтобы его музыка была понятна абсолютно всем – от верхушек до простых крестьян, то в новое время у Рабиса была другая точка зрения. «Ближе к массам!» – скандировался на каждом заседании лозунг новой идеологии.

Он и составлял тот стержень, на котором строилась политика советской власти в отношении искусства, оно обязательно должно было быть понятным, четким, ясным, лаконичным, а главное ориентированным на прославление и пропаганду коммунизма. Конечно, советская власть мало внимания уделяла личным творческим интересам интеллигенции, предпочитая формировать сознание общественное, массовое. Отнюдь не всегда эта новая идеология принималась с положительным настроем. Интересна весьма критичная статья под названием «Интеллигенция и советская власть», подписанная псевдонимом Лоэнгрин (Петр Титович Герцо-Виноградский – редактор газеты[7]) и опубликованная в газете «Приазовский край» ещё в 1919 году. Автор резко осуждает политику советской власти в отношении интеллигенции, говоря о том, что «…советская власть рассматривает вопрос об интеллигенции с той точки зрения, что интеллигенция должна покорно шествовать в триумфальном советском кортеже и слепо исполнять все большевистские предначертания». П. Герцо-Виноградский выражает свою обеспокоенность тем, что интеллигенция под натиском советской власти теряет своё духовное начало. В строках этого текста слышны решительность и отчаяние: «…интеллигенция не склонна лебезить перед советской властью. Скорее она уляжется под забором умирать голодной смертью (да, наверное, значительно проще умереть теперь голодной смертью), чем возьмётся за роль раба…» [2] Неслучайно, на фоне таких статей, газета в начале 1920 года была закрыта по декрету Ленина как вражеское буржуазное издание [7].

Подобные настроения имели место и в рядах правления Союза Рабис. На общем собрании работников искусств г. Ростова-на-Дону от 25 октября 1923 г. обсуждалась проблема превращения Рабиса в «сухую канцелярию». Также говорилось, что правление пренебрежительно относится к членам союза. М. А. Трибух[8] в своём выступлении негативно отзывается о работе сообщества: «…При данном правлении Союз не живая организация, а сплошная канцелярия. Наблюдается расшаркивание перед Наробразом…»[9].

Конечно, людям искусства сложно было существовать при столь жёстком регламенте – «структуре без души», как отмечалось на собрании. Однако политическая ситуация в стране диктовала свои условия. И всё же, несмотря на негативные настроения некоторых членов Союза, идеологические установки для советского человека были достаточно значимыми. Рабис же в те тяжёлые годы, стремился обратить искусство к народу, к служению на благо общества, к воспитанию патриотического духа в новом советском человеке. Этот аспект деятельности Рабиса нашёл своё отражение в культшефстве. В марте 1923 года Рабис принимает культшефство над Красной Армией. Оно распространяется на два гарнизона: Ростово-Нахичеванский и Новочеркасский. Разрабатывается план работ комиссии Донрабиса по шефству, в который включались показы фильмов воспитательного характера в кинотеатрах Ростова; устройство для гарнизона концертов и драматических постановок; ведение кружков (литературных, музыкальных, художественных); а также консультирование по вопросам искусства[10].

Как и ИРМО (см.: [9]), Рабис осуществлял благотворительные концерты. Так, в мае 1923 года был устроен «День раненного красноармейца». Рабис совместно с Наробразом мобилизовал все силы, на улицах города были проведены праздничные концерты. Сборы же от организации концертов чаще всего шли на помощь Красной армии. На основании вышеизложенного можно сказать, что союзом проводилась большая культурно-организационная и просветительская работа среди членов Красной Армии и их семей.

Ростовское отделение Рабиса (Донрабис) продолжает свою работу и в 1924 году. Когда Всерабис празднует своё пятилетие, на базе Донрабиса создаётся Юбилейная комиссия, которая подводит итоги пятилетней работы союза в регионе и подготавливает торжественный праздник в честь события.

Празднование Пятилетия Донрабиса планировалось масштабно. Все кинотеатры в знаменательный день должны были устроить бесплатные сеансы с соответствующими событию картинами; «управление трамваем должно было предоставить открытую площадку для музыкантов и вагон для декорирования лозунгами и плакатами»[11]; также планировалось шествие со знамёнами по всему городу. В честь данного события были написаны и опубликованы в местных журналах стихи, посвящённые пятилетию организации.

Донрабис за пять лет своего существования пережил немало трудностей, конечно, в первые годы создания Союза, на волне идеологических настроений работа в объединении кипела, наблюдался большой энтузиазм со стороны творческой интеллигенции. Однако суровые реалии экономической обстановки в стране, отсутствие финансирования привели к закрытию ряда значимых для музыкальной жизни Ростова организаций. Работникам искусств приходилось буквально выживать, что никак не способствовало развитию их творческой деятельности.

ВСЕРАБИС просуществовал ещё 29 лет. В 1953 году Рабис вливается в созданный под эгидой Верховного Совета СССР Профсоюз Работников Культуры[8, с. 221]. В данный профсоюз в Ростове-на-Дону и области теперь входили: партийные организации, учреждения культуры и искусства государственной сети, библиотеки, различные клубы, дома культуры, парки культуры и отдыха, сады, киноустановки, кинотеатры, конторы кинопроката, все полиграфичекие предприятия, кинематографические организации, общество по распространению научных и политических знаний, фотохудожественный комбинат, мастерские художественного фонда[12].

Итак, Рабис в Ростове-на-Дону в первые пять лет работы выполнял важную для культурного роста города функцию регулятора концертной жизни. Деятельность Союза способствовала расширению слушательской аудитории, путем демократизации форм преподнесения высокого искусства, обратив внимание на академическую музыку простого слушателя – рабочего, солдата. Кроме того, в обозначившемся скрытом конфликте между интеллигенцией, которая не могла привыкнуть к идеологическим «тискам» и «сухой канцелярии» Рабиса, было продуктивное зерно. Суть его в том, что рост творческого потенциала музыкантов, с одной стороны, с другой – спад в деятельности союза, все более сосредотачивающего свою деятельность на финансово-хозяйственных вопросах, актуализировал идею создания собственно творческих союзов. Ростовским музыкантам и композиторам крайне важно было обрести автономное «творческое пространство», где преобладали бы соответствующие критерии деятельности (см.: [1]). Но эта проблема нуждается в отдельном рассмотрении.

Nota bene: данная статья публикуется в редакции А. В. Крыловой

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Обнаруженные в Государственном архиве Ростовской области материалы существенно ограничены во времени, многие документы по разным причинам были списаны или уничтожены. Поэтому в данной статье, основываясь на материалах архивных фондов, мы рассматриваем деятельность Ростовского отделения Союза Рабис лишь за пять лет (с 1919 по 1924 гг.).

[2] ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 1, ед. хр. 52 (Разные списки).

[3] СКВО – Северо-Кавказский военный округ.

[4] ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 1, д. 4 (Циркуляры, протоколы заседаний правления Союза Донрабис).

[5] ГАРО. Ф. Р-2290, оп. 1, д. 18А (Разные протоколы «Первой Советской оперы»).

[6] Подразумевается Ростовское музыкальное общество (исторический предшественник Ростовского отделения ИРМО), существовавшее с 1875 по 1896 годы. Следует заметить, впрочем, что в упомянутом объединении, согласно его уставу, допускалось членство не только профессиональных музыкантов, но и любителей.

[7] Петр Титович Герцо-Виноградский (псевдоним – Лоэнгрин, 1867–1929) – журналист, драматург, прозаик, член редакции газеты «Приазовский край» (см.: [7]).

[8] М. А. Трибух – музыкальный деятель Ростова-на-Дону, основатель Союза оркестрантов (см.: [3]).

[9] ГАРО Ф. Р-2290, оп. 2, д. 56, л. 139 (Протоколы заседаний Донского областного объединения Союза Рабис за 1923–1924 гг.).

[10] ГАРО Ф. Р-2290, оп. 1, д. 138 (Культшефство Союза Рабис).

[11] См. примечание 10.

[12] См. примечание 2.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Крылова А.* Проектная деятельность в сфере академического музыкального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 19–22.
2. *Лоэнгрин (Герцо-Виноградский П.).* Интеллигенция и советская власть // Приазовский край. 1919. № 5 (19 января).
3. *Орехова А.* Становление и развитие Союза оркестрантов в Ростове-на-Дону (1906–1920 гг.) // Фундаментальные исследования. 2013. № 11. Вып. 6. С. 1259–1263.
4. *Орехова А.* Роль М. Л. Пресмана в проекте «Первая советская опера» в Ростове-на-Дону // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 1. С. 8–12.
5. От союзов – к Профсоюзу: История и современный этап развития. М.: Изд. дом «АТИСО», 2010. 556 с.
6. *Палкина И.* Музыкальное исполнительство в Ростове и Новочеркасске XIX века (источниковедение, история): автореф. дис. ... канд. иск. М., 2001. 24 с.
7. «Приазовский край»: Официальный сайт газеты. URL: http://www.priazovskiy.ru/history.html.
8. *Сибиряков И.* Всерабис: страницы истории. Челябинск: ЮУрГУ, 2006. 275 с.
9. *Сметанникова (Орехова) А.* Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 17–22.
10. Социалистические лозунги. URL: http://mrslimhouse.livejournal.com/612.html.

REFERENCES

1. *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.
2. *Loengrin (Gertso-Vinogradskiy P.)* Intelligentsiya i sovetskaya vlast' [Intelligentsia and Soviet Power]. Priazovskiy kray [Priazovski Land]. 1919. No. 5 (19 January).
3. *Orekhova A.* Stanovlenie i razvitie Soyuza Orkestrantov v Rostove-na-Donu (1906–1920 gg.) [Formation and Development of the Union of Orchestral Members in Rostov-on-Don (1906–1920)]. Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental Researches]. 2013. No. 11. Issue 6. P. 1259–1263.
4. *Orekhova A.* Rol' M. L. Presmana v proekte «Pervaya sovetskaya opera» v Rostove-na-Donu [The Role of M. Presman in the Project «The First Soviet Opera» in Rostov-on-Don]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2014. No. 1. P. 8–12.
5. Ot soyuzov – k Profsoyuzu: Istoriya i sovremennyj etap razvitiya [From Unions – to the Trade-union: History and the Modern Stage of Development]. Moscow: ATISO Publishing House, 2010. 556 p.

6. *Palkina I.* Muzykal'noe ispolnitel'stvo v Rostove i Novocherkasske XIX veka (istochnikovedenie, istoriya): avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Musical Performing Art in Rostov and Novocherkassk of the XIXth Century (Source Study, History): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2001. 24 p.
7. «Priazovskiy kray»: Ofitzial'nyj sayt gazety [«Priazovski Land»: Official Site of the Newspaper]. URL: http://www.priazovskiy.ru/history.htm.
8. *Sibiryakov I.* Vserabis: stranitsy istorii [Vserabis: Pages of History]. Cheliabinsk: South-Urals State University, 2006. 275 p.
9. *Smetannikova (Orekhova) A.* Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of Work]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2015. No. 1. P. 17–22.
10. Sotsialisticheskie lozungi [Socialist Slogans]. URL: http://mrslimhouse.livejournal.com/612.html.

РАБИС И ЕГО РОЛЬ В УПРАВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКОЙ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ (1919–1924 гг.)

В статье характеризуются цели и задачи Всероссийского Союза Рабис – профессионального объединения работников культуры и искусств, возникшего на исходе гражданской войны. Автором освещаются различные подходы к управлению музыкально-художественной практикой, используемые Ростовским отделением Всерабиса на протяжении 1919–1924 годов. Согласно официальной политике советской власти, искусство обязательно должно было стремиться к понятности и доступности для простого советского человека, утверждать и пропагандировать идеи коммунизма. При этом, несмотря на указанные жёсткие ограничения творческого плана, Рабис пытался защищать профессиональные и материальные интересы своих членов, выступая для них гарантом социальной стабильности. В статье анализируются взаимоотношения Ростовского отделения Всерабиса с городской интеллигенцией, обозреваются результаты его пятилетней работы. Автором дана общая оценка деятельности названного Союза в Ростове-на-Дону.

Ключевые слова: Всероссийский Союз Рабис, Ростовское отделение Всерабиса, управление художественной практикой, культурное шефство, благотворительные концерты.

RABIS AND ITS ROLE IN ADMINISTRATION OF MUSIC ARTISTIC PRACTICE IN ROSTOV-ON-DON (1919–1924)

The article characterizes the aims and purposes of the All-Russian Rabis Union (Vserabis) – a professional association of culture and art workers that appeared nearing the end of the Civil War. Different approaches to administration of music artistic practice using by Rostov branch of Vserabis for a period of 1919–1924 are elucidated by the author. According to the official policy of Soviet power the arts without fail had to aim at clearness and simplicity for the ordinary Soviet man, to consolidate and propagandize ideas of Communism. At the same time, in spite of mentioned strict creative limitations, Rabis tried to defend professional and pecuniary interests of its members coming for them as guarantor of social stability. The article analyses the Rostov branch of Vserabis interrelations with the town intelligentsia, reviews the results of its five-year work. The author assesses activities of the named Union in Rostov-on-Don as a whole.

Key words: All-Russian Union Rabis, Rostov department of Vserabis, administration of artistic practice, cultural patronage, charitable concerts.

Сметанникова Анастасия Юрьевна
методист научного отдела, аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru

Smetannikova Anastasia Yu.
research assistant of the Section of Academic affairs,
postgraduate student of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ 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, даётся 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 каждой публикации необходимо указывать общий объём 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 нём 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

Журнал принимает к публикации не издававшиеся ранее (в печатном или электронном виде) материалы. Оригинальность полученного текста удостоверяется с использованием электронной системы «Антиплагиат». Поступившие материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных (сведений об авторе, аннотации, ключевых слов), а также оформления списка литературы. Статьи, оформленные не по правилам и присланные без сопроводительных материалов, редакцией отклоняются безоговорочно.

Следуя нормам научной этики, автор, направивший свой текст одновременно для рассмотрения в различные издания, должен известить об этом редакцию «Альманаха». Если подобное предупреждение заблаговременно не сделано, обнаруженная «дублировка» фиксируется системой «Антиплагиат», и недобросовестный автор вносится в «чёрный список» – его материалы в дальнейшем не принимаются редакцией к рассмотрению.

Принятая статья регистрируется редакцией; вслед за этим, тексту присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором будет осуществлена публикация.

После определения тематического профиля поступившей статьи, главный редактор «Альманаха» направляет её независимому рецензенту – специалисту в соответствующей области. При получении отрицательного отзыва, текст пересылается другому рецензенту. Наличие двух отрицательных рецензий является основанием для отклонения статьи.

Если публикация материала, допущенного к рецензированию, возможна лишь при условии основательной переработки текста, последний направляется автору, который в установленные сроки должен подготовить улучшенный вариант статьи. Кроме того, редакция оставляет за собой право самостоятельно вносить необходимые изменения и уточнения локального характера, предложенные рецензентом (рецензентами). Подобные же исправления допускаются в связи с процессом научного и литературного редактирования.

По завершении всех редакционно-издательских работ, вёрстка публикуемой статьи высылается автору для просмотра. О выходе журнала из печати автор уведомляется редакцией по электронной почте на протяжении 3–5 дней с момента получения тиража.

Затем статья пересылается на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование).

Процедура рецензирования является анонимной и для рецензента, и для автора («слепое» рецензирование).

По результатам рецензирования статья может быть отклонена, направлена автору на доработку либо принята к печати.

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности ее публикации в журнале;

– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);

– предложения по доработке текста.

При получении положительного заключения рецензента материалы помещаются в «портфель» редакции для дальнейшего опубликования. Главным редактором направляется уведомление автору об этом.

При получении отрицательного заключения рецензента статья рассматривается на заседании рабочей группы редколлегии, которая принимает решение об отклонении статьи или о необходимости получения дополнительной рецензии независимого эксперта.

В случае отклонения статьи автору направляется письмо-уведомление (за подписью Главного редактора журнала).

Окончательное решение об опубликовании статьи и утверждение содержания номера принимается на заседании Редакционной коллегии.

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очередности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, осуществляемая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и корректировке оформления текста в соответствии с требуемыми редакторскими стандартами, принятыми в данном журнале. Редакторские правки согласуются с авторами.

Рецензирование статей

Все статьи, планируемые к публикации в журнале «Южно-Российский музыкальный альманах», проходят процедуру рецензирования и утверждения Редакционной коллегией.

При поступлении в редакцию рукописи статьи производятся её первичное рассмотрение и проверка на соответствие тематике и формальным требованиям издания. В случае несоответствия тематике журнала статья не принимается к рассмотрению, автору направляется соответствующее уведомление.