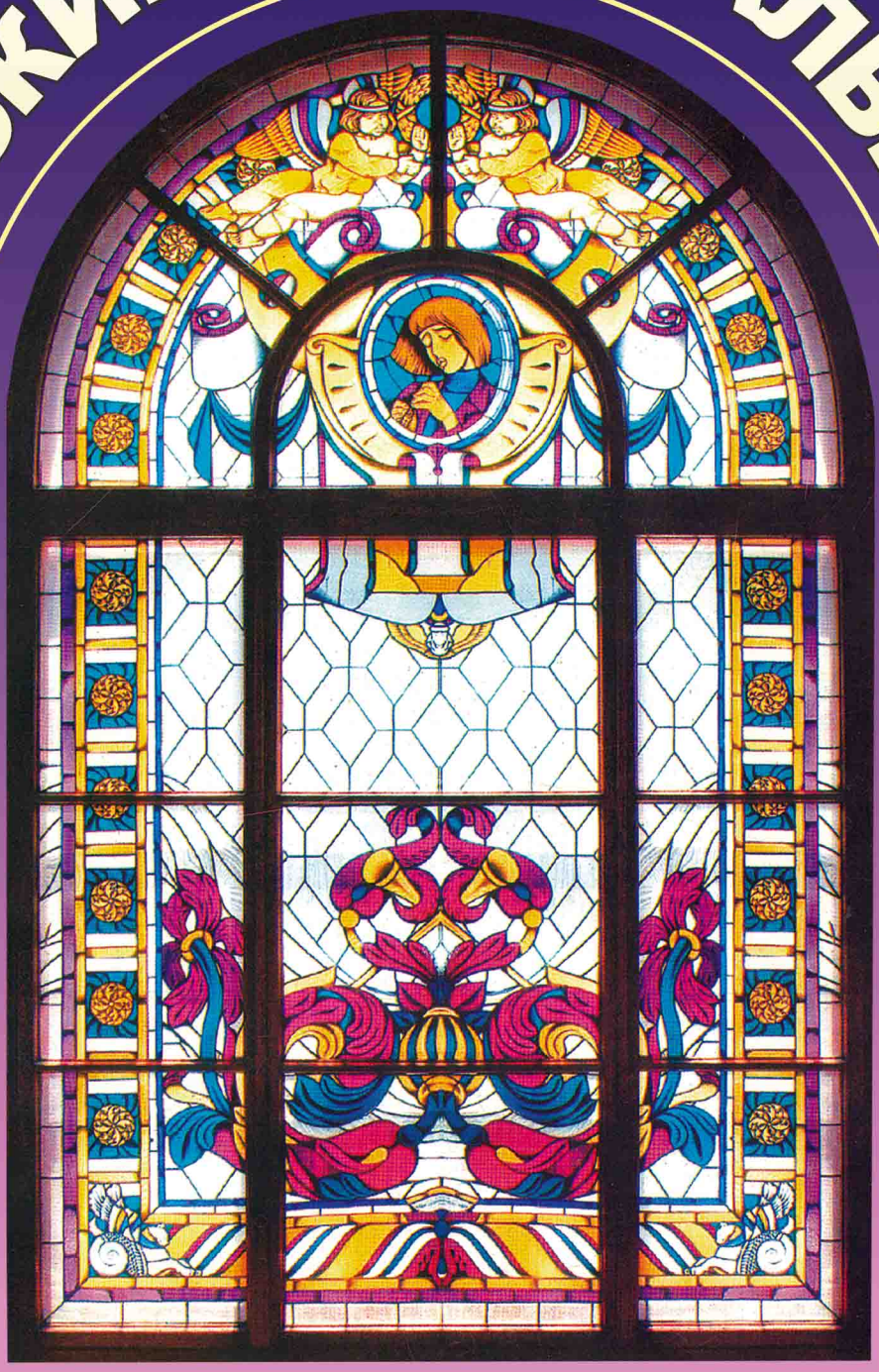
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2015 `4 (21)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2015’4 (21)

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Аспекты современной музыкальной культуры

Проблемы музыкальной науки

Проблемы музыкального театра

Музыка в мире искусств

Исполнительское искусство

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Переводы

Подписные индексы:
в каталоге «Роспечать»
79315
в каталоге «Почта России»
П1959

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 связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

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, старший преподаватель

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., доц.* (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 30.12.2015. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. *л.* 13,25. 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

2015'4 (21)

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 Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

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, Senior lecturer

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, Associate Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Giuliani, 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 culture of the South Russia

Aspects of modern music culture

Problems of musical studies

Problems of musical theatre

Music in the world of arts

Performing art

Foreshortenings of popular music culture

Translations

Subscription indexes:
79315 in Rospechat Agency catalogue
П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

М. Сиксимова. Из истории хоровой культуры дореволюционного Царицына 5
M. Siksimova. From the history of the pre-revolutionary Tsaritsyn choral culture

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Ф. Шак. Социокультурные особенности аудитории отечественного рока 10
F. Shak. Social-cultural characteristics of the audience of Russian rock

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Н. Дуда. Музыкально-сценические произведения Генри Пёрселла
сквозь призму песенного жанра 17
N. Duda. Music stage works by Henry Purcell in the light of the song genre

А. Брагин. «Новая поэтика» звукотворчества в гитарной музыке
(на материале жанра квартета) 23
A. Bragin. «New poetics» of sound creation in guitar music (the genre of quartet as an example)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Е. Кисеева. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма
в хореографических перформансах 30
E. Kiseyeva. The features of realization of musical experimentalism principles
in choreographic performances
А. Чепинога. Режиссёрский анализ оперной партитуры: «предлагаемые обстоятельства»
и принципы их реконструкции 36
A. Chepinoga. Producer's analysis of the opera score: «proposed circumstances» and the principles
of their reconstruction

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

П. Волкова, Э. Выбыванец. «Лунный Пьеро» О. Херрманна: опыт реинтерпретации 43
P. Volkova, E. Vybyvanets. «Pierrot Lunaire» by O. Herrmann: a trial of the reinterpretation

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Д. Муединов. Микрохроматика в истории исполнительства на духовых инструментах 51
D. Muedinov. Micro-chromatic music in the history of wind instruments performing art

Е. Бондаренко. «Прелюдия и Токката» для фортепиано И. Карабица:
диалог с традициями жанра 56
E. Bondarenko. «Prelude and Toccata» by I. Karabits: a dialogue with the genre traditions

А. Помазкин, А. Буряков. Александр Степанович Данилов: неподведённые итоги 63
A. Pomazkin, A. Buryakov. Alexander Danilov: non-summed totals

Т. Гердова. Исполнительская организация художественной целостности
Этюда-картины h-moll op. 39 № 4 С. Рахманинова в интерпретации Н. Чесноковой 71
T. Gerdova. Performing organization of artistic integrity of Etude-tableau in B moll, op. 39 No. 4
by S. Rachmaninov in the interpretation by N. Tchesnokova

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

А. Нагорнова. Бразильская босса-нова: *saudade* в песнях А. К. Жобима 77
A. Nagornova. Brasilian bossa nova: *saudade* in the songs by A. K. Zhobim

О. Синеокий. Рок-музыка в системе звукозаписи СССР
и стран Восточной Европы: 1960–1980-е годы 83
O. Sineokiy. Rock music in the recording system of the USSR
and the countries of Eastern Europe: the 1960–1980s

Е. Андрущенко. Современная опера «под знаком мюзикла»:
предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) 89
E. Andruschenko. Contemporary opera «under the badge of musical»:
prerequisites, sources, tendencies (article 1)

ПЕРЕВОДЫ
TRANSLATIONS

Тексты мотетов Дж. Фрескобальди. Перевод с латинского, вступительная статья
и комментарии *С. Козлыкиной* 95
Texts of motets by G. Frescobaldi. Translation from Latin, introductory article
and commentaries by *S. Kozlykina*

Правила оформления и публикации статей 103

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

М. В. СИКСИМОВА
Комитет по культуре администрации г. Волгограда

ИЗ ИСТОРИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ЦАРИЦЫНА

Упоминания о хоровой музыке в Царицыне довольно часто встречаются в краеведческой литературе. Но как отдельная проблема – в особенности, музыкального краеведения – процесс зарождения и развития хорового искусства в дореволюционном Царицыне до сих пор не рассматривался. Между тем, названный процесс, безусловно, достоин внимания современных исследователей, поскольку он соотносится как с историческими вехами музыкальной культуры Царицына, так и с преломляемыми в ней богатейшими традициями отечественной музыки, прежде всего – с достижениями национальной хоровой школы.

В существующей литературе наибольшую близость к отмеченной проблематике обнаруживает статья краеведа Г. Н. Андриановой, посвящённая обзору духовно-музыкального искусства в дореволюционном Царицыне [1]. Указанная публикация, содержащая множество интересных сведений о насыщенной событиями музыкальной жизни города и духовных хоровых концертах как её важной составной части, к сожалению, лишена ссылок на конкретные архивные источники.

В данной статье, опираясь на уже известные и привлекая новые материалы, мы попытаемся дать представление о наиболее существенных аспектах хоровой культуры дореволюционного Царицына.

Говоря об истоках хоровых традиций, следует заметить, что в Царицыне, как и в любом другом городе России названного периода, они связаны преимущественно с музыкой православной службы, в частности, с песнопениями Обихода как её основой. Учитывая огромное социальное значение Православной церкви в Российской империи и широкую распространённость «святорусских» храмов в наших «городах и весях», можно сказать: церковная музыка была на слуху у каждого жителя Царицына, воспитанного в «отеческой вере»[1]. Именно поэтому значительную популярность у городского населения приобрели духовные концерты. Первый из них, данный силами хора певчих Преображенской церкви под управлением регента Федотова, состоялся в клубе Общественного собрания Царицына в 1891 году. Известны некоторые из произведений, исполнявшихся в этом концерте: духовные хоры Д. С. Бортнянского («Чертог Твой») и П. И. Турчанинова («Благообразный Иосиф») [1, с. 78]. Вскоре состоялся и второй аналогичный концерт – с участием церковного хора Скорбященской церкви. В дальнейшем получили распространение также концерты объединённых церковных хоров, в которых, наряду с певчими, выступали и вокалисты-любители [1, с. 78].

В 1908 году в Царицыне возникло Церковно-певческое благотворительное общество, занимавшееся организацией подобных концертов. Духовные концерты проводились, как правило, в дни больших церковных праздников, кроме того, хоровое пение сопровождало общественные молебны по случаю засухи и массового паломничества к святому источнику Девятой пятницы в поселке Городище [1, с. 79]. Организовывались концерты на благотворительной основе; собранные средства отправлялись неимущим и передавались на социально значимые нужды (в частности, на содержание военного кладбища). К примеру, на протяжении марта 1909 года в периодической печати появлялись статьи о нескольких благотворительных концертах в пользу нуждающихся солдатских семей (в том числе о духовном концерте с участием пяти хоров под управлением двух

регентов [1, с. 81]). Известно также, что большие духовные концерты состоялись в 1914 году – в честь 250-летия храма Иоанна Предтечи[2] и в связи с приездом в Царицын саратовского губернатора – князя А. А. Ширинского-Шахматова. В последнем из названных концертов, проходившем в церкви Преображения, принимал участие объединённый хор всех православных храмов Царицына (регент П. Сыромятников)[3]. Косвенным свидетельством высокого исполнительского уровня городских церковных хоров, руководимых образованными музыкантами (многие из них были выпускниками Московского Синодального училища и регентских курсов при Петербургской Певческой капелле), являются программы духовных концертов. В них, наряду с произведениями малоизвестных ныне композиторов, исполнялись концертные циклы Д. С. Бортнянского, духовные сочинения П. Г. Чеснокова, А. Т. Гречанинова, иногда – зарубежных композиторов (в частности, упоминается исполнение оратории Й. Гайдна «Семь слов Спасителя на Кресте» [1, с. 80]).

1910-е годы стали кульминационным пунктом в развитии хоровой культуры Царицына. Огромную популярность приобрели концерты различных хоровых коллективов. В частности, газета «Царицынская мысль» от 21 мая 1910 года писала о большом концерте известной в то время Художественной капеллы, руководимой композитором Василием Григорьевичем Завадским. В программу были включены хоровые произведения Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, А. П. Бородина, А. Т. Гречанинова, А. С. Аренского, А. Е. Варламова, Ш. Гуно. Наряду с классикой, в концерте звучали песни каторги, записанные В. Г. Завадским во время концертного турне по Сибири и Забайкалью [6]. В газете «Царицынский вестник» от 1 августа 1911 года [7] сообщалось о «больших гуляниях», проходивших в саду «Конкордия» при участии вновь сформированного интернационального ансамбля Дины Гавриловны Красавиной. Это был Русский концертный хор, состоявший из 30 женщин и 5 мужчин под управлением хормейстера Казимира Георгиевича Ланге.

В статье Г. Н. Андриановой приводятся данные об организации патриотических хоровых концертов силами объединённого хора Церковно-певческого общества (в количестве 70 человек) под управлением регента М. П. Денежкина в годы Первой мировой войны [1, с. 80]. Аналогичные концерты объединённого хора в указанный период состоялись под управлением Я. С. Яковлева-Стрельцова, председателя Церковно-певческого благотворительного общества, с 1911 года – преподавателя сольного и хорового пения Царицынских музыкальных классов [3, с. 15].

Помимо этого, имеются свидетельства о существовании в Царицыне полковых хоров. Так, газета «Царицынский вестник» от 26 января 1917 года [11] опубликовала анонс о запланированном 29 января благотворительном концерте в Общественном собрании с участием хора Аварского полка. Собранные денежные средства предполагалось направить в пользу стипендиального фонда при женском высшем начальном училище. В том же «Царицынском вестнике» от 22 марта 1917 года [12] появилось сообщение о том, что 25 марта в зале Общественного собрания состоится Духовный концерт при участии хора 155-го пехотного запасного полка под управлением дирижера П. Аноимова.

В архивных материалах, связанных с музыкальной жизнью Царицына 1900–1910-х годов, неоднократно встречается имя регента Преображенской церкви Ивана Михайловича Перегудова, талантливого музыканта, человека удивительной судьбы. Его жизненный путь простирается от хора Вознесенской церкви, где он пел мальчиком вместе со своими родителями, до крупнейших военных оркестров Советского Союза 1930–1940-х годов. В годы Великой Отечественной войны И. М. Перегудов был удостоен ряда правительственных наград – орденов Красного Знамени, Красной Звезды, многочисленных медалей [4, с. 142].

С именем И. М. Перегудова связан ряд весьма примечательных фактов музыкальной жизни, отразившихся в архивных документах. Так, известно, что в 1916 году дирекция Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) «для хорошей постановки хорового пения учащихся» Музыкальных классов пригласила в качестве преподавателя «бывшего регента Покровской церкви Ивана Михайловича Перегудова» [9]. Вскоре И. М. Перегудов был назначен дирижёром Художественной капеллы, организованной при местном отделении ИРМО. В том же 1916 году под его управлением в зале Городской думы состоялся духовный концерт Художественной капеллы [10].

Большим событием в музыкальной жизни города явился проходивший 28 мая 1917 года концерт всех хоров Царицына (в количестве 100 человек) с участием солиста, известного киевского баритона Я. Камишевского. Интересен и факт исполнения объединённым хором под управлением И. М. Перегудова сочинённого последним «народного гимна» – «Боже, народ храни» [13].

В 1918 году приказом К. Е. Ворошилова, командующего Десятой армией, которая защищала Царицын от белогвардейцев, И. М. Перегудов был назначен дирижёром Пролетарского Красного хора[4] и вместе с этим коллективом участвовал в героической обороне города [4, с. 143].

В краеведческих источниках запечатлелись также имена концертмейстеров церковных хоров Царицына; среди них – А. А. Серебряков, талантливый пианист и певец, выпускник Московской консерватории, отец Павла Серебрякова; музыкант-любитель Л. И. Вальтер, открывший в 1903 году одну из первых городских частных музыкальных школ («Музыкально-вокальные классы»), и другие.

Помимо церковно-певческого искусства, претворение традиций хоровой культуры в Царицыне было связано с деятельностью музыкального театра. Первая оперная антреприза появилась в Царицыне в 1902 году: труппа Н. И. Собольщикова-Самарина представила публике «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, «Демона» и «Купца Калашникова» А. Г. Рубинштейна. В дальнейшем оперные постановки русской и зарубежной классики осуществлялись труппой антрепренёра и крупного промышленника Владимира Михайловича Миллера; в её состав входили певцы, выступавшие на сценах музыкальных театров Москвы, Санкт-Петербурга, Харькова. Тогдашний репертуар, наряду с упомянутыми выше операми, включал «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Пиковую даму» П. И. Чайковского, «Гугеноты» и «Африканку» Дж. Мейербера, «Аиду» и «Травиату» Дж. Верди, «Лакме» Л. Делиба и «Паяцев» Р. Леонкавалло. Несомненно, исполнение хоровых партий в оперной (особенно русской) классике, шедшей на сценах царицынских театров, требовало от вокалистов высокого профессионализма. Это, в свою очередь, положительно сказывалось на воспитании художественного вкуса местной публики.

Кроме того, весьма примечательно, что на протяжении дооктябрьских лет пение было представлено в учебных программах ремесленных и земских училищ, – последнее свидетельствовало в пользу «правильной постановки» вопроса о гармоничном развитии подростков из рабочей среды. Так, в Отчёте по училищам инспекции Царицынского уезда за 1912 год[5] сообщалось о преподавании названной дисциплины в 39 училищах. «Правильные» занятия по пению были организованы в начальных классах училищ города Царицына, в Солодчинском двухклассном, Сарептинском двухклассном железнодорожном, Гумракском железнодорожном, Балыклейском, Александровском, Ольховском земских училищах и в школах при заводе «Урал-Волга». Пение преподавалось в соответствии с программой для начальных училищ, обнародованной Министерством народного просвещения 7 февраля 1897 года.

Далее в Отчёте приводились статистические данные о том, что в Царицыне обучались пению 5736 человек, или 47,5% от суммарного числа учащихся ремесленных и земских училищ. Отдельных церковно-школьных хоров не было, однако 83 школьника (1,4%), обучавшихся пению, являлись участниками хоров при городских храмах. В 30 школах Царицына пение преподавалось «учителями и одним регентом за плату по 60 руб. в год с каждой школы».

Наконец, нельзя не упомянуть о роли специального образования в развитии и укреплении хоровых традиций на царицынской «музыкальной ниве». Речь идёт о воспитании профессиональных музыкантов. К примеру, в Музыкальных классах ИРМО, функционировавших с 1911 года (и преобразованных в 1917 году в Царицынское музыкальное училище), обязательными дисциплинами были классы хорового и сольного пения [2, с. 30]. Кроме того, уже в начальный период деятельности Музыкальных классов на их основе (по инициативе одного из крупнейших царицынских благотворителей – купца-мецената А. А. Репникова) удалось организовать хор в составе 25 человек под руководством «артиста русской и итальянской оперы» Я. С. Яковлева-Стрельцова [8]. Известно, что учащиеся Музыкальных классов вместе с преподавателями выступали в театрах города (преимущественно в «Конкордии») с постановками оперных сцен (так, в 1912 году демонстрировались фрагменты из «Фауста» Ш. Гуно, «Демона» А. Г. Рубинштейна, «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» П. И. Чайковского [3]). Наряду с этим, указанный хор участвовал в открытых «музыкальных собраниях»[6] с исполнением хоровых произведений, обнаруживая достаточно высокую профессиональную оснащённость.

1917 год, ознаменованный бурными революционными событиями, стал рубежным моментом для хоровой культуры Царицына, которая вскоре обрела новые импульсы и векторы дальнейшего плодотворного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Интересны данные о национальном составе населения Царицына в 1908 году, приводимые в статье волгоградского музыканта-просветителя М. Н. Рубцова: русских насчитывалось 89329 человек, татар – 3040, немцев – 2835, евреев – 2144, поляков – 1448, персиян – 436, армян – 332, калмыков – 132, французов – 95, англичан – 15 (см.: [5]).

[2] Этот храм находился в районе современной Центральной набережной.

[3] Помимо упомянутых выше, отметим и другие царицынские церкви: Вознесенскую, Никитскую, Покровскую, Сергиевскую, Успенскую, Никольскую.

[4] Участником Пролетарского Красного хора под руководством И. М. Перегудова был юный Павел Серебряков, пианист, будущий студент Царицынского музыкального училища (техникума), впоследствии – народный артист СССР, ректор Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова [4, с. 143].

[5] Государственный архив Саратовской области. Ф. 13, оп. 1, ед. хр. 3685, *л*. 1–73. Дирекция народных училищ Саратовской губернии.

[6] Так именовались тогда просветительские концерты, предназначавшиеся для культурной общественности города.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрианова Г.* Духовная музыка в дореволюционном Царицыне // Вопросы краеведения: материалы краеведческих чтений. Волгоград: Волгоградский ЦНТИ, 1991. Вып. 1. С. 78–83.
2. Из Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 20. С. 30–31.
3. Отчёт Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества и учреждённых при нем Музыкальных классов (1911–1912 гг.) // Весь Царицын: справочник-календарь. Царицын: Изд. Ф. А. Виноградов и М. З. Пушкарёв, 1912. С. 67.
4. *Родина В.* Руководитель Красного хора // Историко-краеведческие записки: сб. ст. Волгоград: Нижне-Волжское книжное изд-во, 1973. Вып. 1. С. 139–143.
5. *Рубцов М.* Город трёх историй // Областные вести. 2007. № 50 (14 декабря).
6. Царицынская мысль. 1910. 21 мая.
7. Царицынский вестник. 1911. 1 августа.
8. Царицынский вестник. 1911. 11 августа.
9. Царицынский вестник. 1916. 8 марта.
10. Царицынский вестник. 1916. 2 апреля.
11. Царицынский вестник. 1917. 26 января.
12. Царицынский вестник. 1917. 22 марта.
13. Царицынский вестник. 1917. 28 мая.

REFERENCES

1. *Andrianova G.* Dukhovnaya muzyka v dorevolyutsionnom Tsaritsyne [Sacred Music in Pre-revolutionary Tsaritsyn]. Voprosy kraevedeniya: [Problems of Regional Studies]: papers of local-lore readings. Volgograd: Volgograd Centre of Scientific-Technical Information, 1991. Issue 1. P. 78–83.
2. Iz Tsaritsynskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obschestva [From Tsaritsyn Branch of Imperial Russian Musical Society]. Khronika zhurnala «Muzykal'nyj sovremennik» [Chronicle of the Journal «Musical Contemporary»]. 1916. No. 20. P. 30–31.
3. Otchyot Tsaritsynskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obschestva i uchrezhdyonnykh pri nyom Muzykal'nykh klassov (1911–1912 gg.) [Report of Tsaritsyn Branch of Imperial Russian Musical Society and Tsaritsyn Music Classes Founded to it (1911–1912)]. Ves' Tsaritsyn [The Whole of Tsaritsyn]: reference book-calendar. Tsaritsyn: Edition by F. Vinogradov and M. Pushkaryov, 1912. P. 67.
4. *Rodina V.* Rukovoditel' Krasnogo khora [Red Choir Master]. Istoriko-kraevedcheskie zapiski [Local History Transactions]: selected articles. Volgograd**:** Nizhne-Volzhskoe Book Press, 1973. Issue 1. P. 139–143.
5. *Rubtsov M.* Gorod tryokh istoriy [City of Three Histories]. Oblastnye vesti [Regional News]. 2007. No. 50 (14 December).
6. Tsaritsynskaya mysl' [Tsaritsyn Reflections]. 1910. 21 May.
7. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin]. 1911. 1 August.
8. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin]. 1911. 11 August.
9. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin]. 1916. 8 March.
10. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin]. 1916. 2 April.
11. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin]. 1917. 26 January.
12. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin].1917. 22 March.
13. Tsaritsynskiy vestnik [Tsaritsyn Bulletin]. 1917. 28 May.

ИЗ ИСТОРИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ЦАРИЦЫНА

Автором статьи рассматриваются малоизученные исторические факты, связанные с формированием и развитием хоровой культуры в Царицыне на рубеже XIX–XX веков. Обращаясь к новым архивным материалам, до сих пор не привлекавшим внимания краеведов, исследователь освещает неизвестные страницы творческой деятельности местных хоровых коллективов, в частности, выступления объединённого хора Церковно-певческого благотворительного общества, Художественной капеллы под управлением В. Г. Завадского, И. М. Перегудова, Русского концертного хора (хормейстер К. Г. Ланге). Автор указывает на художественно-просветительскую функцию духовных хоровых концертов применительно к избранному региону. Особый интерес вызывает традиция выступлений сводных царицынских церковных хоров. Исследователем характеризуются соответствующие концертные программы, обозначается роль полковых хоровых коллективов в указанных выступлениях. Наряду с этим, в статье рассматривается процесс формирования основных элементов системы профессионального музыкального образования в городе. По мнению автора, этому процессу активно способствовали Царицынское отделение Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) и открытые при нём Музыкальные классы. В данном контексте исследователь обращается к педагогической деятельности Я. С. Яковлева-Стрельцова – председателя Церковно-певческого благотворительного общества, преподавателя сольного и хорового пения Царицынских музыкальных классов.

Ключевые слова: Царицынское церковно-певческое благотворительное общество, духовный концерт, В. Г. Завадский, И. М. Перегудов, Музыкальные классы Царицынского отделения ИРМО, Я. С. Яковлев-Стрельцов.

FROM THE HISTORY OF THE PRE-REVOLUTIONARY TSARITSYN CHORAL CULTURE

The author of the article examines insufficiently known explored facts connected with formation and development of choral culture in Tsaritsyn on the boundary of the XIX–XXth centuries. Researcher appeals to new archive materials which didn't attract local-lore specialists' attention to this day. The unknown pages of local choir collectives' creative activities – for example, performances of the United choir of Tsaritsyn Chant Charitable Society, the Artistic Chapel under V. G. Zavadsky's and I. M. Peregudov's baton, the Russian Concert Choir (choirmaster K. Lange) etc. – deal by the researcher. She points out the artistic-enlightening function of the sacred choir concerts in conformity with the selected region. The tradition of composite Tsaritsyn sacred performances excites a particular interest. The researcher characterizes theirs concert programs and bring out the role of regiment choirs in the named performances. At the same time, a process of formation with respect to the basic elements of the music professional education system in Tsaritsyn is considered in the article. In the author's opinion, the Tsaritsyn branch of Imperial Russian Music Society and the Music Classes founded to the latter actively promoted this process. In this context, the pedagogical activity by J. Yakovlev-Strel'tsov, the chairman of the Chant charitable society and the teacher of solo and choral singing in Tsaritsyn music classes, is drawn by the researcher.

Key words: Tsaritsyn Chant Charitable Society, sacred concert, V. G. Zavadskiy, I. M. Peregudov, Music classes to the Tsaritsyn branch of Imperial Russian Music Society, J. Yakovlev-Strel'tsov.

Сиксимова Марина Васильевна
консультант отдела искусства и художественного образования
Комитет по культуре администрации г. Волгограда
Россия, 400005, Волгоград
e-mail: marinasix@rambler.ru

Siksimova Marina V.
consultant at the Department of Art and Artistic Education
The Board of Cultural Affairs of Volgograd Municipal Administration
Russia, 400005, Volgograd
e-mail: marinasix@rambler.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Ф. М. ШАК
Краснодарский государственный институт культуры

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АУДИТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОКА

Во второй половине XX века западная популярная музыка, будучи явлением, обусловливаемым процессами капиталистического рынка, развивалась по принципу редукции. В 1960–1970-х годах на первый план в ней вышли имиджевые паттерны, репрезентация откровенной телесности и сексуальные импульсы.

Как отмечает Г. Дерлугьян, «в конце 1973 года ОПЕК впятеро взвинтил цены на свою продукцию, с 3 до 15 долларов за баррель, что спровоцировало на Западе экономический кризис» [1, с. 13]. Нефтяной кризис вывел на первый план такие нежелательные для социума явления, как задержка заработной платы и инфляция, поставив точку в экономическом буме послевоенного времени. Именно на этом историческом фоне нонконформистское содержание рок-музыки стремительно нивелируется, на авансцену выходят коллективы, чьё творчество, тексты и имидж несут принципиально иные, далёкие от протеста, смыслы. Весьма продуктивно данные тенденции рассматриваются в междисциплинарной работе К. Макдональда, сфокусированной на анализе творческого наследия группы «Rush» и социокультурных градаций рок-сцены США 1970-х годов [6]. Макдональд убеждён, что, несмотря на определённую редуцированность музыкальной составляющей исполняемого «Rush» материала, группа несомненно стала выразителем новых социальных смыслов. По его мнению, популярная культура 1970-х годов знаменовала поворот к индивидуализму, в результате чего произошла утрата смыслов контркультуры и активистского духа, отразившая «всплеск в политике и популярной культуре более традиционных приоритетов среднего класса» [6, p. 64]. Макдональд обращает внимание на тенденцию, приобретающую актуальность десятилетием позже. Согласно ей, рок-музыка, чьи устремления изначально были антагонистичны потребительским и приспособленческим установкам среднего класса, с течением времени стала едва ли не одним из главных выразителей чаяний данной классовой ячейки. Вследствие этого, песни «Rush», переполненные «энтузиазмом в отношении глубоко внедрённых в историю среднего класса идей индивидуализма, личной автономии, рационализма, технологического прогресса и капиталистического свободного предпринимательства <...> следует воспринимать в качестве провозвестников новой социокультурной реальности западного рока» [6, p. 6].

Многие из смысловых градаций, характерных для западной музыкальной культуры, присутствовали и в советском роке. Его слушателям было присуще императивное внедрение смыслов, перестраивающих и часто гипертрофирующих ценностные характеристики потребляемого ими музыкального продукта. Убедительность дальнейших выводов зависит от того, насколько точно будет рассмотрена сумма нерядовых антагонизмов, определяющих сознание потребителей рока и популярной музыки.

Во второй половине XX века массовая музыка западных стран приобрела ряд новых особенностей. Произошло это в период великого исторического разлома 1960-х годов, актуализировавшего доминирование производственных анклавов Америки (в первую очередь транснациональных корпораций) в сфере массовой культуры. Именно в те годы популярная песня была подвергнута трансформациям, диктуемым потребительскими тенденциями рынка. Продюсерам стало очевидно, что кон-

курентные условия шоу-бизнеса диктуют необходимость создания музыки, свободной как от этических, нравственных и моральных дилемм, так и от сильного эстетического начала, столь характерного для массовой песни эпохи Фрэнка Синатры, Нэта Кинга Коула и Бинга Кросби. У нас аналогичные тенденции проявились много позднее, в период распада Советского Союза, – времени, когда популярная музыка стала предопределяться хаотичными запросами рынка.

Следует обратить внимание на важный содержательный атрибут, согласно которому устройство поп-музыки, со всеми её механизмами и архитектоникой, открыто взору любого желающего. Данное положение требует более подробного объяснения. Развлекательные телешоу, в том числе такой популярный в постсоветской России формат, как «Фабрика звёзд», даже на уровне прагматической семантики, обусловливающей их названия, «срывают покровы» с процесса технологии создания поп-исполнителя. Авторы «Фабрики звёзд» целенаправленно посвящают зрителя в многообразие подробностей и деталей. Они дают аудитории понять, что формирование артиста на основе личностного целеполагания и волюнтаризма труднодостижимо, вследствие чего для успешной карьеры индивид должен демонстрировать высокую степень приспособленчества и согласованности с корпоративными правилами. Исполнители и публика воспринимают подобные «откровения» как некую норму. Среднестатистический слушатель популярной музыки осознаёт, что потребляемый им музыкальный продукт фундирован многочисленными маркетинговыми критериями, как следствие – искусственностью и зависимостью от интересов рынка. Однако, и это наиболее важно для дальнейших выводов, наличие подобного знания никоим образом не влечёт за собой критического отношения к миру популярной песни. Напротив, индивид в меру своих интеллектуальных возможностей и аналитического опыта вливается в общественное обсуждение имиджевых аспектов, свойственных той или иной «звезде», воспринимая весь этот нарочито деланный и суррогатный мир как нечто, достойное вовлечённости и эмоционального сопереживания.

Описанная выше закономерность имеет множество скрытых смыслов, превращающих её в полноценный теоретический концепт, который функционирует на стыке культурологии, социологии и искусствоведения. В действительности здесь следует вести речь о возникновении своего рода точки бифуркации, позволяющей более точно локализовать социальные ожидания, мифологемы, страсти и социокультурные суждения, сопровождающие процессы восприятия массовой музыки у современного слушателя.

Существующая в рамках рыночной среды поп-музыка демонстративно выставляет технологию и корысть, желание достичь максимальной экономической отдачи напоказ. В роке все вышеозначенные тенденции, разумеется, тоже существуют, но, что принципиально важно, подлежат тщательному сокрытию. Сложно представить рок-исполнителя, рассуждающего об особенностях позиционирования своей музыки, говорящего о том, что его творчество рассчитано на какие-то определённые сегменты аудитории. Корыстно рассуждающий «рокер», подвергающий сомнению субкультурные установки и своеобразную «жизненную правду» своей музыки, рискует превратиться в маргинальную персону non grata. Как отмечает Д. Сибрук, «в роке существовала граница между музыкой, сделанной по каким-то идеалистическим причинам, и музыкой, сделанной ради денег. Рок-песня могла использоваться в рекламе, но перед этим должно было пройти какое-то время, и, став фоном для рекламы <...> она теряла часть своей ценности как произведение искусства» [4, с. 87].

Поклонники рока, таким образом, на уровне самоопределения тяготеют к созданию некоего «свода ценностей», который они ставят много выше обусловленной коммерческим целеполаганием массовой культуры. Причастность к рок-культуре, атрибутируемой ими как явление, существующее по иному принципу, чем коммерческая поп-песенность, оборачивается психологическим поощрением. Благодаря этому изворотливому ходу рок-фанат в некотором смысле тешит своё самолюбие. Преобладающее значение в его сознании приобретает дихотомия – «Я» (рок-фанат) и «ОНИ» (недифференцированный социум, общественные институции, социальные нормы). Далее этот рефлективный монолог начинает структурироваться следующим образом: «Я» слушаю инаковую музыку (рок), которая устроена не так, как поп-музыка. Тем самым «Я» поднимаюсь над собой, своим окружением, выпадаю из системы общепринятых ценностей и приобщаюсь к особой экзистенциальной правде, транслируемой исполнителями рока, – именно в этом месте включается психологическое поощрение, которое, как правило, не подвергается рок-фанатом какой-либо рефлексии.

Возникает принципиально значимый вопрос: можно ли каким-то образом уточнить контурно намеченные выше принципы, работающие на подкрепление ценностей рок-фаната?

В современной музыкальной критике (в первую очередь, её популярных формах) и многочисленных дискуссиях с участием рок-фанатов немало копий было сломано в спорах о примате конформизма. Размышления о смерти рока первоначально возникли отнюдь не в СССР, а на Западе в 1970–1980-х годах. Десятилетием позже эти размышления с необходимостью «заглянули в гости» к новоиспечённой российской демократии.

Перед началом исследования намеченного выше смыслового ракурса ещё раз коснёмся базовой психологической черты, влияющей на приоритеты и ценности рок-фаната. В наших предыдущих публикациях рассматривалась специфика подпольной советской рок-прессы. В частности, цитировались некоторые статьи, авторы которых выражали базовые для субкультуры советского рока смыслы. В наиболее концентрированном виде они сформулированы публицистом Н. Лукасом, по мнению которого, советский рок – это «*...ультрапрочтение всего и вся, возвещающее о переходе к "цивилизации прочтения". <...> Сов-рок – совокупность культурных кодов, знаковая система, прочитать которую "до дна" невозможно*» [2]. Это полное семиотического пафоса высказывание содержит важную деталь, опосредующую многие черты, латентно существовавшие в восприятии советского рока образованной городской аудиторией, – в первую очередь, гипертрофирование инаковости рок-музыки.

Слушающая рок советская молодёжь, чьё взросление пришлось на эпоху 1970–1980-х, находилась в достаточно смутном, лишённом острых проявлений политического активизма противостоянии режиму. Это было нечто сродни ленивому протесту, осуществляемому, выражаясь ницшевскими сентенциями, «*печными лежебоками*». СССР был для них чем-то зазорным и ущербным; вместе с тем, сформулировать даже на уровне кухонных разговоров, что именно не так в системе и стране, было сложно. Эти молодые люди не могли пойти на явное смысловое опрощение, каковым в данном случае выступала во многом сниженная по смыслу риторика о консьюмеристских различиях СССР, пребывающего в состоянии перманентного товарного дефицита, в его сравнении с возведённым в миф западным профицитом. Проявлять инициативу в русле явного политического активизма с противодействием системе было крайне рискованно. Уступая соблазну потешить самолюбие, следовало найти некую отдушину, нечто относительно безопасное, но маркирующее тебя как человека, противостоящего системе, пусть и на сугубо инфантильном уровне. Этой отдушиной и стала рок-музыка.

Рок в сознании тысяч несогласных слушателей выступал онтологическим *другим* по отношению к легитимизованной режимом эстраде. Именно в силу этих причин в ситуации, когда на советской эстрадной сцене наметилась оттепель, породившая ВИА, последние тут же превратились в мишень для ожесточённой критики и вытеснения. Нападки рок-аудитории на эстрадные ансамбли легко понять, поскольку ВИА в той или иной степени коммуницировали с арсеналом выразительных средств рок-музыки, делали акцент на перегруженном гитарном звуке, близкой к року ритмике, более свободном и непосредственном, нежели у официальных эстрадных артистов, сценическом имидже. Терпеть всё это усреднённому рок-фанату было попросту невыносимо. В его восприятии ВИА оставались «волком в овечьей шкуре», они искажали выразительные принципы рока, притупляя протестные и инаковые смыслы, покушаясь тем самым на пресловутую «правду».

Весьма реалистично рассматриваемые проблемы описаны у обладающего впечатляющим «социальным слухом» отечественного публициста и критика Игоря Манцова. Социокультурная архитектоника отношений городской молодёжи с рок-дискурсами формулируется им следующим образом: «*В 82-м я победил на региональном конкурсе и на месяц уехал в пионерлагерь "Орлёнок", где подобные мне пытливые юноши и девушки участвовали во Всероссийском литературном фестивале <...> Мне страшно нравились "Орлёнок" и новые друзья, но вот этот пафос вызывал самые недобрые социальные предчувствия. До сих пор помню, как, противопоставляя глубоко копающим рокерам "продажные ВИА", знавший наизусть всего Высоцкого и всего Макаревича Миша из Омска шипел мне в лицо: "Но самое отвратительное, самое гнусное – это ВИА "Весёлые ребята". Не-на-ви-жу!*». Защищая по-настоящему талантливый советский ВИА, Манцов парировал: «*...эти-то чем провинились? Сплошная любовь-морковь, в авторах лучшие поэты и композиторы от Дербенёва до Тухманова, десяток гениальных вокалистов от Бергера и Лермана до Барыкина с Алёшиным. Я трепетно любил ВИА, эти внезапные ростки отечественной городской культуры, пробившиеся в конце 60-х сквозь идеологический железобетон ЦК КПСС, я не мог понять, почему мои не по годам развитые сверстники играют на понижение, отвергая голос и смысл – во имя торжества фальцета и спекулятивного куплета*» [3].

Манцов, фиксирующий внимание на социальной оппозиции «рок-фанаты vs ВИА», изрекает дельные вещи, поскольку эмоциональ-

ность претензий рокеров к официальным советским ансамблям, степень прилагаемых усилий к задаче критически атаковать, выбить почву из-под ног официальной культуры, свидетельствуют о том, что ВИА одним своим появлением затронули нечто болезненно-важное, нечто, имеющее отношение к ценностным критериям миропонимания рок-фаната.

Психологическое поощрение, достигаемое аудиторией советского рока за счёт самоотождествления установок социокультурного потребления с неформальной протестной сценой, должны объясняться с позиции компенсаторики, приведшей к появлению в 1970–1980-х годах нового типа слушателя. Его слуховая надстройка и психологический базис включали в себя как упомянутые выше тенденции к самоутверждению посредством самоидентификации с инаковыми принципами рока, так и претензии на духовную и экзистенциальную значимость, с обязательным тяготением к поиску жизненных истин, – тяготением, как правило, оборачивающимся перепрофицитом квазифилософской нелепицы.

В постсоветском околомузыкальном сленге людей подобного рода стали называть не слишком академичным выражением – «*говнари*» (увы, в отечественной музыкальной культуре закрепилось именно это своеобразное обозначение, посему, несмотря на явную скабрёзность, в дальнейшем мы не будем отказываться от его применения). Оставляя за скобками лексическую уместность, сосредоточимся на свойственных рассматриваемому явлению семантических свойствах. Одна из путеводных нитей, повлиявших на процесс зарождения этого своеобычного феномена, безусловно, ведёт к культовой группе «Гражданская оборона» и её лидеру Егору Летову.

Высокая степень погружённости в мир интеллектуальных идей, почерпнутых из литературы по философии и обществоведению, толкала Летова на вербализацию принципов, концепций, источников и терминов, постигнутых в процессе саморазвития. Его высказывания, пусть и в обрывочном виде, посредством интервью, данных журналистам подпольной рок-литературы, доходили до многотысячной аудитории, внимавшей каждому жесту своего ментора. Подавляющему большинству фанатов упоминаемые Летовым источники не были известны в принципе. Всё это провоцировало потребность, во что бы то ни стало, ознакомиться с ними. Здесь, однако, следуя крылатому иносказательному выражению из дореволюционного словаря Михельсона, надо было бы парировать: «Не в коня корм». Показной интеллектуализм Летова привёл к достаточно парадоксальному отклонению, усугубляющемуся социальными характеристиками СССР, который, как все мы прекрасно помним, небеспочвенно считался самой читающей страной в мире. Следуя за кумиром, фанаты «Гражданской обороны» попадали в круговорот бессистемного познания, которое в дальнейшем только и позволяло, что блеснуть осведомлённостью отдельными именами и терминами. Преломление самореализации в подобном ракурсе породило сотни отличающихся выдающимся гуманитарным дилетантизмом высказываний. Вместе с этим, сама сфера интеллектуальных интересов фанатов, как правило, не отличалась постоянством. Сознание «*говнаря*» спорадически выхватывало то симфонии Брукнера, то работы Ги Эрнста Дебора, ницшеанство, а после – и гегельянство. Разницы, впрочем, никакой и не было, ведь самое главное – демонстрация обретённых познаний.

Однако порождённый личностным влиянием Летова вид редуцированного любомудрствования был далеко не единственным проявлением сути обсуждаемого здесь слушательского типажа. Более того, заданный «Гражданской обороной» ракурс, пожалуй, следовало бы назвать одним из наиболее рафинированных его проявлений. В наименее явственной форме «*говнари*» обнаруживали себя в сопереживании судьбе отечественного рока. Словно мухи, расставшиеся с жизнью на просахаренно-липучей бумажной приманке, этой спутнице советских торговых учреждений, они прилепились к телу советского рока, повсеместно предъявляя к нему ряд невыполнимых требований.

Пожалуй, самое тяжёлое испытание для апологетов экзистенциальной правды, нонконформизма и инаковости рока последовало далее, после столь ожидаемого городской интеллигенцией распада СССР. Молодая система рыночных отношений стала вмешиваться и по своему усмотрению трансформировать массовую музыку. Среди апологетов рока были те, кто наивно ожидал, что экономические преобразования затронут только эстрадную песню, в то время как рок получит возможности для ещё более впечатляющего творческого расцвета. В действительности, выражаясь словами Чехова, этого не могло быть, потому что этого не могло быть никогда. Сразу после распада СССР массовая культура РФ стала развиваться по принципу описанной Т. В. Адорно и М. Хоркхаймером ещё в 1940-е годы культурной индустрии с сопутствующей ей коммерциализацией, влиянием на бессознательные процессы социума, маркетингом и пиаром.

В понимании «*говнаря*», истинный рок не должен зависеть от коммерческих стиму-

лов, а общая смысловая функция музыки в целом обязана подчиняться возвышенным целям и задачам. В глубине этого проявляемого рок-фанатами стремления лежал поистине идеалистический, выспренно-романтический конструкт: творчество ради творчества, не предопределённое коммерческим целеполаганием музицирование. На волне исхода постперестроечного времени наиболее последовательным фанатам, неукоснительно идеализировавшим субкультурные качества советского рока, суждено было испытать чувства фрустрированности, потери и горечи, поскольку переход рока из социалистической фазы (в полной мере позволявшей ему существовать в формате относительно беспечного некоммерческого явления) к рынку 1990-х годов поставил перед исполнителями новые требования. Как справедливо отметил А. Цукер, существование рок-музыкантов при социализме было «...своего рода жизнетворчеством, театрализованно-карнавальной формой бытия, нёсшей в себе игровое начало, абсурдистски-гротесковую концепцию жизни» [5, с. 9]. Специально отметим, что применение к фактуре рок-музыки концепции карнавального бытия философа М. Бахтина крайне продуктивно, свидетельством чему являются работы американского культуролога Р. Уолсера, с лёгкой руки которого теоретические конструкты Бахтина получили вторую жизнь в гуманитарном пространстве этномузыковедческих исследований Нового Света [7].

Несмотря на явный социальный и политический шторм, разыгравшийся в истории ельцинской России, именно в то время актуализировались процессы первичного накопления. Для известных рок-коллективов и их солистов период «театрализованно-карнавального» бытия закончился вместе со смертью социализма. Латентно присущая ценностям рок-фаната позиция, согласно которой рок-музыкант должен, упорно придерживаясь нонконформизма, сопротивляться монотонности уравнительных норм, в новое время быстро девальвировала себя. КПСС в прежнем виде перестала функционировать, превратившись из политического монополиста в партию, конкурирующую с другими политическими образованиями. Многие требующие протестного подкрепления социалистические форматы ушли в небытие. В таких условиях при желании можно было и далее продолжать беспечный рок-н-ролльный образ жизни, но один лишь взгляд в сторону ставил всё на свои места, давая понять, что коллеги, друзья, да и те же бывшие фанаты обзавелись бизнесом, недвижимостью, транспортными средствами, начали ездить за границу и всесторонне потреблять. В этой ситуации позиция ретивого скоморошества, беспечности и всё того же, идущего от М. Бахтина, карнавального бытия, столь отчётливо просматривающаяся в бытовании советского рока, быстро покрылась трещинами.

Пресловутому «*говнарю*» такой исход ситуации казался немыслимым. Разделяемые его кумирами идеалы внезапно были обменяны на социальные удобства и другие звонкие бенефиции. Вследствие этого, даже факт большей профессионализации рока 1990-х годов, достигнутый за счёт привлечения отечественных студийных площадок нового уровня, а также возможности пользоваться услугами западных студий, не смог остановить инфляцию отечественной рок-музыки. Именно в это время эмоциональные дискуссии на тему «смерти» рока, в содержательную часть которых их участники вкладывали немалый пассионарный заряд, достигли апогея.

Социализм и сопутствующие ему гонения на рок-сцену наделяли бытование рока неисчерпаемым смыслом, в то время как капитализм нового времени, вкупе с рынком, устроили доселе девственному року спешную, лишённую романтического адажио «*дефлорацию*», лишив его столь ценимых отдельными аудиторными группами «*тканей*», какими он полнился в СССР.

Изменение социально-политической картины в 2000-е годы, форсирование приоритетов экономического потребления, мотивированное повышением цен на энергоресурсы и завышенным курсом рубля, трансформировали ценностные приоритеты рок-общественности. В прошлом зелёного юнца, когда-то разглагольствовавшего о предательской коммерциализации рок-музыки, нынешнее время приучило мыслить в ином ракурсе. Бороздя просторы города-«миллионника» на купленной в кредит корейской машине, из магнитолы которой слышны звуки «Нашего радио», он сам, уподобившись своим кумирам, стал более приспособляемым. Как когда-то его старшие коллеги, кривившиеся при звуках ВИА и песен отдельных бардов, ныне он всякий раз морщится, заслышав бич новой России – русский шансон.

Выспреннее, инфантильно-идеалистическое отношение, свойственное центральному субъекту советского рока – пресловутому «*говнарю*», в 1990-е годы оказалось редуцированным. Слушатель «нулевых» годов уже не воспринимал рок-музыку в качестве оппозиционного механизма. Протестное и социокультурное содержание перестало быть прерогативой рок-сцены, проявившись в некоторых видах городского хип-хопа и других форматах молодёжной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дерлугьян Г.* Как устроен этот мир: Наброски на макросоциологические темы. М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. 382 с.
2. *Лукас Н.* Опавший трактат, или Логико-философские листья. URL: http://golden-under.narod.ru/333/lukas.htm.
3. *Манцов И.* В песочнице. URL: http://old.russ.ru/columns/street/20041228.html.
4. *Сибрук Дж.* Nobrow: Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ad Marginem, 2013. 240 с.
5. *Цукер А.* Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 2. С. 8–16.
6. *McDonald C.* «Rush», Rock Music, and the Middle Class: Dreaming in Middletown. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 272 p.
7. *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. London: Wesleyan University Press, 1993. 222+12 p.

REFERENCES

1. *Derlugyan G.* Kak ustroyen etot mir: Nabroski na makrosotsiologicheskiye temy [How This World Is Established: Outlines on the Macro-Economic Subjects]. Moscow: E. Gaydar Institute Press, 2013. 382 p.
2. *Lukas N.* Opavshiy traktat, ili Logiko-filosofskie listya [The Treatise Litter, or Logic-Philosophical Leaves]. URL: http://golden-under.narod.ru/333/lukas.htm.
3. *Mantsov I.* V pesochnitse [In the Sand-Box]. URL: http://old.russ.ru/columns/street/20041228.html.
4. *Sibruk D.* Nobrow: Kul'tura marketinga. Marketing kul'tury [Nobrow: Culture of Marketing. Marketing of Culture]. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 240 p.
5. *Tsuker A.* Daniil Kharms i sovetskiy rok-absurdizm [Daniel Harms and the Soviet Rock-Absurdizm]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2011. No. 2. P. 8–16.
6. *McDonald C.* «Rush», Rock Music, and the Middle Class: Dreaming in Middletown. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 272 p.
7. *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. London: Wesleyan University Press, 1993. 222+12 p.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АУДИТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОКА

В статье освещаются социокультурные градации применительно к историческому развитию отечественной и западной рок-музыки, характеризуются специфические слои рок-аудитории, наделённые маргинальными качествами. Автор выделяет особую категорию слушателей, чьё восприятие разнообразных стилевых ответвлений рок-музыки предопределялось априорно формируемым набором идеалистических представлений, зачастую основанных на примате нонконформизма. Одной из примечательных особенностей указанной аудитории являлось категорическое неприятие легитимированных официальной советской культурой вокально-инструментальных ансамблей. В статье показана общность самоидентификации, свойственная упомянутой категории слушателей на Западе и в СССР, с определённым набором взглядов на искусство. Автором сделан акцент на особой литературоцентричности, существовавшей в советской рок-музыке и обусловившей как ценностную ориентацию отечественной аудитории, так и направления деятельности советского музыкального «самиздата». Помимо этого, исследователем обозначаются некоторые тенденции, присущие постсоветскому периоду развития рок-музыки, и констатируется «смена вех» в умонастроениях российских приверженцев этой сферы массовой культуры.

Ключевые слова: рок-музыка, популярная музыка, субкультура, массовая культура, андеграунд, «русский рок», нонконформизм.

SOCIAL-CULTURAL CHARACTERISTICS OF THE AUDIENCE OF RUSSIAN ROCK

The social-cultural gradations in conformity with historical development of the Soviet and Western rock music are dealt in the article. Some specific levels of the rock audience endowed with the marginal qualities are characterized. The author identifies a particular category of listeners whose perceptions of various rock-music style offshoots was predetermined by the set of idealistic notions, a priori formed and frequently based on the primacy of non-conformism. One of the remarkable features of the named audience was a categorical enmity of the vocal-instrumental ensembles that were legitimated by the official Soviet culture. The article displays the common character of self-identification peculiar to the named category of listeners in the West and in the USSR with the certain collection of views conformably to art. The author accentuates a special literature-centrism existed in the Russian music and caused the spirit value orientation of the own country audience and the directions of the Soviet music «self-publishing» activities. Besides that some tendencies inherent in the post-Soviet period of the rock music development are marked by the researcher. The «changing of landmarks» in the frames of mind with respect to Russian adherents of this popular-cultural sphere is established.

Key words: rock music, popular music, subculture, popular culture, underground, «Russian rock», non-conformism.

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

Шак Фёдор Михайлович
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой звукорежиссуры
Краснодарский государственный институт искусств
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: fedorshak@gmail.com

Shak Fyodor M.
PhD in Art Studies, Associate Professor, the Head of the Department of Sound Producing
Krasnodar State Institute of Arts
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: fedorshak@gmail.com

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

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

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПЕСЕННОГО ЖАНРА

С возвращением Карла II в 1660 году был аннулирован запрет на театральные постановки, и двери театров широко распахнулись перед зрителем. В тот же год Томасу Киллигрю и Уильяму Давенанту был дарован патент на организацию двух театральных трупп под патронажем короля и его младшего брата герцога Йоркского. Спектакли начали ставиться в новых театрах – Друри Лейн и Дорсет Гарден.

Большинство драматических пьес этого периода потребовали включения самой разнообразной вокальной музыки – от простых песен и кэтчей до оперных арий. Вокальная музыка использовалась в тех сценах, в которых была откровенно ожидаема зрителем: в застольях или сценах обольщения, для серенад или колыбельных, чтобы отпраздновать победу или оплакать чью-либо смерть, или просто для развлечения. Для певцов были уготованы роли музыкантов, слуг, солдат, пастушек, священников или каких-либо сверхъестественных существ, персонажей традиционных в довоенных пьесах и масках. Питер Холман упоминает интересную деталь из практики исполнения песен в театре: «Певцы аккомпанировали себе на теорбе или гитаре, обходясь без постороннего исполнителя continuo. Клавесин не был обязательной частью театрального реквизита даже после 1700 года, и похоже, что “incidental music” обычно исполнялась без continuo» [5, p. 191].

Исполнители главных ролей иногда пели lamento на основе речитатива или «безумные песни» (mad songs). Последние служили для увеселения публики, поскольку безумие считалось потешным. «Эти песни, – пишет Роберт Мур, – очень популярные в драме эпохи Реставрации, являются предком знаменитых сцен сумасшествия в опере XIX века» [6, p. 9]. Не обойдётся без этого жанра и Пёрселл, который сочинит несколько «mad songs» для комедий Томаса Дурфи (1653–1723).

Поскольку законы сугубо музыкальной драматургии только начинали постигаться английскими композиторами, в театральной практике сохранялась традиция называть сольные вокальные номера драматических спектаклей «песнями». Не отличаясь поначалу ни по форме, ни по содержанию от традиционных песен для домашнего музицирования, театральная песня ощутимо меняется в музыкально-сценических произведениях последних десятилетий XVII столетия, начиная органично встраиваться в драматургическую канву сочинения и становясь неотъемлемой частью музыкально-драматического действа. Отсюда и метаморфозы её характера и формы, особо ощутимые в сочинениях Генри Пёрселла. Именно в музыкально-сценических произведениях английского мастера песня приобретает новые стилевые и жанровые черты, выполняя особые драматургические функции.

Чтобы осознать исключительность достижений Пёрселла в этой области, целесообразно осветить традиции использования песни в музыкально-театральных представлениях Англии XVII века. Эти традиции безусловно уходят корнями в жанр придворной «маски».

В XVI–XVII веках «маска» или, как её ранее называли в Англии, «disguising» (маскировка), была исключительно популярным времяпрепровождением королевского двора и, по определению Дж. Уэстрепа, представляла собой «смешанную форму развлекательного представления, объединявшую речь, пение и танец» [4, с. 79].

Музыкальные номера, сохранившиеся от «масок» начала века, представляют собой соль-

ные арии и имеют очевидное сходство с вокальными сочинениями того времени – полифонической лютневой песней и гомофонной песней с басом continuo, объединившей танцевальные и декламационные песни. С позиций структуры маски можно говорить о приоритетном использовании тех или иных разновидностей существующих тогда песен в определённых частях представления. Речь идёт прежде всего о глобальном разделении на основную маску и предваряющую её антимаску. Поскольку героями антимаски были фантастические персонажи или люди из низших сословий, то песни если и появлялись здесь, то отличались преимущественно бытовым характером. Чтобы создать ощутимый контраст с основной маской, песни в антимаску часто вообще не включали, отдавая предпочтение шутовским танцам.

В фантастическом сюжете маски песни, как правило, появлялись в моменты волшебных трансформаций. Подобный драматургический приём имел конкретное философско-эстетическое обоснование, трактующее музыку как основу миропорядка. Такими песнями сопровождались всякого рода прозрения, воскресения, освобождения или превращения. В подобных случаях текст насыщался глаголами в повелительном наклонении, поскольку один из героев произносил, точнее – пел, заклинание. И тогда открывались входы пещер, разверзалась земля, рыцари освобождались из плена, а цветы превращались обратно в людей. По мнению Питера Уоллса, «все эти песни отражали идею musician-as-vates (идею обладания музыкантами тайного знания. – Н. Д.)» [7, p. 45]. Сходные по функции песни использовались и при переходе от антимаски к маске, когда необходимо было изгнать злые силы и помочь восторжествовать добродетели. Такие песни имели важное композиционное значение, так как их исполнение приводило к очередной трансформации, восстановлению гармонии и порядка, а следовательно, появлялась возможность начинать основную маску. Наряду с ними, композиционно важными можно назвать заключительные песни, которые представляли собой утренние серенады. Последние исполнялись божествами, олицетворяющими рассвет (например, Авророй), и выражали сожаление по поводу завершения представления.

Отношение к композитору как к лицу второстепенному в театрализованном представлении стало, возможно, одной из причин небрежного отношения к музыкальным рукописям. На сегодняшний день большая часть музыки к ранним стюартовским маскам утрачена. Однако сохранившиеся тексты часто дают возможность представить, а по возможности – и реконструировать их музыкальное оформление.

Одним из самых распространенных жанров стюартовской маски была echo song (песня-эхо). Исследователи полагают, что появление этих песен в дворцовых представлениях отражало мировоззренческие идеи того времени и эхо трактовалось прежде всего как реакция высших сил на мольбу человека, как отклик небесной гармонии, лишь благодаря которой всё в мире сохраняется и поддерживается. Ключевым моментом песни-эха было усечение текста при повторении (отклике), что порой изменяло смысл строки на противоположный. В книге «Музыка в английской придворной маске» (1996) Питер Уоллс приводит показательный пример из «Маски Черноты», где эхо превращается в игру слов:

Daughters of the subtle floud,
Doe not let earth longer intertayne you;
Ecch. Let earth longer intertayne you.
Ecch. Longer intertayne you [7, p. 45].

Усечение текста в третьей и четвёртой строках превращает отрицание («Пусть земля больше не веселит вас») в утверждение («Пусть земля больше веселит вас. Больше веселит вас»). С музыкальной точки зрения echo songs давали возможность композитору пользоваться приёмами антифонного письма, чему способствовали и пространственные условия воплощения маски. Музыка echo songs не сохранилась, но, судя по текстам и ремаркам о способах исполнения, эти песни выполняли различные функции.

Песни-эхо дали прочные всходы в музыке более поздних поколений композиторов. В творчестве Пёрселла мы находим пример использования элементов echo song в песне «Draw near, you lovers». Здесь звуки заключительного «хора» создают почти мистический эффект. Отдаваясь «эхом» под сводами склепа, они создают иллюзию отклика потусторонних сил в ответ на стенания лирического героя.

Как дорогой королевский дивертисмент, маска прекратила своё существование после 1642 года с началом гражданской войны и возродилась в эпоху Реставрации с возвращением на престол Карла Стюарта в 1660 году. Поистине головокружительный успех на театральных подмостках Дорсет Гарден имела опера-маска Пёрселла «Королева фей» (1692). Литературной основой этого сочинения стала комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь», «улучшенная» по традиции того времени до неузнаваемости. Несуразность текста не помешала Пёрселлу

создать масштабное художественно цельное сочинение, включавшее больше пятидесяти номеров и ставшее подлинным фейерверком песен.

Представляя собой развёрнутую маску, которая делится на более мелкие маски, это сочинение использует песни в соответствии с законами данного театрального жанра. Однако мелодика этих песен головокружительно разнообразна, а драматургические приёмы их использования исключительно изящны. Раздробленность на мелкие маски позволила композитору включать в них песни, замыкая на определённой образной сфере, со всеми характерными для этой сферы выразительными возможностями. Как правило, песни в отдельной маске объединяет настроение, тональность, часто звуковая изобразительность и обязательный контраст с последующей маской или эпизодом. Так, второй акт полу-оперы распадается на две сказочные маски – одну, воссоздающую лесную идиллию с участием птиц и муз, и другую, связанную с аллегориями ночи. Номера первого цикла объединяет праздничное, светлое настроение, тональность C-dur и тематизм, порождённый изобразительными ассоциациями – шорохом крыльев, щебетом птиц, эффектами лесного эхо. В музыке это выражено частыми повторными приглушёнными аккордами у струнных на ритмах мелких длительностей, быстрыми синкопами, высоким регистром, самобытным мелодическим складом. Здесь тембры красочны, динамические противопоставления подчёркнуты, а структуры ритмически организованы.

Персонажи второй маски живут в мире теней и мрака – это Ночь, Загадка, Тайна и Сон. Тональность c-moll, объединяющая эту сцену, уже в XVII веке закрепила за собой семантику образов скорби и страдания. Четыре песни выстраиваются по мере понижения тесситуры голосов, обеспечивая сгущение и затемнение красок. Таинственности прибавляет песня Сна, мелодия которой насыщена драматическими паузами. По словам английского дирижера Антони Луиса, «трудно вспомнить другое произведение, где бы тишина производила столь сильное впечатление» (цит. по: [1, с. 164]).

Несомненной оригинальностью отмечена песня Пьяного Поэта в конце первого акта. Пёрселл рисует неразумность поведения пьяницы теми же средствами, коими изображали сумасшествие. Публике такие песни нравились, и зрители от души веселились. В качестве основного выразительного приёма используется нерегулярный и неожиданный сбой ритма. Мелодия как бы спотыкается, но при этом сохраняет удивительно светлое звучание, подсказывая зрителю, что умопомрачение преходяще.

Наряду с небольшими изящными, но лишёнными виртуозности песнями (песня Загадки из второго акта), в «Королеве фей» встречаются вокальные номера, насыщенные изощренной орнаментикой и отмеченные сильным влиянием итальянского оперного стиля. К ним относятся, например, «Ye gentle spirits» («Вы, духи добрые») из третьего акта, «Hark, the ach`ing air" («Слушай, как эхо звучит») и "Thus the gloomy world" («Настолько мрачный мир») из пятого акта. Значительно выделяются песни, связанные с мотивом скорби (песня Ночи из второго акта, песня Зимы из четвёртого, песня «Жалоба» из заключительного действия). Их основными признаками станут формообразование на основе basso ostinato и присутствие интонаций стиля lamento.

«Королева фей» стала одним из лучших сочинений Пёрселла, предназначенных для театра. От первого музыкально-сценического опыта композитора её отделяют всего лишь 12 лет. Когда в 1680 году в театре Дорсет Гарден была поставлена пьеса Натаниэля Ли (Nathaniel Lee, 1653–1692) «Феодосий, или Сила любви» («Theodosius, or The Force of Love»), Пёрселл сочинил к спектаклю девять прекрасных песен. Несмотря на драматический сюжет, они следуют традициям dance songs, написаны в строфической форме и отличаются светлым колоритом и лирической непосредственностью. Мелодия в песнях движется с большим изяществом, лёгкостью и непринуждённостью. Дж. Уэстреп считает, что песни «Стремясь под мирта сень» («Hail to the myrtle shade») и «О жестокий рок» («Ah cruel, bloody fate») «превосходят высшие достижения предшественников Пёрселла. При всей живости и изяществе "Психеи" Локка, она не выдерживает сравнения с "Феодосием", а песни Хамфри к "Буре" покажутся просто вялыми и скучными» [4, с. 115].

Очень скоро вслед за «Феодосием» будут написаны две песни, заслуживающие внимания, – это тонкая по выразительности «Я бренный покидаю мир» («Retired from any mortal's sight») для пьесы Наума Тэйта «Сицилийский узурпатор» («The Sicilian Usurper», 1680) и «Вей, вей, Борей» («Blow, Boreas, Blow») для комедии Томаса Дурфи «Сэр Барнаби Виг» («Sir Barnaby Whigg», 1681). С 1660 по 1689 годы Пёрселл создал буквально мизерное количество сочинений для театра: кэтч «У моей жены есть язычок» («My Wife Has a Tongue») для «Английского адвоката» («The English Lawer», 1685) Эдварда Равенскрофта и восемь песен для «Предпочтения дурака» («A Fool's Preferment», 1688) Томаса Дурфи.

По-настоящему театральная карьера Пёрселла начнётся лишь в 1689 году, когда композитору исполнится тридцать лет и свет увидит его опера «Дидона и Эней». Песня представлена здесь во всем многообразии жанра и выполняет важные драматургические функции. В первом акте песен всего две – песня Дидоны и песня Белинды. Во втором акте – две песни Белинды, которые подхватывает хор, и песня Дамы из свиты в традициях dance song. В третьем акте – песня моряков, песня Духа и заключительная песня Дидоны. Если песни Дидоны демонстрируют откровенную преемственность с итальянской ариозностью, то песня Дамы из свиты, исполненная на манер английской баллады, близка ренессансному фольклору. Песня Белинды выделяется энергичными, волевыми интонациями, присущими «героической» итальянской арии, а разухабистая песня подвыпивших моряков пронизана интонациями шотландского фольклора. Каждая из песен является ядром, вокруг которого группируется музыкальный материал. Интересно, что в трагедийной сфере оперы ведущим музыкально-выразительным приемом становится далеко не речитатив, а именно песенность.

Песни «Дидоны» испытали на себе очевидное влияние английского фольклора. Эта характеристика подробно описана М. Роднянской в её диссертации «Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла». Автор называет «наиболее типичные интонационно-ритмические признаки “Дидоны”, имеющие народно-песенное происхождение» [3, с. 10]. Так, в песне Белинды из II акта исследователь отмечает трёхдольное движение в сочетании с ритмической фигурой ♪♩|♩♪ в песне Дидоны «Ah, Belinda» из I акта и в песне Белинды на охоте из II акта – «раскачивающееся движение мелодии от V ступени к I или от I к V с возвращением к опорному звуку и его опеванием» [3, с. 11]. Интересны наблюдения М. Роднянской в сфере музыкальной образности песен Дидоны, где обозначены параллели со старинной английской балладой. В доказательство приводится текст из популярной баллады «Королева Дидона»:

Дидона, бедная, гляди,
Уж, верно, смерть твоя близка,
Уходят в море корабли,
А в сердце раненом – тоска…

Освещая в статье некоторые аспекты «жизни» песни в театральных произведениях Пёрселла, мы остановились главным образом на двух сочинениях, ставших вершинами музыкально-сценического искусства английского мастера. Индивидуальность почерка композитора, отточенность композиторских методов позволяют отчётливо проследить стилевые и жанровые особенности песни, а также определить её роль в драматургии музыкального произведения. Даже поверхностный взгляд отмечает обилие разнохарактерных образов и широкий диапазон эмоций – это светлые, лирически непосредственные танцевальные песни «Феодосия», умопомрачительная песня подвыпившего поэта из «Королевы фей», трагедия жизни и любви в заключительной песне Дидоны, разухабистые песни моряков и песня Дамы из свиты на манер ренессансной баллады. Театральные песни Пёрселла характеризует разнообразие форм и мелодических приёмов, будь то кэтч, строфическая dance song, виртуозные арии da caro или арии на основе basso ostinato. Песня становится тем ядром, вокруг которого группируется музыкальный материал, а сама песенность – одним из главных музыкально-выразительных приёмов прежде всего трагической сферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Конен В.* Пёрселл и опера: исслед. М.: Музыка, 1978. 264 с.
2. *Перевалова А.* Традиции жанра «маски» в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): автореф. дис. … канд. иск. Новосибирск, 2013. 26 с.
3. *Роднянская М.* Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла: автореф. дис. … канд. иск. М., 1986. 25 с.
4. *Уэстреп Дж. А.* Генри Пёрселл. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
5. *Holman P.* Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
6. *Moore R. E.* Henry Purcell and the Restoration Theatre. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1961. 250 p.
7. *Walls P.* English Courtly Masque: 1604–1640. Oxford: Clarendon Press, 1996. 372 p.

REFERENCES

1. *Konen V.* Pyorsell i opera [Purcell and Opera]: research work. Moscow: Muzyka Press, 1978. 264 p.
2. *Perevalova A.* Traditsii zhanra «maski» v angliyskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroy poloviny XVII veka [The Traditions of the Masque Genre in the English Musical-Dramatic Theatre in the Second Part of the XVIIth century]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Novosibirsk, 2013. 26 p.
3. *Rodnyanskaya M.* Angliyskie natsional'nye traditsii v muzykal'no-dramaticheskikh proizvedeniyakh Pyorsella [National English Traditions in Musical-Dramatic Compositions by Purcell]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 1986. 25 p.
4. *Uestrep Dzh. A.* Genri Pyorsell [Henry Purcell]. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 240 p.
5. *Holman P.* Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
6. *Moore R. E.* Henry Purcell and the Restoration Theatre. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1961. 250 p.
7. *Walls P.* English Courtly Masque: 1604–1640. Oxford: Clarendon Press, 1996. 372 p.

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПЕСЕННОГО ЖАНРА

В статье рассматриваются индивидуальные особенности творческого метода Пёрселла в работе с жанром театральной песни. Даётся характеристика сольных вокальных номеров в драматических пьесах эпохи Реставрации. Автор акцентирует внимание на жанровом разнообразии сценических песен, характеризует роли певцов в драматических спектаклях, а также особенности исполнения сольных номеров. Для демонстрации изменчивости жанра песни в исторической перспективе автор даёт характеристику традиционного для английского придворного быта жанра маски, в котором песня представлена в двух основных разновидностях и несёт в театрализованном представлении определённую драматургическую нагрузку. Освещаются вопросы преемственности и развития драматургических приёмов использования песни в музыкально-сценической музыке Генри Пёрселла. Основным материалом анализа становятся песни из оперы-маски «Королева фей» и оперы «Дидона и Эней». Песни анализируются в аспекте их драматургической функции в опере и полу-опере. Автор пишет о выразительных возможностях песен, объединённых единой образной сферой в отдельные замкнутые маски, и о влиянии последних на формирование общей драматургической линии развития. Приводятся примеры откровенной преемственности с итальянской мелодикой и влияния английского фольклора в песнях Пёрселла.

Ключевые слова: театральная песня, музыкально-сценические произведения, музыкальная драма эпохи Реставрации, жанр маски в Англии XVII века, опера-маска «Королева фей», «Дидона и Эней».

MUSIC STAGE WORKS BY HENRY PURCELL IN THE LIGHT OF THE SONG GENRE

The article deals with the individual characteristics of a creative method by Purcell in the genre of theatre songs. The characteristic of the solo vocal pieces in the dramatic plays of the Restoration is given. The author focuses on the variety of genres of stage songs, describes the role of the singers in dramatic performances, as well as the features of the performing of the solos. To demonstrate the variability of the genre of the song in a historical perspective the author gives a description of the traditional for the English court life masque genre in which the song is available in two main varieties, and carries a certain dramatic pageant load. The article addresses the issue of the continuity and development of the dramatic methods in the usage of the song in the musical-theatrical music by Henry Purcell. The songs from the opera-masque «Fairy Queen» and the opera «Dido and Aeneas» are the basic material for the analysis. Songs are analyzed in terms of their dramatic function in the opera and semi-opera. The author writes about the expressive possibilities of the songs joined by one sphere and shaped in the separate masks, and the impact of the latter on the formation of a common line of dramatic development. The examples of Italian melodic continuity and influence of English folklore in songs by Purcell are given.

Key words: theatrical song, musical-theatrical works, musical drama of the Restoration, masque genre in the XVIIth-century England, opera masque «Fairy Queen», «Dido and Aeneas».

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 Пёрселла в музыкальной культуре Англии»

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

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

А. С. БРАГИН
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

«НОВАЯ ПОЭТИКА» ЗВУКОТВОРЧЕСТВА В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА КВАРТЕТА)

Современная гитарная музыка воспринимается как целостный феномен благодаря продуктивному синтезу академической и ряда неакадемических традиций. Указанный синтез на рубеже XX–XXI веков приводит к систематизации художественно-стилевых принципов гитарного искусства, инспирируемой концептуальными устремлениями постмодернистской эпохи. Именно в русле названных синтезирующих процессов возникают сочинения *Лучано Берио*, Брайана Фёрнихоу и *Джачинто Шельси для* классической гитары соло, Хельмута *Лахенмана для* дуэта гитар, а также целый ряд произведений *для* квартета гитар и смешанных ансамблей. Это позволяет нам предположить, что в современной музыке *для* гитары формируется «*новая поэтика*», обусловленная соответствующими *звукотворческими интенциями*.

При этом вторая половина XX и начало XXI столетий характеризуются повышенным интересом композиторов, создающих музыку *для* гитары, к жанру гитарного квартета. Последний, трактуемый как *имманентная жанрово-стилевая система*, в значительной мере явился «лабораторией» композиторов-«экспериментаторов», создававших новое звуковое пространство камерно-инструментальной музыки рубежа XX–XXI столетий. Разумеется, подобным исканиям сопутствовали как стремительный рост исполнительского мастерства, так и специфическое, ярко индивидуализированное преломление композиторских техник Новейшего времени.

Цель данной статьи заключается в освещении принципов звукотворчества, повлиявших на формирование «новой поэтики» в современном ансамблевом гитарном искусстве, включая жанр гитарного квартета.

Материалом исследования послужили сочинения 2010-х годов Р. Магуайра, *Д*. Смоука, Р. Камерона-Вулфа, *Д*. Бочарова *для* квартета гитар, репрезентирующие сферу «звуковых экспериментов» в гитарном исполнительстве начала XXI века.

В композиторском арсенале наших дней фактически преодолевается традиционное разграничение между музыкальными и внемузыкальными (шумовыми) звуками. Наряду с этим, прослеживается тяготение к интенсивному техническому взаимообогащению различных традиций гитарного искусства. В музыкальной практике гитарного квартета всё чаще фигурируют:

• **экспериментальные приёмы звукоизвлечения:**

– *академические гитарные* (флажолет, тамбурин, rasgueado, tremolando, tremolo – с использованием как одного звука, так и интервалов или аккордов);

– *заимствованные электрогитарные* (слэп, тейпинг, бэнд);

• **разнообразные приспособления**:

– *академические гитарные* (каподастр);

– *заимствованные электрогитарные* (медиатор, слайдер);

– *не связанные с гитарным искусством* (китайские палочки, скрипичный смычок, спички, бумага, картон, фольга, прищепки);

• **звукошумовые эффекты**:

– *академические и электрогитарные* – подражание разнообразным ударным инструментам, применение скордатуры (отдельных струн или всей их совокупности), микрохроматические изменения высоты звука, шумы различного происхождения.

Становлению новых принципов музыкального языка, бесспорно, способствовали искания композиторов ряда национальных школ, прежде всего – американской. Особенно это характерно *для* 1950–1960-х годов, когда за европейским Вторым авангардом последовал расцвет «новой музыки» в США (см.: [3]). С появлением минимализма, фри-джаза, контемпа, электронных и импровизационных композиций, оказывающих значительное влияние на звуковое пространство, связаны интересные образцы «экспериментального» творчества *для* гитарного квартета. Обратившись к некоторым показательным сочинениям наших дней, попробуем

выявить тенденции, повлиявшие на формирование «новой поэтики» в гитарных ансамблях.

Р. Магуайр – представитель американского «экспериментализма», склонный трактовать звук в качестве совершенного гибкого материала: «…искажайте его, как вам нравится. Звук – это артефакт преобразования и композиции» [7]. Данная авторская точка зрения последовательно реализуется в пьесе **«Орбиты»**, написанной для квартета гитар, где Р. Магуайр обращается к современному виду композиторской техники – алеаторике. Принцип случайности используется здесь как автором, так и исполнителями, которым надлежит в хаотичном порядке выбирать и исполнять различные паттерны из круговой партитуры (Пример 1). Благодаря этому ансамблевая композиция каждый раз звучит по-новому, превращая исполнителей в подлинных её соавторов и позволяя рассматривать упомянутое произведение как примечательный образец новой эстетики звука. По сути, в данном случае можно говорить, с одной стороны, о композиторе, *многократно созерцающем процесс рождения своей музыки в акте исполнения*, с другой, – об исполнителе как со-творце этой музыки.

В партитуре характеризуемой пьесы использованы разнообразные *приёмы звукоизвлечения*: кластеры, шумы, трески, флажолеты, микрохроматические «деформации» звука, возникающие благодаря горизонтальному скольжению по струне, которое обогащает авторскую палитру звуковых красок. Освещаемый выше процесс взаимодействия композитора и исполнителя свидетельствует о том, что неординарные решения в области средств музыкальной выразительности благоприятствуют формированию нового звукового пространства. Художественная структура, воссоздаваемая с учётом определённых законов и правил, уже не привлекает внимания исполнителей и слушателей, потому что основным центром авторского замысла становится *звук как источник* оригинальной концепции.

Кантата для сопрано, виолончели и гитарного квартета «На последнем дыхании» американского композитора **Р. Камерона-Вулфа** – сочинение, мировая премьера которого состоялась 28 февраля 2015 года в галерее современного искусства «COME IN», в рамках концерта «Один вечер с Ричардом Камероном-Вулфом», была исполнена Харьковским гитарным квартетом. В авторской концепции кантаты заключён глубокий философский смысл, призванный обратить слушателя к сфере Божественного. Новаторское воплощение указанной темы, предложенное композитором, обусловливается, прежде всего, оригинальностью фактурных и тембровых решений в условиях нетрадиционного камерно-ансамблевого состава.

Литературной основой цикла стали шесть древних мистических текстов. Первая часть написана на слова суфийского поэта Ф. Ираки («О, певец»), вторая – на текст буддистской монахини Сисупакалы («Весь мир в огне»), третья – на слова даосского философа Лао-цзы («Богоподобие есть путь»), четвёртая и пятая – на тексты христианских мистиков Мехтильды Магдебургской («Воспламени меня») и святой Терезы Авильской («Для моего Возлюбленного»), шестая – на слова индуистско-сикхского поэта Кабира («Это – музыка»). Автор достигает впечатления интенсивно обновляющейся звуковой ткани благодаря гибкому взаимодействию солистов с гитарным квартетом. Сочетание голоса и названных инструментов – своего рода этапный момент в эволюции современного гитарного ансамблевого искусства. К числу новаторских идей автора, фигурирующих в партитуре, относятся использование новейших нотаций (Пример 2), огромное разнообразие ритмов и ритмических сочетаний, оригинальные взаимодействия отдельных звуков, интервалов и аккордов, эффекты наложения однотипных паттернов (с задержкой в шестнадцатую длительность между голосами), использование звуков с неопределённой высотой звучании (шум, треск, стук) и др. Все перечисленные элементы связаны с поисками новых форм бытия звука, или, по выражению П. Булеза, «*музыки нового звука*» (цит. по: [5]).

«Две топографии: карта и искажение» – сочинение американского композитора **Д. Смоука,** написанное в 2012 году для «Atlantic Guitar Quartet». Как отмечает автор в аннотации к партитуре, «…мы располагаем реальной картой местности – и картой, искажённой нашей памятью». Замысел диптиха предопределяется утверждением автора по поводу своеобразия человеческих воспоминаний, придающих некогда увиденному облик, во многом отличный от действительности.

Идея топографической карты отражена в музыке визуально (Пример 3). Партитура действительно ассоциируется с картой, чему способствует объединение нескольких вариантов микротональной скордатуры (в партии второй гитары применяется строй ниже на 1/6 тона, в партии третьей гитары – ниже на 1/3 тона), использование различных колористических эффектов, звукоподражаний (флажолеты, стуки, трески, шумы) и *синтетических приспособлений* – скрипичного смычка, слайдера, всевозможных препараций. Благодаря упомянутому

микрохроматическому сопряжению монотембровое гитарное звучание уступает место политембровым взаимодействиям.

Микрохроматическое изменение высоты в партиях гитары – новаторское решение, позволяющее сформировать новый звуковой образ и наметить перспективы его восприятия с помощью гибко варьируемой политембровости. Тем самым музыкальный мир «Топографий» постепенно открывает слушателям множество звуковых пространств, вследствие чего названный диптих предстаёт знаковым сочинением – репрезентантом «новой поэтики» современного гитарного искусства.

В **«Сюите» Д. Бочарова** для квартета гитар новая интерпретация звукового пространства и законов его построения связана с изобретательным комбинированием разнообразных гитарных приёмов, заимствованных из нескольких гитарных стилей (джаз, рок, блюз, электронная музыка). Сюитный цикл состоит из восьми частей, контрастных друг другу. Основным элементом в системе средств выразительности служит тембр, взаимодействующий с различными способами фактурного изложения. Тембру в музыкальной драматургии цикла отводится ключевая роль: «центробежный» процесс развития охватывает как *звуковые* (шумы, имитации, искажения, микрохроматика – см. Пример 4), так и *технические изменения* (слайдер, каподастр). Кроме того, важнейшее значение в рецептивном аспекте приобретают ритмические взаимодействия.

Следует, в частности, указать на: 1) своеобразно фиксируемые временны*е* «колебания» в середине III части сюиты, где в партиях 1, 2 и 3 гитар «унисонно» выписывается переход от септолей к квинтолям (как эффект зримого «растяжения» времени); 2) разнообразные сопряжения полиритмических паттернов в ансамблевых эпизодах; 3) паузирование, которое целенаправленно трактуется в качестве приёма, способствующего концентрации внимания на звуке и тишине.

Как видим, внедрение оригинальных тембровых соотношений, метроритмических взаимодействий различного рода паттернов, современных исполнительских приёмов и композиторских техник предопределяет сущность «новой поэтики» звукового пространства в новейшем репертуаре для квартета гитар.

Таким образом, начало XXI века отмечено кардинальными изменениями в системе композиторского мышления (см.: [6]), вследствие чего трансформируются основы музыкального творчества в целом:

– стираются границы между академической и неакадемическими традициями;

– основным элементом композиции становится звук в его первозданном виде;

– коммуникация произведения со слушателем осуществляется с учётом не только временны*х* процессов, но и специфики нового звукового пространства;

– «новый звук» радикально влияет на композиционный процесс;

– достигаемый уровень сложности образно-смыслового содержания, запечатлеваемый в нотации музыкального текста, является результатом использования соответствующей композиторской лексики, внедрения новых концептов в сферу формообразования.

Можно полагать, что в наши дни гитарный квартет и гитарное исполнительство в целом активно содействуют научному исследованию проблем, связанных с «новой поэтикой» как феноменом современной инструментальной музыки. Действительно, эволюция гитары в XIX–XX веках простирается от бытового музицирования до академической сцены. На рубеже XXI столетия гитара обнаруживает готовность к экспериментам, обусловленным сопряжениями самых разнообразных жанров, стилей, исполнительских традиций. Данная тенденция весьма ярко репрезентируется освещаемыми выше сочинениями 2012–2015 годов. По сути, гитарная музыка сегодня приближается к очередной ступени эволюционного развития – ступени, которая характеризуется главенством «новой поэтики» звукотворчества.

Синтез академической и неакадемических традиций благоприятствует смешениям стилей, композиторских техник, исполнительских приёмов, интенсивно воздействуя на звуковое пространство культуры, его смысловые координаты и формы коммуникации. Изложенные аналитические наблюдения (которые, безусловно, требуют обогащения и корректировки с учётом специфики различного национально-стилевого материала) позволяют обозначить магистральные пути указанных сопряжений в границах современной композиции и интонационной лексики. Итак, *«новая поэтика» звукотворчества в контексте современной музыки для гитары – это уже сформировавшаяся система художественно-стилевых принципов организации пространства и времени музыкального произведения,* требующая изучения и научного осмысления. Новаторская суть названного феномена органически соотносится с важнейшими принципами музыкального искусства наших дней, от авангардных композиторских «экспериментов» до приоритетных явлений академического гитарного исполнительства.

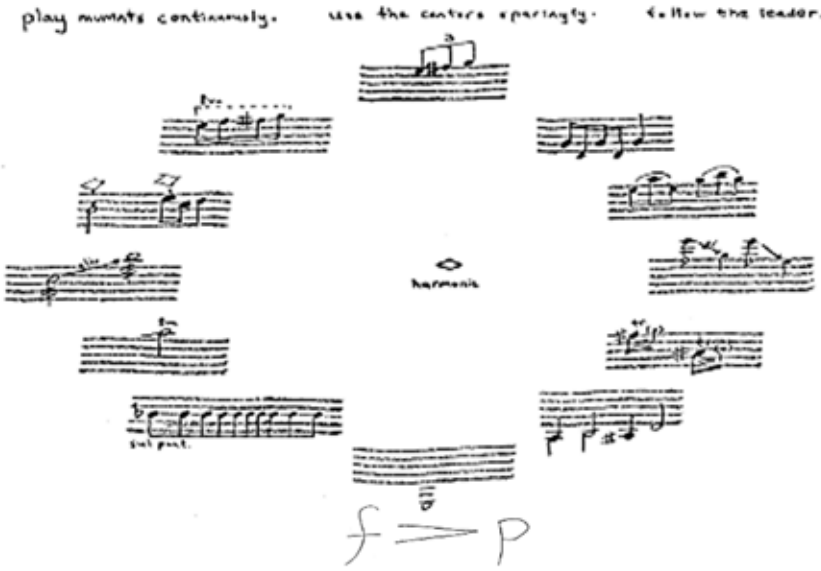
ЛИТЕРАТУРА

1. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 368 с.
2. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 356 с.
3. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. *Тукова И.* О сонорном пространстве // Музикознавство у діалозі: зб. наук. ст. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Гліера, 2011. (Київське музикознавство: Вип. 37.) С. 64–88 [Музыкознание в диалоге: сб. науч. ст. Киев: КГВМУ им. Р. М. Глиэра, 2011. (Киевское музыкознание: Вып. 37.) С. 64–88].
5. *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: http://www.kholopov.ru/prdgm.html.
6. *Холопов Ю.* О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения): сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. С. 6–17.
7. Ryan Maguire: The Official Site. URL: http://ryanmaguiremusic.com/portfive.html.

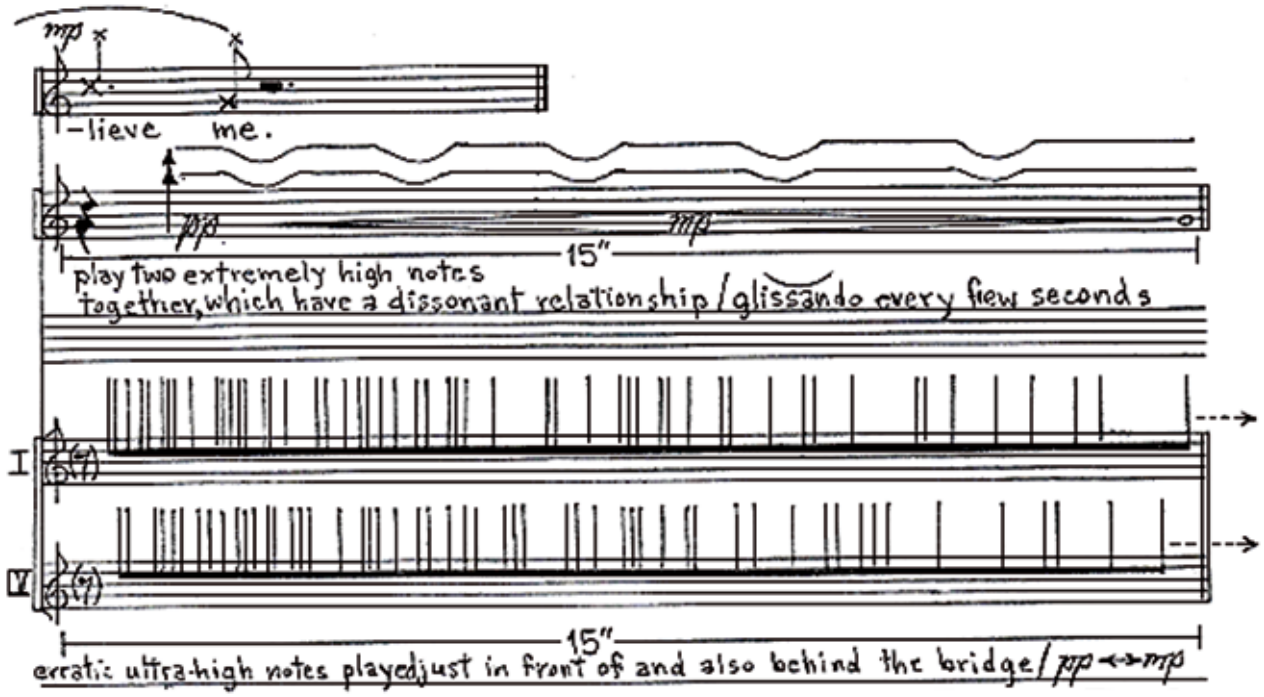
REFERENCES

1. *Kogoutek C.* Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [Technique of Composition in Music of the XXth Century]. Moscow: Muzyka Press, 1976. 368 p.
2. Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers about Modern Composition]: reading-book. Compiled by T. Kyuregyan, V. Tsenova. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. 356 p.
3. *Manulkina O.* Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the XXth Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh's Publishing House, 2010. P. 564–570.
4. *Tukova I.* O sonornom prostranstve [About Sonorous Space]. Muzykoznavstvo u dialozi [Musicology in Dialogue]: selected research articles. Kiev: Kiev State R. Glier High College of Music, 2011. (Kiev Musicology: Issue 37.) P. 64–88.
5. *Kholopov Yu*. Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka [New Paradigms of the XXth Century Musical Aesthetics]. URL: http://www.kholopov.ru/prdgm.html.
6. *Kholopov Yu*. O suschnosti muzyki [On the Essence of Music]. SATOR TENET OPERA ROTAS: Yuriy Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola (K 70-letiyu so dnya rozhdeniya) [Yuri Kholopov and His Research School (Towards the Seventieth Birthday)]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2004. P. 6–17.
7. Ryan Maguire: The Official Site. URL: http://ryanmaguiremusic.com/portfive.html.

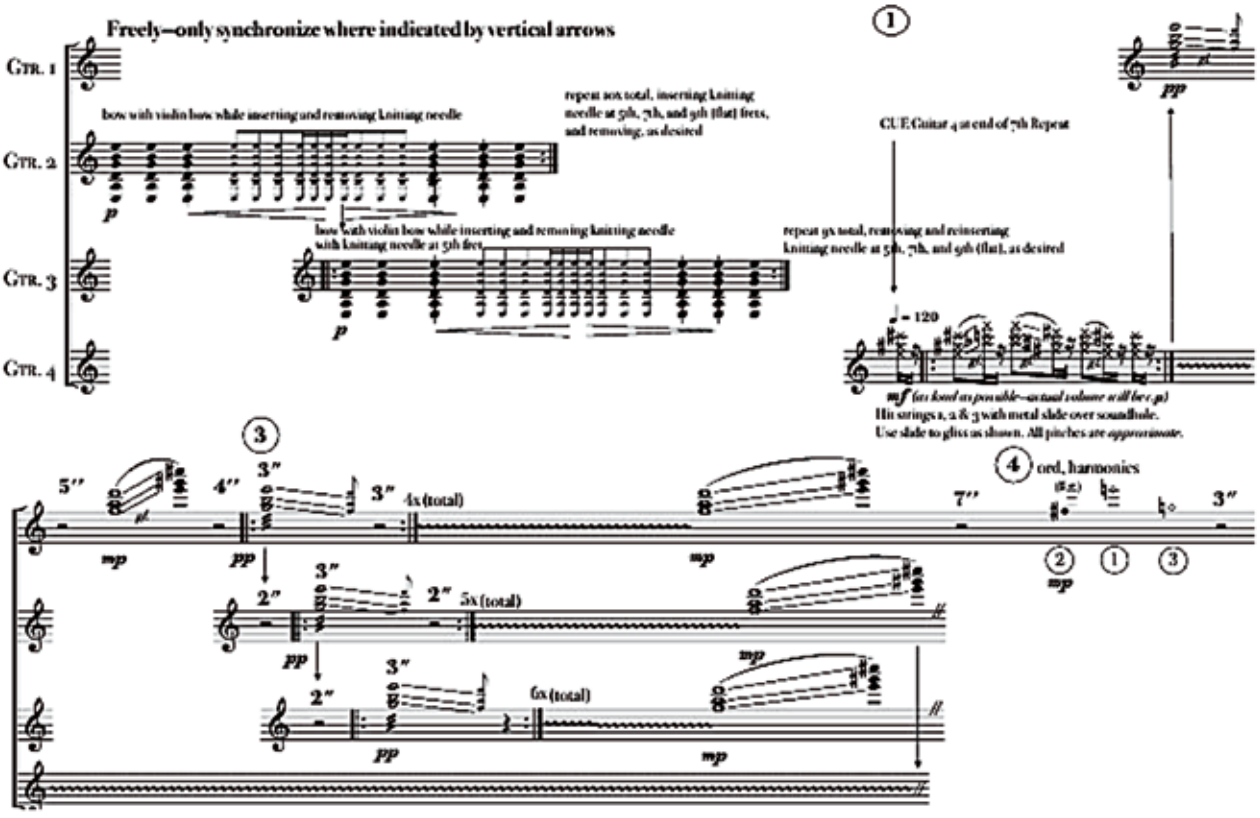
Пример 1
Р. Магуайр. Орбиты



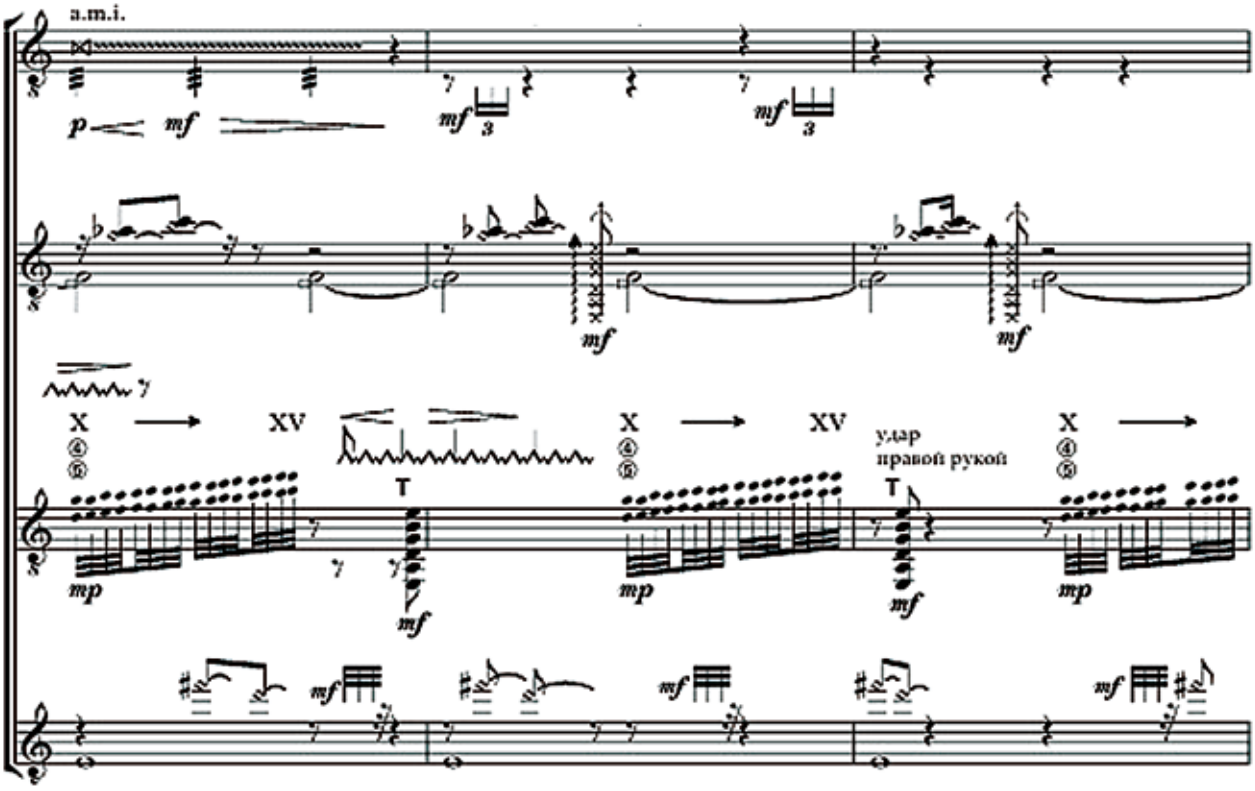
Пример 2
Р. Камерон-Вулф. На последнем дыхании (ч. IV)



Пример 3
Д. Смоук. Две топографии: карта и искажение



Пример 4
Д. Бочаров. Сюита (ч. IV)



«НОВАЯ ПОЭТИКА» ЗВУКОТВОРЧЕСТВА В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА КВАРТЕТА)

В статье рассматривается «новая поэтика» как система художественных методов мышления в ансамблевом инструментальном исполнительском искусстве рубежа XX–XXI веков. Характеризуя современные произведения для квартета гитар, исследователь стремится выявить наиболее существенные факторы, содействовавшие формированию «новой поэтики». Основным элементом художественной концепции становится звук в его «первородном» облике; радикальное влияние «нового звука» на слушателя влечёт за собой трансформацию композиторского мышления и исполнительских средств выразительности (звукоизвлечения, фактуры, динамики). Автором обозначены следующие тенденции, предвосхитившие появление «новой поэтики» в современной гитарной музыке: синтез академической и неакадемических традиций, смешение гитарных стилей и школ, новаторские решения в области нотации, внедрение современных техник композиторского письма. Обзор перечисленных явлений позволяет исследователю утверждать, что «новая поэтика» сложилась как система художественных ценностей и методов мышления, которая продолжает развивать в новаторском и самобытном плане важнейшие принципы современного музыкального искусства. Художественными образцами, рассматриваемыми в статье, служат камерные сочинения композиторов США (Р. Магуайр, Р. Камерон-Вулф, *Д.* Смоук) и Украины (*Д.* Бочаров).

Ключевые слова: современная музыка для гитары, «новая поэтика», синтезирующие тенденции, квартет гитар, Р. Магуайр, Р. Камерон-Вулф, *Д.* Смоук, *Д.* Бочаров.

«NEW POETICS» OF SOUND CREATION IN GUITAR MUSIC (THE GENRE OF QUARTET AS AN EXAMPLE)

A «New poetics» as a system of art methods of thinking in the ensemble instrumental performing art is dealt in the article. The researcher characterizes contemporary pieces for quartet of guitars and strives to identify most important factors which are furthered the formation of the «New poetics». A sound (in its «first-born» aspect) became a basic element of the artistic conception. The drastic influence of the «New poetics» on a listener entails a transformation of composer thinking and performing means of expression (phonation, facture, and dynamics). The author emphasizes following tendencies anticipated the appearance of the «New poetics» in contemporary guitar music: synthesis of academic and non-academic traditions, the combination of guitar styles and schools, use of innovative notations and actual techniques of composer account manner. Reviewing the named phenomena the researcher asserts the «New poetics» formed as a system of art values and ways of thinking. It continues to develop (in the direction of its innovative way) the most important principles of contemporary music. The chamber works by American and Ukrainian composers (R. Maguire, R. Cameron-Wolf, D. Smoke, D. Bocharov) are the artistic examples considered in the article.

Key words: contemporary guitar music, «new poetics», synthesizing tendencies, guitar quartet, R. Maguire, R. Cameron-Wolf, D. Smoke, D. Bocharov.

Брагин Андрей Сергеевич
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: andre-bragin@mail.ru

Bragin Andrey S.
postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music
Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkov
e-mail: andre-bragin@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

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

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРИНЦИПОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПЕРФОРМАНСАХ

Формирование и развитие танца постмодерн – мощного направления в современной музыкально-хореографической культуре, зародившегося в Северной Америке и распространившегося по всему миру, – протекало в художественной атмосфере 1950–1970-х годов – времени радикальных перемен, связанных со становлением новых стилей, направлений, форм подачи искусства. Художественная культура Нью-Йорка и, позднее, всего Восточного побережья, в контексте которой складывалась хореография постмодерна, характеризуется своеобразной полифонией «измов»: абстрактный экспрессионизм, абстракционизм, концептуализм, минимализм стали ярчайшими явлениями современного искусства и оказали влияние на становление новых музыкальных идей.

Среди важнейших творческих принципов, характеризующих музыкальные и хореографические новации периода 1950–1960-х, назовём расширение границ художественного творчества и внедрение элементов готовой реальности в произведение, утверждение главенства художественной идеи над объектом искусства и процесса создания сочинения над законченным опусом, интерес к «живому» искусству и включение зрителей в процесс сочинения. Универсальной формой для воплощения креативных замыслов в музыкально-хореографическом искусстве стал перформанс. Совместные работы композиторов Дж. Кейджа, Г. Маммы, Э. Брауна, Д. Тюдора и хореографов М. Каннингема, Л. Чайлдс, Т. Браун, К. Браун стали вместилищами новейших идей и яркими образцами синтетического искусства.

Становление танца постмодерн совпало с периодом расцвета музыкального экспериментализма и активной творческой деятельностью его крупнейших представителей Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, Л. Харрисона, Г. Парча. Известно, что в 1950-е годы Г. Кауэлл был признан ведущим специалистом в области восточной музыкальной культуры и этномузыкознания. К 1950-м и 1960-м относятся важнейшие музыкальные открытия Дж. Кейджа (индетерминизм, алеаторика, графическая нотация), привлёкшие внимание мировой общественности к его творчеству. Изобретения новых инструментов и тембров Л. Харрисона и Г. Парча, охватывающие длительный период, к началу 1970-х годов стали достоянием американской культуры.

Подчёркивая значимость музыкального экспериментализма, приведём мнение М. Переверзевой, известного исследователя музыкальной культуры США XX века: «Экспериментальная направленность характеризовала творчество разных композиторов США, работавших в первой и второй половине столетия, но в 1950-е годы поиск и открытие совершенно нового в музыке для ряда композиторов стали главной целью творчества и привели к качественно иным по сравнению с музыкой первой половины века новациям <…>» [4, с. 23]. Для настоящего исследования важно и то, что открытия музыкального экспериментализма в области звукообразования, методов сочинения оказали влияние на хореографическую партитуру танца постмодерн.

Период этот отмечен и экспериментами американских композиторов в области электронной музыки. Будучи сложными, синтетическими феноменами, органично соединяющими искусство и технологии, музыкально-хореографические перформансы создавались в контексте экспериментальных поисков композиторов и хореографов-новаторов, талантливых инженеров и звукооператоров. Начало 1950-х и 1960-е

годы для музыкального искусства в целом и для музыкально-хореографических работ в частности были ознаменованы первыми опытами Дж. Кейджа, Э. Брауна, Д. Тюдора, М. Суботника, записанными на магнитную ленту. С конца 1960-х и на протяжении всей второй половины XX столетия творческая деятельность Г. Маммы, Д. Тюдора, Д. Бермана, Р. Эшли и многих других привела к расцвету электронной музыки в США. Электронные композиции появились в работах М. Каннингема в 1952 году, а с 1970-х они стали преобладающими как в спектаклях его труппы, так и в сочинениях его последователей.

Можно утверждать, что зачинателями нового движения в хореографическом искусстве были М. Каннингем и Дж. Кейдж. Эстетика, композиционные приемы, музыкальный и хореографический язык перформансов зарождались в контексте экспериментального искусства. Творческий диалог двух великих художников продолжался почти полвека. Согласно многочисленным высказываниям М. Каннингема, «…влияние Кейджа было очень значительным <…> На протяжении многих лет его (Кейджа. – Е. К.) музыка была очень близка мне. Он изменил мой способ восприятия музыки... Метод Кейджа коренным образом меняет реакцию слушателя на музыку, делает ее индивидуальнее. Слушателю уже не навязывается какой-то один-единственный, абсолютный смысл» [1].

Примечательно, что первый в истории хэппенинг «Untitled Event» Дж. Кейджа – сочинение, основанное на спонтанных событиях, ставшее манифестом концепции театра реальных событий, – включал в себя, помимо прочего, хореографические последовательности М. Каннингема. Заложенные в работе идеи отрицания традиционных канонов искусства, в частности, разделение функций автора, исполнителя и реципиента, наличие эффекта театральной рампы, соотношение искусства и реальной действительности взяли на вооружение хореографы поколения 1960-х. Исторически важные для музыкальной культуры произведения Дж. Кейджа «4’33”», «Music of Changes», «Imaginary Landscape» заложили основу и для развития новаций хореографических.

Важно, что и другие композиторы – соавторы М. Каннингема – при всей разнонаправленности художественных интересов, в той или иной степени были связаны с творческими поисками Дж. Кейджа и в разное время сотрудничали с великим мастером. Так, представители старшего поколения Д. Тюдор, М. Фелдман, К. Вулф, Э. Браун в течение 1950-х совместно с Дж. Кейджем разрабатывали новую для своего времени область электронной музыки, некоторые из них принимали участие в известном кейджевском «Проекте для магнитной ленты». Музыканты прослушивали и обрабатывали магнитофонные записи, резали, склеивали, накладывали ленты, исследовали возможности генераторов шумов и создавали новые технические приспособления для обработки звука.

Композиторы следующих поколений в разной степени разрабатывали характерные для Дж. Кейджа музыкальные техники: Т. Ичиянаги был его учеником и последователем, Ла Монт Янг увлекался внеевропейскими культурами, использовал технику простейших повторов и создавал статические композиции с длительно тянущимися созвучиями в нетемперированном строе. Главной областью творчества представителей третьего поколения Д. Бермана, Г. Маммы также стали эксперименты с магнитной лентой и электронными средствами, развитие алеаторики и интерес к «живому» перформансу (Live Performance).

Возвращаясь к принципам музыкального экспериментализма и, в частности, эстетическим взглядам его крупнейших представителей Дж. Кейджа и Г. Кауэлла, отметим роль иррационально-интуитивного подхода, особым образом соединявшегося в их творчестве с объективным началом. Идеи эти найдут воплощение и в хореографических композициях М. Каннингема, Л. Чайлдс, Т. Браун, К. Браун.

В процессе экспериментирования, культивируемом композиторами и хореографами, сознание автора должно было освободиться как от навязанных культурой «художественности» и вкуса, так и от психологических интенций. «Какова природа экспериментального действия? Это просто действие, результат которого нельзя предвидеть. <…> Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций», – размышлял Дж. Кейдж в известном эссе об истории экспериментальной музыки [3, с. 206]. То есть, избирая путь отмежевания от традиционных решений, автор мог лишь представлять некую звуковую идею, её дальнейшая разработка выходила за пределы композиторского творчества и отдавалась на откуп исполнителей.

Подобно тому, как опыты со звукотворчеством и изобретением новых тембров становились важнейшей частью концепций композиторов, М. Каннингем видел смысл танца в экспериментировании с различными возможностями движения человека во времени и пространстве. Согласно позиции хореографа,

изложенной в эссе «Пространство, Время и Танец», если «…основной структурой сделать пространство времени, в котором всё что угодно может произойти в любой последовательности… и любое количество времени движение может отсутствовать, то счёт в такой структуре становится ключом к свободе» [2].

Похожий композиционный метод демонстрировала и А. Халприн. Процесс создания одного из своих сочинений она описывала следующим образом: «В “Parades and Changes” я была инициатором различных действий и эпизодов... Например, я могла сказать: “Мне было бы интересно использовать падения и создать такой образ, который будет иметь отношение ко всем видам вооруженного насилия. Но я не знаю, как решит падать каждый из вас”. И мы посвящали своё время исследованиям, в результате которых каждый находил свой способ падения» [5]. Подчеркивая роль экспериментирования в процессе сочинения/исполнения, автор отказывалась от традиционного понятия «хореографическая партитура», заменив его на более удобный для выражения сути её исканий термин «скоринг». Как отмечала А. Халприн, «хореография представляет собой более неизменный, выстроенный способ работы, в то время как скоринг характеризует последовательность действий в пространстве и времени… Это всегда будет процесс, в котором участвуют и с которым связано множество людей…» (цит. по: [6]).

Приведём некоторые параллели, характеризующие работу со звуком в музыкальных партитурах и движением в хореографических. С конца 1950-х годов композиторы, создающие музыку для танцевальных постановок, были увлечены идеями изобретения звука и тембра, исследования глубин тембровой структуры, проектирования звукового пространства, выявления возможностей, скрытых в неизведанной области электронной генерации звука.

Так, одной из ведущих тенденций работы со звуком в перформансах был поиск новых неакустических источников звука. Искусственно генерируемые звучания (при помощи электронного усиления и выравнивания звукового спектра преобразователями, предусилителями, смесителями) использовались в музыкальных композициях «Atlas Eclipticalis», «Concert for Piano and Orchestra» Дж. Кейджа, «Bewegungen, Quantitatimi Magfiguren» Б. Нильсона, предназначаемых, соответственно, для постановок «Aeon», «Antic Meet» и «Night Wandering» М. Каннингема. Последний, в свою очередь, активно применял электронно-изменённые движения либо целиком генерируемые компьютером неестественные для человека последовательности действий. Основу постановки «Trackers» составляли разрозненные движения и их комбинации, осуществлённые хореографом при помощи компьютерной программы «Life Form». Новая, неудобная для танцоров, нарушающая законы гравитации хореография (каждый жест отличался своеобразием и независимостью, соединение движений рождало причудливые калейдоскопичные узоры), тем не менее, обладала мощной силой воздействия.

Другой характерный для электронных композиций принцип работы, связанный с использованием различных наложений предварительно записанного материала, стал излюбленным в творчестве Д. Тюдора (музыкальный ряд перформансов «Exchange», «Channels/Inserts», «Phrases», «Shards», «Enter»). Метод наложений вслед за композитором применил и хореограф. В работах «Merce by Merce by Paik», «Locale», созданных в сотрудничестве с видеохудожниками Н. Дж. Пайком, С. Куботой и режиссёром Ч. Атласом, танцевальные образы претерпевали всевозможные трансформации, в том числе, выполненные с помощью наложений.

Процессы изобретения новой лексики, исследования структуры отдельно взятого жеста, проектирование особого сценического пространства наиболее последовательно воплотились в постановках «Beach Birds», «Loosestrife», «Enter», «CRWDSPCR», «Ocean». Экспериментальный подход к хореографическому движению, стремление осмыслить жест как самостоятельную и самоценную субстанцию, поиск оригинального перехода от одного движения к другому, их неординарные сочетания стали отличительным знаком постановок Л. Чайлдс, С. Форти, Т. Браун.

Источником красоты для композиторов-экспериментализтов и хореографов было объективное начало, связанное с движением к природе и противопоставлением субъективного мира личности окружающей среде. Хореография М. Каннингема, А. Халприн, Т. Браун, Л. Чайлдс охватывала непосредственный жизненный процесс, вбирала явления и события окружающей реальности, тем самым превращаясь в «искусство окружающей среды». Если источниками музыкальных композиций Дж. Кейджа, Л. Харрисона, М. Суботника, Г. Маммы могли быть звуки урбанистического города, электронно-генерированные звучания, всевозможные шумы, то в постановки М. Каннингема («Hands Birds», «Beach Birds», «How to Pass, Kick, Fall and Run», «Two Step», «Travelogue»), Т. Браун («Roof Piece», «Glacial Decoy», «Set and Reset»), А. Халприн («Parades and Changes»,

«Bank Placard Dance») проникали жесты, подражающие природным явлениям и повседневности, неестественные механические движения.

В экспериментализме воплотился один из ключевых принципов эстетики авангарда – так называемый демонтаж смысловых оппозиций. Создатели перформансов, опираясь на художественный опыт внеевропейских цивилизаций, развивали идею свободного перехода, текучести разных смыслов. Дж. Кейдж и М. Каннингем, П. Замо и Т. Браун, М. Суботник и А. Халприн подвергали воздействию случайности некоторые этапы творческого процесса, что приводило к своеобразному «рассеиванию» заложенных в танце образов.

На музыкальных закономерностях могли основываться принципы построения хореографической композиции. М. Каннингем, С. Форти, Т. Браун, опираясь на идеи Дж. Кейджа, активно применяли метод случайных действий, а также принцип наложения листов хореографических партитур. При помощи бросаемого жребия либо гадания по «Книге Перемен» М. Каннингем определял характер и количество движений, их местоположение. Мысля музыкальными категориями, хореограф менял фрагменты местами по принципу серийной ротации. В результате таких манипуляций складывался своеобразный коллаж, состоявший из танцевальных фраз, которые трансформировались в абстрактные «полунамеки». Выявляя новые возможности работы с телом танцовщика, хореографы расширяли круг хореографических движений, видя их главную художественную ценность в дискретности и алогичности.

Интерес представляет и процесс взаимообмена творческими идеями между хореографами и композиторами. Некоторые новые принципы музыкального формообразования наметились и впервые воплотились именно в хореографических постановках. У истоков формотворчества находились музыкальные сочинения Г. Кауэлла, написанные для постановок М. Грэхем. Здесь композитор вплотную подошёл к созданию «открытой формы», разрабатывая так называемую «гибкую» (или «эластичную») музыку. Её специфика была определена решением прикладных задач. Как отмечал автор, «любой, кто работал в танцевальной студии, знает, что танцевальная постановка постоянно подвергается изменениям (от репетиции к репетиции в ней могут добавляться или сокращаться те или иные фрагменты, что в некотором роде создает эффект импровизационности)» [7, p. 22]. Для решения этой проблемы Г. Кауэлл предложил использовать модульную композицию, в которой можно регулировать продолжительность звучания частей (модулей) и менять их последовательность.

В 1960–1990-е годы мобильность языка и формы стала основополагающим композиционным принципом в музыкально-хореографических перформансах и самостоятельных музыкальных композициях Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа, Э. Брауна. Адептов экспериментального направления сближали художественные идеи, связанные с подвижностью формы в целом или отдельных частей сочинения и, как следствие, возможностью многозначных исполнительских решений. Своей главной художественной задачей композиторы и хореографы видели переход от понимания произведения искусства как объекта к его осмыслению как процесса.

Идея мобильности была опробована Э. Брауном в музыкально-хореографических перфомансах 1950-х, основанных на спонтанности исполнительских решений. Например, «Music For “Trio For Five Dancers”» и композиция «1953» были ограничены лишь временем продолжительности танца. В процессе исполнения названные сочинения каждый раз обретали новую форму.

Партитура «Music For “Trio For Five Dancers”» содержала ряд разрозненных композиционных элементов, исполнение которых зависело от случайности. В основе перформанса лежал «удвоенный» метод случайных действий: хореограф К. Браун выстраивала танцевальную партитуру по принципу, воплощенному Дж. Кейджем в серии перформансов «Music for Piano», где определяющими элементами были дефекты нотного листа. В музыкальной партитуре «Music For “Trio…”» использовались два типа символов, напоминающих ноты. Первому, продолжительному по длительности, соответствовали чётные группы танцевальных движений, второму, более краткому, – нечётные.

Ярким примером внедрения мобильной формы в танцевальный перформанс стали партитуры Дж. Кейджа «108 and One^{8}» для постановки «Interscape» М. Каннингема. Музыкальный ряд перформанса состоял из двух самостоятельных пьес: «108», написанной для большого оркестра из 108 музыкантов, и «One^{8}» для виолончели соло. Оба сочинения композитор предложил исполнять одновременно. Музыкальная и хореографическая составляющие постановки содержали лишь указания их временной продолжительности – точное время начала и окончания звучания отдельных разделов композиции.

В дальнейшем модульные структуры составили основу композиций для магнитофонной лен-

ты «Field Dances» Дж. Кейджа, «Story» Т. Ичиянаги для постановок М. Каннингема. Структуры перформансов варьировались от одного выступления к другому. Каждый раз танцоры независимо выбирали хореографические, музыканты – записанные звуковые последовательности.

Таким образом, экспериментальные идеи хореографов, воспринимаемые, на первый взгляд, как разрозненные и порой художественно неполноценные опыты, при более близком рассмотрении предстают как художественная система, в которой, под влиянием принципов музыкального экспериментализма, сложились хореографическая эстетика, представления о природе и трактовке движения, выработались технические каноны. Самоценность творческого эксперимента, отрицание традиционного понимания художественного образа, драматургии, композиционных приёмов, унаследованные композиторами и хореографами от искусства авангарда, способствовали формированию оригинального художественного мира сочинений, выработке оригинальной лексики. В хореографических перформансах воплотилось новое ощущение движения. С одной стороны, эта новизна была связана с абсолютизацией движения, выразившейся во внимании к «внутреннему миру» отдельно взятого жеста, к нюансировке связей между движениями, с другой, – с размыванием границ между сценическими танцевальными движениями и жестами, воспринятыми из повседневности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Каннингем М.* Быть или казаться универсальным (интервью для «Радио Свобода»). URL: http://www.svoboda.org/content/article/1787442.html.
2. *Каннингем М.* Пространство, Время и Танец. URL: http://roomfor.ru/merce-cunningham.
3. *Кейдж Дж.* История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205–210.
4. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 2007. 480 с.
5. *Мэлони П.* Интервью с Анной Халприн. URL: http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin.
6. *Davis S.* Anna Halprin. URL: http://artforum.com/words/id=31459.
7. Essential Cowell: Selected Writings on Music / edited by D. Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 347 p.

REFERENCES

1. *Kanningem M.* Byt' ili kazat'sya universal'nym (interv'yu dlya «Radio Svoboda») [To Be or Seem Universal (interview for the «Radio Svoboda»]. URL: http://www.svoboda.org/content/article/1787442.html.
2. *Kanningem M.* Prostranstvo, Vremya i Tanets [Space, Time and Dance]. URL: http://roomfor.ru/merce-cunningham.
3. *Keydzh Dzh.* Istoriya eksperimental'noy muzyki v SShA [A History of Experimental Music in the USA]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1997. No. 2. P. 205–210.
4. Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka [The XXth Century Musical Culture of USA]: educational supply. Editor-in-chief M. Pereverzeva. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2007. 480 p.
5. *Meloni P.* Interv'yu s Annoy Halprin [Interview with Ann Halprin]. URL: http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin.
6. *Davis S.* Anna Halprin. URL: http://artforum.com/words/id=31459.
7. Essential Cowell: Selected Writings on Music. Edited by D. Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 348 p.

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРИНЦИПОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПЕРФОРМАНСАХ

В статье рассматриваются вопросы взаимовлияния музыки и танца в постановках крупнейших американских хореографов – основоположников хореографического постмодерна М. Каннингема, А. Халприн и их последователей Л. Чайлдс, Т. Браун, К. Браун и других. Весомую часть указанного репертуара, насчитывающего десятки постановок, которые вошли в историю музыкально-хореографического театра, составляют композиции на музыку Дж. Кей-

джа и его соратников Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, Г. Маммы, Б. Нильсона и других. Перформансы хореографов-новаторов, отрицающих традиционные средства выразительности, рождались и развивались в контексте экспериментального и концептуального искусства 1950–1970-х годов. В постановках упомянутых мастеров воплотились характерные для названного периода эстетические идеи, связанные с расширением границ искусства и охватом широчайшего круга жизненных реалий, сложилось понимание произведения как художественного процесса, обнаружились способы акцентирования роли исполнителя и реципиента в создании сценического целого. Автор статьи обозначает причины обращения перечисленных хореографов к экспериментальному направлению, рассматривает специфику преломления в танце эстетических и художественных принципов, композиционных приёмов и методов формообразования, свойственных музыкальному экспериментализму.

Ключевые слова: музыкальный экспериментализм, хореография постмодерна, взаимодействия музыки и танца, М. Каннингем, Дж. Кейдж, А. Халприн.

THE FEATURES OF REALIZATION OF MUSICAL EXPERIMENTALISM PRINCIPLES IN CHOREOGRAPHIC PERFORMANCES

The article considers the issues of interaction between music and dance in the productions by the major American choreographers, the founders of postmodern dance: M. Cunningham, A. Halprin and their followers L. Childs, T. Brown, C. Brown and others. A significant part of their repertoire, with dozens productions having became the history of musical choreographic theatre, involved music compositions by J. Cage and his associates D. Tudor, E. Brown, K. Wolf, G. Mamma, B. Nilsson, and others. Performances by choreographers-innovators, who deny traditional means of expression, were born and developed in the context of experimental and conceptual art of the 1950–1970s. The performances embodied the ideas reflected the features of the era and associated with the attempt to expand the boundaries of art through its connection with the realities of life. Also there has been formed the understanding of the artwork to be a creative process; the ways of emphasizing of performer's and recipient's roles in the stage process of the whole were found. The author of the article indicates the reasons for choreographers' referring to the experimental direction, considers the specifics of aesthetic and art principles, compositional techniques and methods of formation, typical of musical experimentalism being reflected in dance.

Key words: musical experimentalism, postmodern choreography, interactions between music and dance, M. Cunningham, J. Cage, A. Halprin.

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

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 13-04-00378

Кисеева Елена Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

А. В. ЧЕПИНОГА
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

РЕЖИССЁРСКИЙ АНАЛИЗ ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ: «ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА» И ПРИНЦИПЫ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ

Высказывания о том, что при постановке оперы режиссёр обязан руководствоваться, прежде всего, партитурой, ныне являются «общим местом» профессиональной театральной риторики. «Единственным автором-драматургом для оперного режиссёра является музыкальный драматург – композитор», – утверждает Б. Покровский [6, с. 27]. По его мнению, режиссёр «...призван раскрыть в партитуре её сценическое действие, выраженное музыкой» [8, с. 13]. Как отмечает Г. Ансимов, «…дело режиссёра – разгадать звукосплетения и нюансы, так, иногда кажется, некстати поставленные композитором» [2, с. 239]. «Текст оперы... – вторит ему Е. Акулов, – не может дать точную картину психологических состояний героев, ибо внутренний смысл музыки далеко не всегда совпадает с прямым смыслом слов, зачастую выходит за его пределы, а иногда прямо противоречит тексту. Только в самой музыке оперы можно найти исчерпывающее выражение логики действия, которой руководствовался композитор» [1, с. 22]. Б. Покровский даже подчёркивает, что «...режиссёру театра отнюдь не рекомендуется предварительное знакомство с новой для него оперой по либретто, т. е. по тексту, воспринятому вне драматургического и эмоционального преображения его музыкой» [6, с. 25].

Но как и каким образом приложить к системе нотных знаков партитуры режиссёрский действенный анализ? Как при отсутствии ясно очерченных событий (запись либретто, напомним, содержит лишь канву сюжета) обнаружить их в чередующихся тональностях, диезах и бемолях, legato и mezzo forte? Ведь сплошь и рядом практикующий режиссёр, вежливо выслушав все поучения, тем не менее обращается к литературному первоисточнику, и… В «готовом продукте» – поставленном спектакле – музыка постепенно превращается либо в самоцель, либо в «музыкальное сопровождение».

Подобное происходит оттого, что теоретически чётко не сформулированы особенности функционирования действенного анализа партитуры, благоприятствующие его практическому применению; блестящие примеры из практики Б. Покровского, Е. Акулова, Г. Ансимова должным образом не обобщены и не систематизированы. Так, не осмыслено в полной мере основополагающее утверждение Б. Покровского: «...оперный режиссёр получает “в готовом виде” то, к чему актёры и режиссёры драматического театра лишь устремляют свои поиски <…>» [6, с. 31]. Что же «получает» режиссёр? Согласно Б. Покровскому, «…музыка оперы независимо от нас предъявляет зрителю конечный результат – готовые чувства высочайшей убедительности, выразительности <…>» [7, с. 145]. Заметим, речь идёт о чувствах особых: «В музыке огромная часть безотчётна. Музыкальные страсти – это не житейские страсти», – писал Н. Гоголь [3, с. 178].

Но «играть чувства» – значит фактически иллюстрировать музыку. А требуется иное: «существовать, то есть думать и вести себя на сцене, как думают и ведут себя современные люди <…> петь так, чтобы пение соответствовало этому поведению <…> чтобы пение стало органическим проявлением натуры героя». Следовательно, «…самый простой метод решения задачи – *сочинение таких предлагаемых обстоятельств*, в которых исполнитель был бы поставлен перед необходимостью действовать всем своим существом и голосом», – указывает Г. Ансимов [2, с. 97].

Как режиссёру извлечь из нотных знаков и сочинить эти самые «предлагаемые обстоятельства»? Прежде всего, нужно уяснить, что такое чувства и эмоции. Только тогда можно будет оценить, каким богатством «подсказок», по сравнению с драматическим режиссёром, обладает постановщик оперы. И, в частности, предстоит разобраться в принципиально важном вопросе: эмоции или чувства зашифрованы в партитуре? Ведь, как известно, в жизни (да и в науке) эти два понятия зачастую не различают, употребляя их, по существу, на правах синонимов [14, с. 50].

Современная дефиниция, принятая в психологии, гласит: «Эмоции (от лат. emovere – возбуждать, волновать) – особый класс психи-

ческих процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами, отражающих в форме непосредственного переживания (удовлетворения, радости, страха и т. д.) значимость действующих на индивида явлений и ситуаций для осуществления его жизнедеятельности»; в свою очередь, «чувства – *устойчивые* эмоциональные отношения человека к явлениям действительности, отражающие значение этих явлений в связи с его потребностями и мотивами; высший продукт развития эмоциональных процессов в общественных условиях» [9, с. 384]. Опираясь на цитируемые определения, сделать вывод о различиях между чувствами и эмоциями практически невозможно, а между тем, для оперы это вопрос принципиальный.

Согласно представлениям психологической науки, «…всякое действие, в том числе и мыслительное, начинается с восприятия нарушения равновесия между индивидом и внешней средой, приводящего к потребности восстановить это равновесие» [15, с. 653]. Иными словами, раздражитель внешней среды нарушает психологический комфорт личности (баланс между индивидуумом и средой), заставляя человека оценивать силу воздействия, оказываемого извне, и стимулируя активные поступки в целях восстановления равновесия. Это вполне согласуется и с теорией Дарвина, утверждавшего, что все живые объекты обрели эмоциональность в результате адаптации к внешней среде обитания (см.: [4]), и с достижениями современной психологии: эмоции существуют «...как особый вид психических процессов, которые выражают переживание человеком его отношения *к окружающему миру и самому себе*» [11, с. 16]. Эмоции – ***активная краткосрочная реакция на раздражитель внешней среды, призванная содействовать восстановлению психологического баланса личности***. Исчезает раздражитель – исчезает эмоция; сменяется раздражитель – сменяется эмоция.

Чувства, напротив, являются результатом ***многолетней (устойчивой)*** реакции, закрепившейся в связи с неоднократно испытываемой одной и той же эмоцией по отношению к одному и тому же раздражителю. Чувства устойчивы к влияниям случайных внешних раздражителей: Княжна Мэри любит Печорина, а Татьяна – Онегина, Дон Жуан не блещет моральными качествами, но в него без памяти влюбляются все женщины, а графиня Альмавива, невзирая на все «шалости», по-прежнему любит своего неверного супруга. Между тем, ***эмоции***, проявляемые упомянутыми героинями по отношению к своим возлюбленным, оказываются самыми разнообразными! Эмоция может быть ***следствием*** испытываемого чувства, а может и не совпадать с ним по «окрашенности»: горячо любимые люди порой вызывают приступы бешеного раздражения (Отелло и Дездемона), ненавидимые – парадоксально провоцируют эмоцию глубокого участия (например, выражаемую Яго по отношению к Отелло и Дездемоне – жертвам его интриги, пребывающим в полном неведении относительно автора таковой).

В жизни человек чаще всего ***не объясняет свои чувства***, он просто их испытывает. Чувства безотчётны, а потому ***неуправляемы***. Эмоциями можно управлять, поскольку они ***вполне осознаваемы,*** поскольку у них всегда есть объяснимая причина – конкретный раздражитель внешней среды. Личность может сформулировать ***мысль***, которая возникает при появлении того или иного раздражителя, нарушающего психологический баланс, – ведь эмоции всегда соотнесены с ***конкретной*** ситуацией, с ***конкретным*** раздражителем, они «остывают» вместе с исчезновением ситуации и соответствующего раздражителя. Управляемость эмоций, их контролируемость закономерно связаны с опознаванием раздражителя. На этом свойстве эмоций основывается театральное искусство.

Что же зафиксировано в партитуре? И чувства, и эмоции. Значит, режиссёр прежде всего должен определить, к чему и кому персонажи испытывают устойчивые чувства, а к чему и кому – эмоции. Чувства будут проявляться посредством общей, главной заданной тональности, повторяющихся тем и лейтмотивов, являясь основой для реконструкции ***идеи, конфликта и сквозного действия.*** Ярким примером чувства как длительного и устойчивого психологического состояния, способствующего формированию идеи спектакля, можно привести упоминаемое Г. Ансимовым «открытие» в партитуре оперы «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева малозначащей, на первый взгляд, песни «О дубке» [2, с. 90]. Названную песню исполняет хор колхозников, спасших советского лётчика; при этом её напев оказывается фактически тождественным масштабной, ключевой «теме советского человека», проводимой композитором в оркестровой партии. Иными словами, композитор сознательно сближает ведущую тему оперы с «интермедийной» песней, выводя последнюю на уровень символа. Откликаясь на авторскую «подсказку», режиссёр создал центральный образ сценической постановки: вступительный хор, поющий песню «О дубке», на протяжении

всего спектакля, по образцу античной трагедии, «комментирует» происходящее на сцене. Чувство восхищения и преклонения перед подвигом, таким образом, приобретает подлинную монументальность и, благодаря сквозному использованию описываемого приёма, возвышается до главной идеи спектакля. Заметим, что обозначенную идею вряд ли можно исчерпывающе сформулировать и охарактеризовать словами: в чувстве преклонения перед подвигом героя останутся обертоны, поистине не выразимые исполнителями спектакля или зрителями – только музыкой.

Эмоции же, образуя ***основное «тело» партитуры*** и запечатлеваясь в оркестровом изложении, модуляциях, резких и внезапных сменах темпа, ритма, размера и тональностей, послужат основой для реконструкции ***предлагаемых обстоятельств***.

Но что скрывается за «предлагаемыми обстоятельствами»? Несомненно, «магическое если бы» К. Станиславского. Однако, вследствие расплывчатой формулировки, существует проблема ***отбора*** предлагаемых обстоятельств. Режиссёры, честно следуя методике, подчас ведут долгие и бесплодные разговоры об индивидуальных и обусловленных эпохой особенностях поведения персонажа, о месте и времени протекания событий оперы. А в дальнейшем, не зная, как распорядиться всем этим «богатством» подробностей, избегают его и… привычно следуют за сюжетом либретто. «Магическое если бы» К. Станиславского действительно «...является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество» [13, с. 57]. При этом к «предлагаемым обстоятельствам» могут быть отнесены не ***все*** знания о персонаже, которые будят в актёре и режиссёре творческую фантазию, а только служащие ***непосредственными раздражителями эмоций***. Речь идёт о фактах, почерпнутых из партитуры или пьесы, нарушающих психологический баланс персонажа и тем самым рождающих потребность в активном стремлении к восстановлению этого баланса.

В жизни указанный процесс происходит спонтанно: человек не задумывается об интеллектуальной причине своей реакции на «раздражитель» окружающей среды, но попросту, «приняв сигнал», действует. «Сценическое действие отличается от жизненного тем, что оно формируется при наличии установки не на реальную, а на воображаемую ситуацию» [10, с. 655]. Значит, обстоятельства, которые являются причиной-«раздражителем», нарушающим психологический баланс, ***в реальности отсутствуют***, они должны быть придуманы: «“Предлагаемые обстоятельства”, как и само “если бы”, являются предположением, “вымыслом воображения”» [13, с. 62].

Именно поэтому в технологии актёрской и режиссёрской работы сознательно акцентируется понятие ***«мысли»***, которая «обдумывает», «оценивает» факт-«раздражитель» и, в соответствии с этой оценкой, намечает ту или иную последовательность действий. В процессе репетиций интеллектуально ***формулируется мысль***, которая вызвала в герое ту или иную эмоцию (реакцию на факт-«раздражитель»), следовательно, осознаётся ***причина*** эмоции. Лишь тогда упомянутый факт-«раздражитель» вызывает «…внутри вас мгновенную перестановку – сдвиг» [13, с. 59]. Чтобы создать законченный «рисунок» исполняемой роли, нужно выстроить из этих причин-мыслей ***логическую цепочку***, на протяжении спектакля искусственно возбуждающую в актёре нужные эмоции и фактически предопределяющую его «маршрут» в контексте оперной партитуры. Недаром Г. Ансимов, приведя знаменитое высказывание В. Мейерхольда (на вопрос, «...кто является ведущей фигурой в спектакле – драматург или режиссёр, В. Э. ответил: главной в театре является мысль, кому бы она ни принадлежала» [2, с. 172]), впоследствии добавляет: «...выразить мысль – значит подчеркнуть и высветить то, что задумано композитором» [2, с. 273]. Именно в этом контексте должна восприниматься и фраза Б. А. Покровского: «Любая ария… есть ход мыслей, оформляющий чувство, движение души» (цит. по: [8, с. 14]).

Итак, «предлагаемыми обстоятельствами» следует называть только совокупность фактов-«раздражителей», которая непосредственно нарушает психологическое равновесие персонажей, и мысль, которая, оценив «раздражитель», побуждает персонажа к активным действиям по восстановлению этого равновесия. Здесь и возникает подлинный простор для режиссёрской интерпретации! Мировидение режиссёра, особенности его личности позволят наметить «предлагаемые обстоятельства-раздражители», способные вызвать определённые эмоции и заведомо отличающиеся от решений другого режиссёра, обладающего иным мировосприятием и личностными качествами. Вот почему невозможно хотя бы дважды поставить классическое произведение, при видимом единстве эпохи, сценических характеров и сюжета, в одних и тех же «предлагаемых обстоятельствах», подбирая, придумывая для воссоздаваемых эмоций идентичные «раздражители». К. Станиславский, рекомендуя

«создать... предлагаемые обстоятельства, искренне поверить им», ведёт речь о подборе и запоминании логической цепочки «раздражителей», вызывающих у артиста определённые эмоции: «Если всё это удастся, то внутри вас сама собою создастся истина страстей или правдоподобие чувства» [13, с. 63].

Но «истина страстей» и «правдоподобие чувства», по сути, ***уже наличествуют*** в оперной партитуре. Вот почему механизм действенного анализа в оперном и драматическом спектаклях оказывается ***принципиально разным***, как бы ***диаметрально противоположным***. В драматическом театре ***по обстоятельствам пьесы*** реконструируются ***эмоции***, тогда как в оперном – наоборот: по ***заданным эмоциям*** режиссёру надлежит реконструировать сами ***обстоятельства***, которые могли вызвать упомянутые эмоции. В драме с помощью причины определяется следствие, в оперной партитуре – по следствию устанавливается причина. Если «предлагаемые обстоятельства» в пьесе нужно «вычитать», то в партитуре их следует ***придумать – реконструировать путём подбора*** тех мыслей, которые будут ***адекватно соотноситься с эмоциональной реакцией***, уже запечатлённой драматургом-композитором. Это принципиально разные задачи, которые должны осознаваться и оперным режиссёром, применяющим действенный анализ к партитуре, и драматическим режиссёром, приступившим к постановке оперы. Сходным образом рассуждает Г. Ансимов, указывая, что режиссёру «...самому приходится сочинить обстоятельства, которые придадут произведению цельность, создадут в спектакле логику, которая помогла бы выявить и заставить засверкать музыкально-драматические решения композитора, ***связать действие и сюжет события***» [2, с. 286]. Следует заметить, что в подобных случаях представляется более точной и корректной формулировка «реконструкция обстоятельств», поскольку «сочинительство» порой увлекает фантазию режиссёра слишком далеко от заданных композитором эмоций. «Реконструкция» же способствует выявлению «раздражителей» вполне определённых эмоций. Кроме того, безошибочная идентификация – в обстановке минувшей эпохи, далёкой от современности, – именно «раздражителей» («предлагаемых обстоятельств»), которые будут актуальными для нынешнего зрителя, требует не только широты режиссёрского мировоззрения, ярко индивидуального восприятия действительности и конкретных событий прошлого, многообразных познаний (включая историческую психологию), но и взыскательного ***отбора*** «предлагаемых обстоятельств» из окружающей жизни, адекватных заданным в партитуре эмоциональным реакциям. А такому отбору сопутствует недюжинная активность «дьявольского артистического воображения» [7, с. 26], коль скоро партитуры опер зачастую буквально испещрены эмоциональными нарастаниями и «взлётами» – как в партиях героев, так и в развитии действия в целом.

Е. Акулов приводит пример подобной «динамики», отмечая, что на протяжении первой половины сцены допроса садовника в «Свадьбе Фигаро» тональный план, не говоря уже о динамических оттенках и оркестровой фактуре, отличается особой неустойчивостью: До мажор, Фа мажор, До мажор, ре минор, Си-бемоль мажор, соль минор. Смены тональностей неизменно совпадают с моментами появления новых мыслей, вызывающих определённые эмоции, со сменами «раздражителей» эмоций: например, соль минор утверждается в тот момент, когда произносится имя человека, примявшего клумбы, – Керубино. При этом ритмическая пульсация тридцатьвторыми нотами вводится в начале эпизода (садовник только пришёл, всё неимоверно запутано и тревожно, поскольку непонятно, что будет) и в его конце, в преддверии разгадки, создавая тревожную, напряжённую атмосферу [1, с. 121]. Роль «раздражителя» отводится здесь не столько садовнику, сколько его настойчивым и бессвязным попыткам (упоминавшиеся тридцатьвторые ноты!) кого-то разоблачить – вот почему столь внезапно меняются тональности. Интерес к возможному разоблачению, проявляемый графом, служит мощным «раздражителем» для Фигаро; последний вступает в диалог, и тональность вновь меняется, сообразно активным попыткам главного героя «заткнуть рот» садовнику. Если же внимательно изучить партитуру описываемого фрагмента оперы, то в интенсивном ладотональном и гармоническом развитии могут быть «обнаружены» эмоции Графини и Сюзанны. Остаётся только определить, ***что*** заставляет их волноваться, на ***что*** именно каждый персонаж реагирует, слушая садовника. Проникновение в логическую суть ***мысли***-«раздражителя» позволяет нам воссоздать естественную и правдоподобную реакцию обеих женщин, забившихся в угол и со страхом ожидающих разоблачения, или же, напротив (судя по эмоциональной активности, запечатлённой в музыке), весьма темпераментно вмешивающихся в «мужские разговоры». Отнюдь не случайно, указывает К. Станиславский, «...в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных “если бы”, оправдывающих то или другое

поведение, те или другие поступки героев. Там мы имеем дело не с одноэтажным, а с многоэтажным "если бы", то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой» [13, с. 58]. Но в драматургическом материале пьесы режиссёр «черпает» подобную информацию из реплик действующих лиц, в оперном спектакле – из быстро сменяющихся эмоций персонажей. Отсюда, по-видимому, и проистекает знаменитое «что случилось?» Б. Покровского, упоминаемое Г. Ансимовым. Великий режиссёр, в процессе работы над постановкой «...показывая в партитуре на аккорд, на смену ритма или на модуляцию <…> спрашивал: "Что тут случилось"?» [2, с. 61]. Смена ритмической пульсации или тональности на протяжении нескольких тактов партитуры, заострённый громкостно-динамический контраст реально свидетельствуют о появлении новых «предлагаемых обстоятельств» – внешних «раздражителей», которые обусловливают соответствующую эмоциональную реакцию персонажа (а значит, и его действие), запечатлённую композитором в музыке того или иного анализируемого фрагмента.

Как видим, «предлагаемые обстоятельства» – ключевой элемент теории режиссуры и метода действенного анализа – совершенно по-разному функционируют в процессе аналитического постижения оперной партитуры и драматической пьесы. При несомненном единстве ***цели*** – речь идёт о выявлении достоверного и убедительного «сценического рисунка» воссоздаваемого конкретного образа, – радикальное отличие связано с предустановленным ***материалом***. Из литературного текста пьесы, из обстоятельств, в ней указанных, постановщик «выводит» зашифрованные автором эмоции и чувства героев. Напротив, изучая оперную партитуру, режиссёр по заданным эмоциям и чувствам реконструирует события-«раздражители», повлёкшие за собой определённую цепь эмоциональных реакций и поступков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акулов Е.* Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 450 с.
2. *Ансимов Г.* Режиссёр в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980. 318 с.
3. *Гоголь Н.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. литература, 1977. Т. 6. 302 с.
4. *Дарвин Ч.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 5. 408 с.
5. Литературная энциклопедия: в 11 т. / под ред. В. М. Фриче и А. В. Луначарского. М.: Худож. литература, 1939. Т. 11. 824 с.
6. *Покровский Б.* Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2009. 88 с.
7. *Покровский Б.* Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 280 с.
8. *Попов И.* Б. А. Покровский и его концепция оперной режиссуры // Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. С. 3–16.
9. Психологический словарь / под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Педагогика, 1999. 440 с.
10. *Рождественская Н.* Психология художественного творчества: учеб. пособие. СПб.: СПбГУ, 1995. 270 с.
11. *Симонов П.* Эмоциональный мозг. М.: Наука, 1981. 216 с.
12. *Станиславский К.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.
13. *Станиславский К.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 424 с.
14. *Хомская Е.* Нейропсихология эмоций: гипотезы и факты // Вопросы психологии. 2002. № 4. С. 50–61.
15. *Шибутани Т.* Социальная психология: учеб. пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2002. 544 с.

REFERENCES

1. *Akulov E.* Opernaya muzyka i stsenicheskoe deystvie [Opera Music and Stage Action]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1978. 450 p.
2. *Ansimov G.* Rezhissyor v muzykal'nom teatre [A Producer at the Musical Theatre]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1980. 318 p.
3. *Gogol N.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 7 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1977. Vol. 6. 302 p.
4. *Darvin Ch.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 9 vol. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1953. Vol. 5. 408 p.
5. Literaturnaya entsiklopediya [Literary Encyclopaedia]: in 11 vol. Edited by V. Fritche, A. Lunacharskiy. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1939. Vol. 11. 824 p.
6. *Pokrovskiy B.* Vvedenie v opernuyu rezhissuru [Introduction into the Opera Producing]: educational supply. Moscow: GITIS Press, 88 p.
7. *Pokrovskiy B.* Razmyshleniya ob opere [Reflection upon Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 280 p.
8. *Popov I.* B. A. Pokrovskiy i ego kontseptsiya opernoy rezhissury [Boris Pokrovskiy and His Conception of Opera Producing]. Pokrovskiy B. Razmyshleniya ob opere [Reflection upon Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. P. 3–16.
9. Psikhologicheskiy slovar' [Psychological Dictionary]. Edited by V. Zinchenko, B. Mescheryakov. The 2nd remade and supplement edition. Moscow: Pedagogika Press, 1999. 460 p.
10. *Rozgdestvenskaya N.* Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Artistic Work]: educational supply. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 1995. 270 p.
11. *Simonov P.* Emotsional'nyj mozg [An Emotional Brain]. Moscow: Nauka Press, 1981. 216 p.
12. *Stanislavskiy K.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1954. Vol. 1. 516 p.
13. *Stanislavskiy K.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1954. 424 p.
14. *Khomskaya E.* Neyropsikhologiya emotsiy: gipotezy i facty [Neuro-Psychology of Emotions: Hypotheses and Facts]. Voprosy psikhologii [Issues of Psychology]. 2002. No. 4. P. 50–61.
15. *Shibutani T.* Sotsial'naya psikhologiya [Social Psychology]: educational supply. Rostov-on-Don: Feniks Press, 2002. 544 p.

РЕЖИССЁРСКИЙ АНАЛИЗ ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ: «ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА» И ПРИНЦИПЫ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ

Автором статьи характеризуются важнейшие особенности аналитического постижения оперной партитуры как составной части режиссёрского творчества. Исследователь подчёркивает, что общепринятый метод действенного анализа в условиях оперного и драматического спектакля функционирует принципиально поразному. Поскольку в нотном тексте запечатлены не сценические события, а эмоции и чувства персонажей, автор предлагает должным образом дифференцировать соответствующие понятия. В статье отмечается несовпадение терминологических «смысловых полей», свойственное эмоциям и чувствам. Исходя из этого, исследователь указывает: чувства, передаваемые композитором в оперной партитуре, способствуют осмыслению общей идеи, конфликта и особенностей сквозной музыкальной драматургии, тогда как эмоции позволяют реконструировать «предлагаемые обстоятельства» сценического действия. Автором, учитывающим специфику оперной партитуры, вносятся необходимые коррективы в толкование обозначенных «предлагаемых обстоятельств». Благодаря этому, намечаются перспективы адекватного использования метода действенного анализа в оперном и драматическом театре. В контексте драматического спектакля ***по обстоятельствам пьесы*** реконструируются выражаемые ***эмоции*** (следствие выводится из причины), в то время как для оперы характерно обратное: по ***заданным эмоциям*** режиссёр воссоздаёт гипотетические ***обстоятельства***, которые могли вызвать упомянутые эмоции (причина устанавливается при помощи следствия).

Ключевые слова: режиссёрский анализ оперной партитуры, метод действенного анализа, оперный спектакль, «предлагаемые обстоятельства» сценического действия, эмоции и чувства персонажей.

PRODUCER'S ANALYSIS OF THE OPERA SCORE: «PROPOSED CIRCUMSTANCES» AND THE PRINCIPLES OF THEIR RECONSTRUCTION

The author of the article characterizes the most important peculiarities of the analytical understanding, conformably to the opera score, as a component of producer's creative work. The researcher underlines that generally used method of effectual analysis functions in essence differently under the conditions of opera or dramatic performance. So long as emotions and feelings of personages (and not stage events) are imprinted in a music text, the author advises to differentiate properly the suitable concepts. A failure to coincide of terminological «sense fields» peculiar to emotions and feelings is noted in the article. Hence the researcher explains that feelings reproduced by composer in the opera score assist in comprehension of a general idea, and conflict, and through dramaturgy features while emotions permit to reconstruct the «proposed circumstances» of stage action. The author to take account of the opera score specificity makes the necessary corrections into understanding of the «proposed circumstances». Owing to this, some prospects for adequate using of the effectual analysis method at the dramatic and opera theatre are outlined. In context of dramatic performance, the conveyed ***emotions*** are reconstructed by means of play ***circumstances*** (an effect is drawn from a cause) whereas the opposed relationship is typical for opera: a producer re-creates hypothetical ***circumstances*** with the aid of the given ***emotions*** that probably were excited by mentioned circumstances (a cause is determined with the help of an effect).

Key words: producer's analysis of the opera score, method of effectual analysis, opera performance, «proposed circumstances» of stage action, emotions and feelings of personages.

Чепинога Алла Валерьевна
кандидат искусствоведения, начальник отдела учебно-производственной театральной практики
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)
Россия, 125009, Москва
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Chepinoga Alla V.
PhD in Art Studies, Head of the Section of Theatre Practical Training
Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Russia, 125009, Moscow
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

П. С. ВОЛКОВА
Кубанский государственный аграрный университет
Э. В. ВЫБЫВАНЕЦ
Краснодарский государственный институт культуры

«ЛУННЫЙ ПЬЕРО» О. ХЕРРМАННА: ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

«Вывихнут мир» – такова тема искусства.
Б. Брехт

Среди многочисленных творений авангардной музыки первой половины XX века не столь часто можно встретить произведения с такой же счастливой судьбой, какая была уготована «Лунному Пьеро» А. Шёнберга. Здесь подразумеваются и способность оказывать сильнейшее художественное воздействие на многих музыкантов, пробуждать их фантазию, становясь мощным импульсом для последующего творчества, и сравнительно долгая актуальная (в реальном звуковом интонировании) жизнь данного сочинения, при неослабевающем интересе к нему со стороны исполнителей и слушателей вплоть до наших дней. Остановимся на визуальном прочтении нескольких номеров из прославленного цикла в кинофильме «Одна ночь, одна жизнь» О. Херрманна. Речь идет об опыте реинтерпретации первоисточника, связанном с переосмыслением музыкально-поэтического текста в пространстве кинотекста (так называемая визуальная реинтерпретация – см.: [2]).

Характеризуя идейно-художественную концепцию фильма, мы опираемся на аксиоматическое положение, призванное конституировать настоящее исследование: подлинно художественному произведению присуща *смысловая многослойность*, постижение которой зависит от степени проникновения в «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй). Примечательно, что сам автор подчас и не догадывается о смысловой перспективе, обнаруживаемой в его сочинении современниками и потомками, что позволяет рассматривать произведение искусства как социокультурный феномен [3, с. 137–150]. Фильм О. Херрманна, в полной мере обладая данным качеством, подобно первоисточнику, вбирает в себя минимум три версии возможного «прочтения» шёнберговского цикла при сохранении единой фабулы кинотекста. Последняя, кстати, достаточно условна – она охватывает ряд сцен ночной жизни большого города, участником или свидетелем которых становится герой фильма Пьеро.

В фокусе нашего исследования – *экзистенциальный поиск смысла существования человека перед лицом неизбежной смерти*. Поиск этот сопряжён не только с попытками приподнять завесу над этой мрачной тайной бытия, но и с резиньяцией по поводу её неотвратимости. Принимая во внимание тот факт, что смерть трактуется крупнейшими религиями как новое восхождение, открытие пути в вечность, нельзя не признать обоснованность следующей сентенции: лишь думая о смерти, можно пройти путь самопознания и самосовершенствования.

Аргументируя данную точку зрения, следует указать: присутствие мотива смерти, явное или скрытое, мы наблюдаем едва ли не в каждом эпизоде фильма. Более того, сценой смерти, гибели как неизбежного финала жизни заканчиваются многие из миниатюрных киноновелл. Данный содержательный модус определяется изначальной связью с Луной главного персонажа шёнберговского цикла – Пьеро. Дело в том, что Луна в сознании древних соотносилась не только с Артемидой и Селеной, но и с владычицей тёмного царства мёртвых Гекатой – богиней чародейства и ночной охоты. Помимо этого, Луна образует сферу зазеркалья, попадая в которую, душа освобождается от власти земного мира.

Вот почему в начальных кадрах фильма, демонстрирующих типичную панораму за-

океанского мегаполиса (разнообразные промышленные сооружения, башни и небоскрёбы, заслоняющие линию горизонта, расцвеченные морем огней зыбкие очертания огромного моста, погружённого в вечерние сумерки), появляется неправдоподобно-огромная полная Луна, взошедшая на угасающем небосклоне и уподобляемая театральной декорации. На фоне лунного диска силуэты висящих аэрозондов начинают невольно ассоциироваться с тёмными провалами пустых глазниц желтого черепа, образуя своего рода визуальную эмблему «Memento mori!». Этому полуфантастическому ландшафту сопутствует звуковой ряд, парадоксально объединяющий индустриальные, транспортные и прочие шумы никогда не спящего города с голосами птиц. Подобно эпиграфу, указанные кадры предстают перед нами как знак и всеобъемлющий символ современной западной цивилизации – контекста свершающейся драмы жизни и смерти.

Этот общий план, обозреваемый из окна верхнего этажа небоскрёба, сменяется ближним планом: камера выхватывает и постепенно приближает прозрачную стену, а затем и весь интерьер обычного офиса. Отсюда персонаж К. Шефер[1] созерцает внешний мир, весьма условно отделённый от помещения. Из огромного (во всю стену) окна видны башня с часами (их стрелки показывают 23.45), сверкающая реклама, экран уличного монитора… и Луна. Тот же эффект постоянного присутствия внешнего мира достигается благодаря включённому телевизору (с трансляцией фигурного катания), который никто не смотрит. Главное действующее лицо наливает из кулера воду и пьёт, предваряя ещё не звучащую музыку в свойственной Херрманну манере: возвышенные поэтические порывы («В святом неистовстве поэт, / Напитком упиваясь лунным, / В восторге к небу обратил / Лицо…») сводятся к подчеркнуто обыденным действиям, к банальному акту утоления жажды. При этом, появляясь в кадре, вода как стихия превращений символизирует позднейшие преображения Пьеро. Забегая вперёд, отметим, что завершается фильм теми же кадрами, образующими своего рода визуальную репризу-эпилог с положительным знаком: персонаж, выбравшись из ночного лабиринта лунатических блужданий, возвращается в офис, и взору Пьеро предстают небо и здания в розовых красках занимающейся зари нового дня.

Далее кинотекст развёртывается веерообразно – как чередование отдельных картин-сюжетов, внешне репрезентирующих ночную жизнь современного мегаполиса. Неуклонно выдерживаемая последовательность изложения оттеняется постоянными возвращениями к исходной мизансцене – тускло освещённому безлюдному коридору с рядом закрытых дверей, сквозь которые доносятся странные голоса и шумы. По коридору идёт Пьеро, прислушиваясь и открывая двери наугад. Этот сквозной, многократно повторяющийся образ фильма не только структурно упорядочивает линию повествования, наглядно воспроизводя контуры музыкально-поэтической структуры шёнберговского цикла и сопровождая тщательно продуманные композитором паузы между пьесами. Упомянутый образ выполняет и объединяющую функцию, драматургически обостряя киноповествование – поддерживая напряжённо-влекущее ощущение тайны. Открывая дверь за дверью, герой делает очередной шаг в неизвестность, каждый раз попадая в какой-либо иной срез действительности, в параллельную временную ветвь, новое жизненное пространство или обретая ментальность Другого, поскольку двери здесь служат не обычной преградой, но символизируют разделение «субстанционально различных областей бытия». Дверей обнаруживается множество, что говорит и о бесконечной многоликости реального мира, открывающегося наблюдателю разными гранями, и об известной ограниченности и дробности нашего субъективного мировидения, в некоторой степени – о патологической «осколочности» индивидуального сознания (А. Моль). Линейный временной вектор, координата «ниже–выше», причинно-следственная логика и т. п. закономерности на протяжении фильма нивелируются или исчезают подобно тому, как это происходит в картинах Мориса Эшера, где восхождение оборачивается нисхождением (падением), конец – началом, смерть – новой жизнью.

В свете подобной драматургической функции указанный мотив коридора и открываемых дверей наделяется магическими свойствами – становится пространственно-временным порталом, мгновенно переносящим в иные миры. Перемещаясь, главный персонаж обретает чудесную способность не только примерять чужие обличья-маски, которые сразу оживают, претендуя на автономный статус фантомов-двойников, но и невозмутимо наблюдать со стороны собственные лицедейства и перевоплощения. Эти бесчисленные фантомы-двойники кажутся вездесущими; практически не покидая Пьеро, они становятся – подобно Тени из сказки Г. Х. Андерсена – всё страшнее, агрессивнее и бесчеловечнее. Идея двойников-масок, отделившихся от хозяина, была задана опусом Шёнберга. Кинорежиссёр углубил и

заострил указанный мотив, насыщая его новыми смыслами. Разумеется, следует учитывать, что маска традиционно используется для «сокрытия» и надёжного сохранения своего неповторимого *Я* – уникального душевного мира. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что в пространстве кинотекста не менее важным оказывается и другое: под маской личность способна пуститься в «путешествие по просторам других жизней», ускользнув от себя и собственных проблем. Маски-двойники – это, возможно, порождение и объективация персональных фобий и навязчивых невротических состояний. При этом многократные встречи Пьеро с бесчисленными фантомами-двойниками могут традиционно трактоваться как предвестия скорой смерти.

В первом эпизоде («Опьянённый Луной») Героиня-Пьеро, грезя наедине о возвышенном (даже его местонахождение в многоэтажном здании – синониме башни – говорит об удалённости от земного и суетного, близости к небесному), пытается преодолеть границы своего тела и Я-сознания. Так возникает фантом Поэта, опьянённого манящими лунными лучами. В том, что перед нами – призрак, бесплотная тень, голограмма, образуемая причудливым преломлением световых лучей, убеждает холодный сине-фиолетовый колорит безжизненного неосвещённого пространства, из которого Поэт всматривается в ночь, созерцает Луну и окно освещённого офиса, где остался Пьеро подлинный, реальный (впрочем, последнее уже не представляется очевидным в других эпизодах). Объективно мизансцена видеоряда выражает черты, присущие музыкально-поэтическому тексту «Опьянённого Луной» черты: призрачно-таинственный колорит, возвышенность, «ноктюрновость».

Однако и сам Двойник-Поэт, и отражаемый его сознанием мир романтических настроений: томления, восторга, сладостного желания – всего того, что исчерпывающе запечатлено в музыке, – являются не существующими в материальной действительности миражами, игрой воображения. Вот почему в следующем эпизоде Героиня-Пьеро представляет себя уже за чертой телесно-материальной жизни, отрешённо созерцая проявления земных забот и страстей (любви, богатства, искусства, славы, власти). Образ Луны, уподобляемой зеркалу-рефлектору, будет далее трактоваться, с одной стороны, как символ самопознания, с другой, – как генератор двойников-призраков, подобно «мыслящему Океану» С. Лема – А. Тарковского.

Во втором эпизоде («Коломбина») перед нами – абсолютно приземлённая обстановка неопрятного номера отеля. Её непременными атрибутами выступают зеркало, «безразличное свечение телевизора» (Ж. Бодрийяр) с неизбежными фигуристами на экране, часы, показывающие 03.00, и… снующие повсюду огромные американские тараканы. Эта удручающая своей неприглядностью картина образует очевидный диссонанс (от эпизода к эпизоду только усиливающийся) с музыкально-поэтическим текстом. Содержание последнего – мечта о «чудесных бледных цветах», символизирующих любовь как могучую таинственную силу, которая способна придать гармонический облик самым потаённым глубинам личности («утихла бы вся моя тоска, стал бы я так волшебно сокровенен и блаженно тих»), – или как романтический идеал, с его вечно манящей прелестью и недостижимой красотой.

Напротив, видеотекст, изобилующий гротескными образами, напоминает нам, что в подлунном мире всё скоротечно, всё – иллюзия, включая любовь, которую можно, низведя до уровня конвертируемого товара, оценить деньгами. Кроме того, указанные пачки денежных купюр, по которым ползают тараканы, символизируют условность, иллюзорность материального богатства, приобретение которого всегда сопряжено с обманом и нечистой совестью. Не случайно Героиня-Пьеро, смахнув с одежды насекомое и открыв кран, брезгливо «умывает руки», демонстрируя своё равнодушие и непричастность к земным фетишам. Отметим, что видеоряд с насекомыми не только эмоционально заостряет образ нечистоты, но и позволяет провести параллель между жизнью обычного обывателя и паразитическим существованием тараканов, их удивительной приспособляемостью к условиям окружающей среды и неистребимостью.

Еще более рельефно зооморфные образы представлены в следующем видеосюжете («Денди»). Главный персонаж оказывается в промышленной холодильной камере, заполненной свисающими с крючьев и накрытыми плёнкой мясными тушами; неоновый свет придаёт им зеленоватый оттенок. На полу – лужи стекающей крови. Всё здесь напоминает о печальной обречённости и краткости земной жизни. Проходя между туш животных, Пьеро обнаруживает среди них два обнажённых мёртвых тела мужчины и женщины, подвешенных вниз головой[2]. Дотронувшись и убедившись в их подлинности, Пьеро удаляется. Обернувшись, он встречается взглядом с двойником, оставшимся по ту сторону закрытой двери и наблюдающим через заиндевевший иллюминатор. Двойника можно было бы принять за

отражение в зеркале, если бы не запачканное кровью лицо, показанное крупным планом. Видеоряд, таким образом, живописует холод и тлен, присущие смерти как физическому распаду, причём в ярко натуралистическом, опрощённом и циничном аспекте, подчёркивая, что удел превращения в останки равным образом неизбежен для животных и для человека. В данном случае обнаруживается полная противоположность образному строю музыкально-поэтического текста. Пьеро-Денди, в котором прежняя романтическая одухотворённость сменилась холодной изысканностью рафинированного эстета, любующегося красотой и совершенством форм, чурается всего полнокровно-земного, реального, подчёркивая своим обликом стремление замкнуться в возвышенно-неземном и отвлеченно-прекрасном: «Прочь отодвинув румяна и тушь, / Он в возвышенном стиле рисует свой лик – / Лучом фантастическим лунным». Лишь некоторые детали способствуют известному сближению видео- и аудиотекстов: «фонтан лунного света», с красочными журчащими фигурациями у фортепиано, – и стекающая кровь, холодность эмоций – и холод неживого, экстравагантность – и мрачная фантасмагория «мясного» натюрморта. Наряду с мотивом бренности плоти, здесь улавливается мысль о жестокости закона жизни, допускающего умерщвление одного живого существа ради поддержания жизни другого. Нельзя исключить и социальный мотив, связанный с оборотной стороной – усердно ретушируемыми задворками благополучной, сытой, комфортной и эстетически привлекательной жизни современной городской цивилизации.

Следующий эпизод («Бледная прачка») перемещает Пьеро в ночное заведение, на эротическое шоу, единственной исполнительницей которого оказывается двойник главного персонажа. Суть зрелища – пластическая демонстрация обнажённого тела в рискованных позах и соблазнительных ракурсах, дополняемая световыми бликами от вращающегося гранёного шара-люстры, настенными рисунками с изображениями полураскрытых в поцелуе губ и коврика с фривольной росписью. Невзирая на столь красноречивый антураж, обстановка ночного заведения явно ассоциируется с Пластинариумом[3], коль скоро, наряду с живыми людьми (включая Пьеро), «аудиторию» шоу здесь представляют головы-экспонаты в витринах-окошках, затянутых красным бархатом. Среди последних, в частности, – узнаваемая гипсовая голова Ульянова-Ленина и раскрашенный скульптурный портрет Христа.

Подобное обращение к знаковым для мировой истории личностям в пространстве «художественной действительности» (см.: [1]) не является исключительно авторским приёмом О. Херрманна. К примеру, в фильме «Заводной апельсин» С. Кубрика (по одноимённому роману Э. Бёрджесса) образ Христа выступает символом продажности современного общества, его цинизма и бездуховности. В знаменитом эпизоде с прослушиванием хорового финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена «...герой Кубрика (в исполнении Малколма Макдауэлла) ощущает пространство своей комнаты ритмически организованным. Это его глазами мы видим крупным планом фрагменты фигуры Христа, где кровоточащие раны Спасителя... сменяет стопа, словно приготовленная для танцевального "па". При этом перед внутренним взором… Алекса одна за другой проходят сцены насилия, приводящие его в состояние экстаза» [6, с. 35].

В свою очередь, появление Ленина среди политических лидеров, «персонально приглашённых» на бал Сатаны (Пётр I, Сталин и др.) в фильме Ю. Кары «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову, связано, по-видимому, не только с мыслью об очевидном зле, которое стало неотъемлемой частью биографии каждой из упомянутых персон, но и с мотивом предательства. В данном конкретном случае допустимо говорить о предательстве неких идеалов со стороны тех, кто причислял себя к последователям или ученикам «вождя мирового пролетариата». Напротив, образ Ленина на полотне «Загадка Вильгельма Телля» С. Дали выступает символом революции, которая оказывается губительной и для её противников, и для приверженцев. Не случайно портрет вождя соотносится художником с обликом отца, в равной мере представлявшего угрозу для сына и его возлюбленной [4, с. 78–79]. Если герой шиллеровской трагедии Вильгельм Телль являет собой подлинное воплощение гуманизма, смелости, готовности к самопожертвованию ради освобождения собственного народа, то в интерпретации Дали внутренняя суть нового Вильгельма Телля заключается в обратном – готовности жертвовать своим народом ради личной свободы. Несколько иной образ угадывается в картине «Шесть явлений Ленина на рояле». Несомненно, подобный опыт истолкования вбирает в себя и любовь Ульянова-Ленина к музыке, и его отношения с Инессой Арманд. Наконец, сам музыкальный инструмент может быть уподоблен огромной стране, будущее которой расписано, словно по нотам, очередным мессией, вот только итог ожидаемой «премьеры» остаётся неизвестным (разве что скопление

муравьев служит намёком на тщетность радужных надежд). Число 6, представляющее собой сумму двух троек, в данном контексте ассоциируется с библейской символикой. Иными словами, Ленин позиционируется как новый творец, чья «музыка» – в силу наличия в ней «фальши» – исключает даже слепую веру (ибо «имеющий уши да услышит»...).

Возвращаясь к режиссёрской работе О. Херрманна, заметим, что в целом видеоряд характеризуемого фильма отражает глубоко скрытую диалектическую связь двух полярных начал бытия: с одной стороны, Эроса как воплощения жизненной силы и творческой энергии (соответствующей визуальной метафорой предстаёт красота и влекущая сексуальность женского тела), а с другой, – Танатоса как амбивалентного начала, равным образом пресекающего течение жизни и выступающего в качестве истока новых жизненных процессов (подобно коллапсу взрывающейся звезды); указанная амбивалентность символически обозначена аллюзией на музейную экспозицию и/или колумбарий. Принимая же во внимание музыкально-поэтический текст, на протяжении которого Луна, сообразно романтическим традициям, одухотворяется, обретает человеческие качества и служит символом идеализирующего, очищающего начала (именно Луна, «омывая» спящую землю – юдоль человеческих страданий, укрывает её «сотканными из света полотнами»), можно заключить следующее. Обещания сильных мира сего, подобно зыбким и призрачным лунным «покровам», напоминающим саван, оборачиваются прекрасной ложью, призванной всего лишь облагородить пугающую реальность. Так Луна, а с ней и вся природа, ранее представавшая созвучной герою стихией, воспринимается в качестве равнодушного, бесстрастного свидетеля происходящего – символа смерти.

Своеобразным движущимся фотоснимком может быть назван пятый эпизод («Вальс Шопена»), в котором, собственно, ничего не происходит. Просторный вестибюль (супермаркета, аэропорта, метро?) с часами и дежурным служащим полон людей, идущих в разных направлениях или ненадолго останавливающихся. Лишь Пьеро в этом суетливом круговороте выглядит посторонним: ему чужды заботы повседневности, он никуда не торопится и равнодушно взирает на человеческий муравейник, лишь иногда задерживаясь взглядом на отдельных фигурах. Пьеро пристально всматривается в мелькающий образ Двойника, будто стремясь увидеть себя самого среди людей или обнаружить близкую себе человеческую душу.

В данном контексте визуальный ряд обретает бо́льшую определённость, зримо воплощая мотивы потерянности, одиночества в толпе, безнадёжных поисков родственной души, быть может, освобождения от бессмысленной людской суеты, даруемого существу, которое уже принадлежит иному миру. Своеобразным продолжением этой темы несовместимости главного персонажа и окружающих его людей является эпизод «Мадонна», открывающий первую из серии пленэрных зарисовок. Пьеро идёт по улице, непривычно оживлённой для ночного времени. На его груди – красное пятно как знак зияющей раны на сердце. При этом упомянутый жертвенный символ высвечивается и на уличной рекламе... Камера фиксирует многочисленные детали прозаического городского ландшафта (назойливые рекламные объявления, дымящая труба, люк на тротуаре, уличный переход вместе с автомобилями, бульдозером и прохожими, автозаправочная станция и т. п.), равно как пестроту уличной жизни её колоритных обитателей – танцующего чернокожего мужчины в шляпе, прохожего в очках, награждающего Пьеро поцелуем, толстой негритянки. Но каждый из них, аналогично предшествующему сюжету, занят собой, существует изолированно от других и равнодушен к окружающим.

Если сопоставить визуальный текст с музыкально-поэтическим, сущность которого – философски углублённое, трагедийное по сути, осмысление мира, где человек обречён на бесконечные страдания, – обнаруживается «кричащее эстетическое снижение» (М. Нестьева). В поэтическом тексте скорбный образ Богоматери с мёртвым сыном на руках становится символическим обобщением боли и скорби поэта о мире, где царят зло, отчуждённость и предательство. Подобно тому, как великие страдания и искупительная жертва ради человечества не в силах ничего изменить («Но скользят людские взгляды мимо, / Матерь всех скорбящих!»), так и отчаянный протест – крик души поэта – сталкивается с холодным равнодушием или ненавистью.

Что же касается О. Херрманна, то в данном фрагменте реализовано режиссёрское ви́дение проблемы экзистенциального одиночества и тревожного, болезненно деформированного состояния человеческой психики, порождённого столкновением с действительностью. Доминантой этого состояния является гнетущий и многоликий Страх, начиная с тотального страха жизни (Отто Ранк), страха смерти, страха перед Другим и заканчивая многочисленными фобиями: непреодолимой боязнью темноты, Луны,

насекомых, высоты, змей, замкнутых помещений, автомобилей, иноверцев, ВИЧ-инфекции, многолюдной толпы и др. Предложенный ракурс позволяет обнаружить в кинотексте явные переклички с идейно-образным содержанием повести «Соглядатай», относящейся к берлинскому периоду творчества В. Набокова. Не исключено, что последняя могла оказать прямое влияние на создателя фильма «Одна ночь, одна жизнь».

Кроме того, допустимо предположить, что в кинотексте отражены философско-культурологические идеи, связанные с впечатлениями, переживаниями и размышлениями немецкого режиссёра времён его пребывания в США – стране, где О. Херрманну довелось учиться и работать. Как известно, эта страна является для всего остального мира не только олицетворением достижений современной западной цивилизации, но и постоянным источником угрозы нивелирования национально-культурной идентичности и самобытности. Неудивительно, что в условиях военно-политического, финансово-экономического, технологического доминирования и мощной культурной экспансии Америки возникает потребность в углублённом осмыслении происходящего и его последствий для судеб культуры Старого Света. В данном контексте фильм можно истолковать как своеобразный опыт соотнесения двух в корне противоположных ментальностей – исторически укоренённой европейской и современной американской, репрезентируемых, соответственно, различными текстами.

По одну сторону – музыкально-поэтический текст «Лунного Пьеро», аккумулировавший в себе весьма существенные особенности европейского культурного сознания и многогранные проявления эмоционально-психологического самочувствия индивида и общества XX века. Хотя цикл и приправлен изрядной долей иронии, он выступает своего рода культурным образцом, наследующим вековые ценности и идеалы европейской традиции. По другую сторону – визуальный текст, который живописует «натурные» виды никогда не затихающих улиц и разнообразных интерьеров американского мегаполиса (Нью-Йорка), запечатлевает обитателей последнего, их непостижимую для стороннего наблюдателя жизнь. Здесь возможна параллель с работами французского философа эпохи постмодернизма Жана Бодрийяра, в особенности – с его эссе «Америка». Подобно тексту Бодрийяра, видеоряд Херрманна подчёркивает характерные черты американского сознания и образа жизни: всеобщую эксцентричность, стремительный темп повседневного существования, мгновенность изменений, оргию зрелищности и т. д. Прагматизм американцев сочетается с их наивно-утопическим стремлением к сказке, причём эта сказка оборачивается пародией на социальные, политические, морально-этические, религиозные, художественные идеалы и ценности европейцев. По сути, неизбежность одиночества перед лицом смерти оказывается единственным моментом, связующим эти два разных мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Главного персонажа (Пьеро) в фильме репрезентирует певица, что соответствует акцентируемой Шёнбергом травестийности как проявлению иронии.

[2] Указанные сюжетные мотивы и воссоздаваемая режиссёром эмоциональная атмосфера тоскливой безнадёжности ассоциируются с гиперреалистической скульптурной группой американца Дж. Сигела «Экзекуция», изображающей лежащие и подвешенные вниз головой трупы – жертвы расправы.

[3] Пластинариум – музей трупов (г. Губен, Германия), созданный в 2006 году немецким врачом и анатомом Гунтером фон Хагенсом. Поскольку пластинация обеспечивает сохранность тела усопшего в течение практически неограниченного срока, Хагенс (в народе получивший прозвище «Доктор Смерть») использует человеческий материал и для изготовления наглядных пособий, и для создания образцов уникального творчества (подробнее об этом см.: [5]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства: моногр. СПб.: Композитор, 2005. 648 с.

2. *Волкова П.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): моногр. Краснодар: КГУКиИ, 2008. 192 с.

3. *Волкова П., Еремеева А.* Искусство как социокультурный феномен: проблема интерпретации и реинтерпретации // Музыкальное содержание: пути исследования: материалы науч. чтений. Майкоп: Изд. О. Г. Магарин, 2012. Вып. 2. С. 137–150.
4. *Гайеман Ж.-Л.* Дали: Великий параноик. М.: АСТ–Астрель, 2006. 160 с.
5. *Рыльская Т.* Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: дис. … канд. культурологии. Краснодар, 2010. 170 с.
6. *Шаховский В., Волкова П.* Этико-эстетический аспект экологичности эмоций в произведении искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». 2015. № 1. С. 31–41.

REFERENCES

1. *Bonfel'd M.* Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Music: Language. Speech. Thinking: A Trial of Systematic Research of Musical Art]: monograph. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. 648 p.
2. *Volkova P.* Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na material iskusstva XX veka) [Reinterpretation Conformably to the Text of Art (on the Material of the XXth Century Art)]: monograph. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts, 2008. 192 p.
3. *Volkova P., Eremeeva A.* Iskusstvo kak sotsiokul'turnyj fenomen: problema interpretatsii i reinterpretatsii [Art as a Social-Cultural Phenomenon: the Problem of Interpretation and Reinterpretation]. Muzykal'noe soderzhanie: puti issledovaniya [A Musical Content: Ways of Research]: collected materials of scholar readings]. Maikop: Publisher O. Magarin, 2012. Vol. 2. P. 137–150.
4. *Gayeman Zh. L.* Dali: Velikiy paranoik [Dali: A Great Paranoiac]. Moscow: AST–Astrel' Press, 2006. 160 p.
5. *Ryl'skaya T.* Mifologema smerti v problemnom pole vizual'noy kul'ury [The Mythologeme of Death in the Problem Field of Visual Culture]: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology. Krasnodar, 2010. 170 p.
6. *Shakhovskiy V., Volkova P.* Etiko-esteticheskiy aspekt ekologichnosti emotsiy v proizvedenii iskusstva [Ethic-aesthetic Aspect of the Ecology of Emotions in the Work of Art]. Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya «Lingvistika» [Bulletin of the Russian University of the Peoples Friendship. The Linguistics Series]. 2015. No. 1. P. 31–41.

«ЛУННЫЙ ПЬЕРО» О. ХЕРРМАННА: ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье представлен аналитический комментарий к визуальной реинтерпретации вокального цикла А. Шёнберга «Лунный Пьеро», принадлежащей режиссёру О. Херрманну. Речь идёт о фильме «Одна ночь, одна жизнь», главную роль в котором исполнила замечательная певица К. Шефер. Авторы сосредоточивают внимание на экзистенциальном «прочтении» О. Херрманном шёнберговского цикла, вследствие чего в центре кинотекста оказывается тема поиска смысла существования человека перед лицом неизбежной смерти. В фокусе научного интереса авторов – шесть киноновелл, которые соответствуют следующим номерам «Лунного Пьеро»: «Опьянённый Луной», «Коломбина», «Денди», «Бледная прачка», «Вальс Шопена», «Мадонна». В целом опыт визуальной реинтерпретации как процесс переосмысления текста первоисточника, послужившего исходным моментом для индивидуального замысла О. Херрманна, позволяет утверждать, что нарушение интенции ожидания, обусловленное «кричащим» диссонансом между музыкально-поэтическим материалом и собственно визуальной составляющей синтетического художественного текста, благоприятствует проникновению в «смысловые глубины» как условию продуктивности композиторского диалога со слушателем. Иначе говоря, опытом реинтерпретации О. Херрманна задан новый вектор постижения неувядаемого творения А. Шёнберга, подтверждающий содержательную многозначность всякого подлинного произведения искусства. Анализ режиссёрской работы осуществляется авторами статьи на фоне широкого культурологического дискурса. В частности, упоминаются произведения художников С. Дали, М. Эшера, режиссёров С. Кубрика, Ю. Кары, повесть В. Набокова «Соглядатай» и др.

Ключевые слова: А. Шёнберг, вокальный цикл «Лунный Пьеро», О. Херрманн, фильм «Одна ночь, одна жизнь», экзистенция, кинотекст, С. Дали, С. Кубрик, Ю. Кара, В. Набоков.

«PIERROT LUNAIRE» BY O. HERRMANN: A TRIAL OF THE REINTERPRETATION

The analytical commentary for a visual reinterpretation of a vocal cycle by A. Schoenberg «Pierrot Lunaire» (it belongs to the film director O. Herrmann) is presented in the article. The question is a film «One Night, One Life», the leading role in that was played the outstanding singer K. Schaefer. The authors concentrate their attention on existential «reading» of the named cycle by O. Herrmann owing to what in the centre of the film text there is a subject of search conformably to sense of the person's existence in the face of inevitable death. In focus of researcher's interest there are six film short stories which correspond to the following numbers of a vocal cycle: «Intoxicated with the Moon», «Kolombina», «Dandy», «The Pale Laundress», «Waltz by Chopin», «Madonna». In general, a trial of a visual reinterpretation is interpreted as process of re-comprehension with respect to the origin's text which serves in the capacity of initial moment for the individual conception by O. Herrmann. This trial permits to claim that a violation of expecting intention caused by the «shouting» dissonance between musical-poetic material and immediately visual component of the synthetic art text is favoured a penetration into «sense profundities» as condition of a productive composer's dialogue with the listener. In other words, the trial of a reinterpretation by O. Herrmann sets a new vector of understanding in conformity with everlasting work by A. Schoenberg, corroborating a substantial polysemantic nature of any original work of art. The analysis of director's work is realized by authors of the article against a background of wide culturological discourse. In particular, some works by the painters S. Dali, M. Escher, film directors S. Kubrick, Yu. Kara, writer V. Nabokov are mentioned.

Key words: A. Schoenberg, vocal cycle «Pierrot lunaire», O. Herrmann, film «One Night, One Life», existentia, film text, S. Dali, M. Escher, S. Kubrick, Yu. Kara, V. Nabokov.

Волкова Полина Станиславовна
доктор философских наук, доктор искусствоведения, кандидат филологических наук,
профессор кафедры социологии и культурологии
Кубанский государственный аграрный университет
Россия, 350044, Краснодар
e-mail: polina7-7@yandex.ru

Выбыванец Элеонора Васильевна
старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: elavib@mail.ru

Volkova Polina S.
Doctor in Philosophy Studies, Doctor in Art Studies, PhD in Philological Studies,
Professor at the Department of Sociology and Culturology
Kuban State Agrarian University
Russia, 350044, Krasnodar
e-mail: polina7-7@yandex.ru

Vybyvanets Eleonora V.
Senior lecturer at the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: elavib@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

Д. М. МУЕДИНОВ
Крымский инженерно-педагогический университет

МИКРОХРОМАТИКА В ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Среди нетрадиционных приёмов игры на духовых инструментах микрохроматика является одним из наиболее распространённых видов, используемых в современной исполнительской и композиторской практике. Интерес, который проявляют сегодня музыканты к микротоновой музыке, обусловлен весьма интенсивным поиском новых средств музыкальной выразительности; по словам одного из апологетов микрохроматики, чешского композитора А. Хабы, названная тенденция способствует формированию новых звуковых впечатлений [4, с. 12]. Однако если различные аспекты практического применения микрохроматики в той или иной мере нашли отражение в исследованиях отечественных и зарубежных авторов, то проблемы исторической эволюции микрохроматики в исполнительстве на духовых инструментах остаются преимущественно вне поля зрения специалистов. Именно упомянутая проблематика освещается в предлагаемой статье.

Обозревая современные научные исследования, посвящённые возникновению и развитию микрохроматики, следует выделить монографию Г. Когута (см.: [3]), который рассматривает целый спектр вопросов применительно к истории, теории и современной практике исполнения микротоновой музыки. Не меньшей информативностью и основательностью характеризуется работа И. Кузнецова и И. Никольцева [4]; наряду с формированием целостной картины современного знания о микротоновой музыке, указанные авторы предлагают её систематическое описание. Одной из редких публикаций, обозревающих процесс исторического развития микротоновых духовых инструментов, является статья С. Альтофта и Д. Баустеда [8]. Внимание авторов сосредоточено по преимуществу на конструктивных особенностях четвертитоновой трубы и творческой деятельности наиболее известных исполнителей, обращавшихся к данному инструменту в XX и XXI веках.

Рассматривая истоки возникновения нетрадиционных приёмов игры на духовых инструментах в контексте указанной проблематики, следует прежде всего обратиться к искусству древнегреческих музыкантов. Многочисленные трактаты античных мыслителей и сохранившиеся образцы древней музыкальной иконографии сегодня позволяют рассуждать как о незаурядных профессиональных качествах античных исполнителей, так и о многогранности их артистических дарований. Обнаруживаются и достоверные свидетельства в пользу применения древнегреческими исполнителями на духовых инструментах микрохроматики – последняя входила в интервальную систему энармоники[1], одного из трёх главных мелодических родов древнегреческой музыки.

Заметим, что именно с личностью легендарного фригийского авлетиста Олимпа связывает появление энармонического рода Аристоксен. И хотя Е. Герцман подвергает сомнению слова древнегреческого философа и музыкального теоретика об «изобретении» энармоники Олимпом, указывая, что «ладовые формы не конструируются по желанию музыкантов, а являются результатом объективных процессов эволюции музыкального мышления», авторитетный исследователь всё же признаёт новаторский вклад прославленного исполнителя и сочинителя музыки в формирование «новой ладовой организации» [1, с. 118]. Сам процесс возникновения энармоники Е. Герцман объясняет «бурным развитием инструментального сольного музицирования» [1, с. 119], которое, если учитывать специализацию Олимпа, было непосредственно связано с авлосом.

Профессиональные авлетисты, славившиеся высоким уровнем исполнительского мастерства и принадлежавшие, наряду с кифаредами, к элите древнегреческого инструментального искусства, владели технологией исполнения микрохроматики. По сути, исполнение микрохроматики на авлосе не представляло значительных трудностей и могло осуществляться несколькими способами: с помощью амбушюрной техники, посредством применения альтернативной аппликатуры (подразумевавшей использование полузакрытых звуковых отверстий), а также благодаря специально изготавливаемым энармоническим авлосам.

Одной из проблем, связанных с применением микрохроматики в античном исполнительстве на духовых инструментах, являлась сложность микротонового интонирования и рецепции. Об этом убедительно свидетельствует греческий философ и музыкальный теоретик, автор трактата «О музыке» Аристид Квинтилиан (II–III вв.), отмечающий особую утончённость энармоники и указывающий на затруднения в её восприятии слушателями. Микрохроматика, утверждает автор трактата, под стать «…только виднейшим музыкантам, для большинства же она невыполнима. Вследствие этого те, кто отрицает диесу[2] в мелодии, полагают (из-за собственной [слуховой] немощи), что этот интервал совершенно неприемлем для мелодии» (цит. по: [7]).

Аналогичные суждения об ограниченном использовании микрохроматики в исполнительской практике высказывает много веков спустя известный итальянский музыкант эпохи Возрождения, теоретик, композитор и изобретатель музыкальных инструментов Н. Вичентино (1511–1575). В трактате «Античная музыка, примененная к современной практике» [12] он рассматривает энармонику как особый род мелоса, доступный для изысканного и тончайшего слуха представителей высшего общества.

Идею объединения диатоники, хроматики и энармоники в целях создания полноценного микротонового звукоряда, применимого в исполнительской практике, выдвигает несколько позже в многотомном труде «Универсальная гармония» [11] французский учёный и музыкальный теоретик М. Мерсенн (1588–1648). Потребность в использовании четвертитонов он обнаруживает у тех исполнителей, которые «…хотят подражать более тонкому интонированию итальянцев, иногда применяющих микротоновую систему» [11] .

Техника микроинтервального исполнения на духовых инструментах была распространена и в более поздние времена. Амбушюрный и аппликатурный способы микроинтервальной корректировки интонации достаточно подробно описывают в своих школах игры на флейте Ж. Оттетер (1674–1763) и И. И. Кванц (1697–1773), посвящая указанным способам отдельные главы [2, с. 119–120]. Сущность амбушюрного регулирования флейтовой интонации заключалась в поворачивании от себя или к себе губного отверстия – и, соответственно, в наращивании или уменьшении его рабочей площади. Таким путём можно было добиваться повышения или понижения звука в пределах полутона.

Отметим, что микроинтервальные несоответствия строев характерны и для конструкции натуральной трубы, различные разновидности которой относятся к древнейшим временам. Известно, что отдельные звуки натурального звукоряда трубы не совпадают с частотой звуков темперированного строя. Интонационные отклонения свойственны 3 и 6 обертонам, несколько завышенным, равно как 5 и 7 – наоборот, заниженным. Наиболее интонационно заниженным по отношению к темперированному строю является 7 обертон – разница составляет 1/6 тона (см.: [6]). Поэтому проблема микротонового интонирования в истории духового исполнительства чрезвычайно остро воспринималась не только флейтистами, не меньший интерес к микрохроматике проявляли и трубачи. Подтверждением тому служат дидактические пособия и школы для трубы XVIII и XIX веков: авторами указанных руководств описываются различные способы коррекции микротоновых отклонений звукоряда натурального инструмента.

Следует отметить, что указанные сложности оставались нерешёнными и в период совершенствования конструкции инструмента и оснащения его вентильным механизмом в XIX веке. Об этом свидетельствуют «Метода для трубы» профессора Парижской консерватории Ф. Ж. А. Доверня (см.: [9]) и «Школа для [кулисной] трубы» профессора Лондонской Королевской академии музыки Т. Харпера (см.: [10]).

Несмотря на появление прогрессивных моделей вентильной трубы, ориентируемых на равномерно-темперированный строй, упомянутые специалисты-практики считали строй натурального инструмента более совершенным. Оптимальный подход к улучшению его конструкции заключался, по мнению Ф. Ж. А. Доверня и Т. Дж. Харпера, в использовании кулисы, которая позволяла легко решить проблему микроинтервальных отклонений.

К примеру, в «Методе для трубы» Ф. Ж. А. Доверн детально описывает способ повыше-

ния звука b^1 с помощью губного аппарата. Автор руководства отмечает: «*Си-бемоль* по своей природе всегда низкий… Со стороны исполнителя требуется особое внимание, чтобы достичь устойчивой интонации. Трубач должен исправить неудовлетворительную интонацию этого звука давлением губ; или, ещё лучше, устранить этот дефект полностью, используя для настройки кулису инструмента, [таков] единственный способ, чтобы играть этот звук совершенно чисто» [9, p. 242].

По сути, аналогичную технику микроинтервальной коррекции интонационно неточных звуков натуральной трубы с помощью кулисы предлагает в своей школе и Т. Дж. Харпер, считая данный подход наиболее доступным [10].

Отметим, что полностью проблема микрохроматического, точнее – четвертитонового интонирования на трубе была решена в конце XIX столетия чешским мастером Й. Шедивой, работавшим в Одессе. В 1893 году Й. Шедива впервые разработал конструкцию четвертитоновой трубы (см.: [5]). Позднее, примерно в 1906 году, немецким мастером Р. Г. Штейном был сконструирован четвертитоновый кларнет.

Создание четвертитоновых духовых инструментов позволило существенно упростить исполнение произведений, написанных в четвертитоновой нотации, благодаря оптимальной технике интонирования. Однако, несмотря на существенные преимущества микрохроматических конструкций в исполнении подобной музыки, современные инструменталисты по-прежнему, как правило, отдают предпочтение стандартным моделям духовых инструментов, при игре на которых используются нетрадиционные приёмы микроинтервального интонирования.

В заключение необходимо отметить, что возникновение микрохроматики в инструментальной музыке неразрывно связано с исполнительским искусством древнегреческих авлетистов. Их высокий профессионализм благоприятствовал утверждению новаторских тенденций, увенчавшихся формированием ладов с микротоновой структурой. Появление энармоники как более утонченного, по сравнению с диатоникой и хроматикой, рода мелоса в древнегреческой музыке следует полагать весьма существенным шагом на пути расширения средств выразительности. Однако сложность интонирования и слухового восприятия энармоники препятствовала её широкому распространению в исполнительской и слушательской среде. По этой причине микрохроматика оставалась доступной лишь узкому кругу профессиональных музыкантов и высокообразованной публики. Подобные ограничения присутствовали в теории и практике исполнения микротоновой музыки на протяжении XVI–XVII веков. В последующей истории исполнительства на духовых инструментах (XVIII и XIX столетия) технология микротонового интонирования способствовала сохранению выразительных возможностей неравномерной темперации, в частности, интонационной остроты, которая в условиях равномерно-темперированного строя ощутимо нивелировалась, что повлекло за собой утрату прежней тонкости и изысканности интонирования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Последняя включала в себя большую терцию и два четвертитона (2+¼+¼), представляя квартовый тетрахорд настройки струн (сверху вниз) [4, с. 4].

[2] *Диеса* (лат. diesis) – микроинтервал, согласно Аристоксену – меньший, чем полутон. Равняется приблизительно четвертитону.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герцман Е.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 336 с.
2. *Качмарчик В.* Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: моногр. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
3. *Когут Г.* Микротоновая музыка. Киев: Наукова думка, 2005. 264 с.
4. *Кузнецов И., Никольцев И.* Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке // Искусство музыки: теория и история: Электронный журнал. 2011. № 1–2. С. 4–70. URL: http://sias.ru/publications/magazines/music.
5. *Муединов Д.* Микрохроматика в исполнительстве на трубе // Израиль-XXI: Музыкальный Интернет-журнал. 2015. № 6 (ноябрь). URL: http://21israel-music.com.
6. *Хруст Н.* Новые техники игры на музыкальных инструментах (Часть 2). URL: http://dj-khrust.livejournal.com/9841.html.
7. Энармоника. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/704332#cite_note-15.
8. *Altoft S., Bousted D.* History of the Microtonal Trumpet. URL: http://www.microtonaltrumpet.com/book2.html.
9. *Dauverne F. G. A.* Méthode pour la trompette // Historic Brass Society Journal. 1991. Vol. 3. P. 179–261.
10. *Harper Jr T. J.* Harper's School for the [Slide] Trumpet and 100 Progressive Exercises. London: Rudall, Carte & Co., 1875. 50 p.
11. *Mersenne M.* Harmonie Universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique. URL: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MERHU2_5_TEXT.html.
12. *Vicentino N.* L'antica musica ridotta alia moderna prattica: facsimile / a cura di E. E. Lovinsky. Kassel: Barenreiter, 1959. 328 p.

REFERENCES

1. *Gertsman E.* Muzyka Drevney Gretsii i Rima [Music of Ancient Greece and Rome]. St. Petersburg: Aletheia Press, 1995. 336 p.
2. *Kachmarchik V.* Nemetskoye fleytovoye iskusstvo XVIII–XIX vv. [German Flute Art of the XVIII–XIXth Centuries]. Donetsk: Yugo-Vostok Press, 2008. 311 p.
3. *Kogut G.* Mikrotonovaya muzyka [Microtonal Music]. Kiev: Naukova dumka Press, 2005. 264 p.
4. *Kuznetsov I., Nikol'tsev I.* Mikrotonovye sistemy v otechestvennoy i zarubezhnoy muzyke [Microtonal Systems in the Our-country and Foreign music]. Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya: Elektronnyj zhurnal [Art of Music: Theory and History: Electronic Magazine]. 2011. No. 1–2. P. 4–70. URL: http://sias.ru/publications/magazines/music.
5. *Muyedinov D.* Mikrokhromatika v ispolnitel'stve na trube [Microchromatic Music in the Trumpet Performing Art]. Izrail-XXI: Muzykal'nyj Internet-zhurnal [Israel XXI: Online Music Magazine]. 2015. № 6 (November). URL: http://21israel-music.com.
6. *Khrust N.* Novyye tekhniki igry na muzykal'nykh instrumentakh (Chast' 2) [New Technologies for Playing Musical Instruments (Part 2)]. URL: http://dj-khrust.livejournal.com.
7. Enarmonika. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/704332#cite_note-15.
8. *Altoft S., Bousted D.* History of the Microtonal Trumpet. URL: http://www.microtonaltrumpet.com/book2.html.
9. *Dauverne F. G. A.* Méthode pour la trompette [Method of Playing Trumpet]. Historic Brass Society Journal. 1991. Vol. 3. P. 179–261.
10. *Harper Jr T. J.* Harper's School for the [Slide] Trumpet and 100 Progressive Exercises. London: Rudall, Carte & Co., 1875. 50 p.
11. *Mersenne M.* Harmonie Universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique [Universal Harmony Contained Theory and Practice of Music]. URL: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/ MERHU2_5_TEXT.html.
12. *Vicentino N.* L'antica musica ridotta alia moderna prattica [The Ancient Music Carried to the Modern Practice]: facsimile / edited by E. E. Lovinsky]. Kassel: Barenreiter, 1959. 328 p.

МИКРОХРОМАТИКА В ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Данная статья посвящена историческим этапам возникновения и развития микрохроматики в исполнительстве на духовых инструментах. Исследователем выявляются истоки возникновения микротоновой музыки в искусстве авлетистов Древней Греции, характеризуются технологические особенности исполнения микроинтервалов на авлосе. Отмечена приоритетная роль древнегреческих авлетистов в создании энармоники как более утончённого, при соотнесении с диатоникой и хроматикой, рода мелоса в античной музыке. Автором констатируется сложность интонирования и слухового восприятия энармоники, явившаяся основной причиной не слишком значительной популярности микротоновой музыки в исполнительской и слушательской среде Античности. В статье показано, что и в дальнейшем микрохроматика оставалась доступной лишь узкому кругу профессиональных музыкантов, а также избранным ценителям из высокообразованной публики. На основе анализа музыкально-теоретических трактатов Н. Вичентино, М. Мерсенна, И. И. Кванца, дидактических пособий и школ Ж. Оттетера, Ф. Ж. А. Доверня и Т. Харпера исследователем устанавливаются основные направления последующего развития микрохроматики в музыкальном искусстве XVI–XVII веков. Значительное внимание уделено технологическим особенностям исполнения микроинтервалов при игре на флейте и трубе в европейском исполнительстве XVIII–XIX столетий.

Ключевые слова: микрохроматика, энармоника, авлетисты Древней Греции, исполнительство на духовых инструментах, Ф. Ж. А. Довернь, Т. Дж. Харпер.

MICRO-CHROMATIC MUSIC IN THE HISTORY OF WIND INSTRUMENTS PERFORMING ART

The article is devoted to the historical stages of micro-chromatic music formation and development in wind instruments performing art. The researcher reveals the origins of microtonal music in the proficiency of ancient Greek auletes and characterizes technological peculiarities of micro-intervals aulos playing. The priority role of ancient Greek auletes in creating enharmonic as a more sophisticated, compared with diatonic and chromatic, kind of melos in classical music is noted. The author establishes the complexity of intoning and auditory perception; this complexity was the cause of micro-tonal music small popularity among the performers and the audience of Antiquity. The article displays that micro-chromatic music remained accessible only to a narrow circle of professional musicians and selected connoisseurs from highly educated audience. Based on the analysis of treatises by N. Vicentino, M. Mersenne, J. J. Quantz, didactic supplies and schools by J. Hotteterre, F. G. A. Dauverne and T. J. Harper the researcher ascertains the basic directions of micro-chromatic music subsequent development in the XVI–XVIIth centuries. Much prominence is given to the technological features of micro-intervals playing flute and trumpet in the European performing art of the XVIII–XIXth centuries.

Key words: micro-chromatic music, enharmonic, ancient Greek aulets, wind instruments performing art, F. G. A. Dauverne, T. J. Harper.

Муединов Дилявер Меметович
старший преподаватель кафедры народно-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295015, Симферополь
e-mail: d.muedinov@mail.ru

Muedinov Dilyaver M.
Senior lecturer at the Department of Folk Instrumental Art
Crimean Engineering-Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
e-mail: d.muedinov@mail.ru

Е. Н. БОНДАРЕНКО
Северодонецкое областное музыкальное училище им. С. С. Прокофьева

«ПРЕЛЮДИЯ И ТОККАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И. КАРАБИЦА: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЯМИ ЖАНРА

К числу актуальных проблем, характеризующих современное развитие фортепианного искусства, принадлежит взаимодействие традиционного и новаторского в процессе индивидуально претворяемого диалога культур и эпох. Исходя из этого, способность «услышать» и отобразить наше время в значительной степени соотносится с формированием новой художественной реальности в уже существующих семантических, композиционных и жанрово-стилевых параметрах.

В обозначенном аспекте представляется весьма показательным феномен фортепианной токкаты, не только содействующий успешному разрешению перечисленных задач, но и обладающий особым типом коммуникативности. Названными характеристиками предопределяется ярко выраженный интерес к упомянутому жанру на рубеже XX–XXI столетий. Так, в творчестве украинских композиторов этого периода фигурирует целый ряд оригинальных образцов токкатного жанра, которые до сих пор не привлекали внимания исследователей.

Целью данной статьи является освещение индивидуальных особенностей трактовки жанра фортепианной токкаты в творчестве композитора Ивана Карабица. **Материалом** исследования послужили авторская рукопись «Прелюдии и Токкаты» и ряд исполнительских интерпретаций данного произведения (Б. Деменко, О. Копелюк, Н. Кожин).

Диптих «Прелюдия и Токката» был сочинён 20-летним Иваном Карабицем в 1965–1966 годах. Обучаясь в Киевской консерватории (класс композиции Б. Лятошинского), И. Карабиц в тот период стремился к овладению классическими жанрами. Один за другим создавались Квинтет (1966), Сонатина для фортепиано (1967), Симфониетта для струнных (1967), Соната для виолончели и фортепиано (1968), Концерт для виолончели с оркестром (1968), Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (1968), Концертино для камерного оркестра (1970), Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (1971) и др.

Уже в ранний период творчества обнаруживается характерное для И. Карабица тяготение к синтезу различных стилей и направлений. Классические традиции в его индивидуальном преломлении сочетаются с новизной образно-смыслового содержания, современными техниками, что предопределяет самобытность музыкального языка И. Карабица. Тяготение к масштабным жанрам, определяющее специфику драматургии и выбор конкретных средств выразительности, свидетельствует о принципиальной установке молодого композитора, стремящегося решать сложные художественные задачи. Названная установка парадоксальным образом перекликается со сценической «биографией» фортепианного опуса – «Прелюдии и Токкаты».

Обладая прекрасными пианистическими возможностями, но будучи от природы очень застенчивым, молодой композитор не рискнул представить вновь созданное произведение на суд специалистов и публики в собственной интерпретации. В 1966 году И. Карабиц попросил своего товарища-пианиста, выпускника Киевской государственной консерватории Бориса Деменко ознакомиться с «Прелюдией и Токкатой» и, если он сочтёт возможным, сыграть цикл в одном из концертов.

К сожалению, именно в это время Б. Деменко был увлечён подготовкой большой концертной программы, состоявшей из ряда крупных произведений композиторов-классиков. Возможно, поэтому пианист не воспринял всерьёз музыку молодого И. Карабица, который из деликатности ни разу не напомнил о своем сочинении. Ноты «Прелюдии и Токкаты» были отложены, затерялись и были обнаружены Б. Деменко много лет спустя: «Побывав на очередном концерте-фестивале премьер музыки молодых композиторов, под наплывом отрицательных впечатлений... вдруг вспомнил, что где-то дома находятся ноты произведения Ванечки. <…> Нашёл. Начал играть и буквально расплакался от удовольствия: музыка согрела, оздоровила, произвела настоящее впечатление…»[1]. В 2007 году Б. Деменко впервые

исполнил «Прелюдию и Токкату» в доме И. Карабица для его родных, а затем записал это произведение на компакт- диск.

С этого времени «Прелюдия и Токката» утвердилась в концертном репертуаре украинских пианистов: помимо Б. Деменко, следует упомянуть лауреатов международных конкурсов Олега Копелюка, Николая Кожина и других. По отзывам критиков и широкой аудитории, это произведение, созданное полвека назад, воспринимается как живой отзвук современности.

В поисках истоков этого феномена обратимся к фортепианному наследию И. Карабица. Упомянутая сфера композиторского творчества характеризуется жанровым многообразием: Прелюдия и Токката (1965–1966), Сонатина (1967), Пять прелюдий, 24 прелюдии (1976), Пять музыкальных моментов для фортепиано с оркестром (1999), три концерта для фортепиано с оркестром – № 1 (1968), № 2 (1971), № 3 «Плач» (2000).

Сопоставляя произведения И. Карабица, относящиеся к различным периодам его творчества, можно выявить некоторые характерные черты авторского стиля. Сын композитора, известный дирижер Кирилл Карабиц рассказывает: «Энергия и динамика... преобладали во всех видах творческой деятельности отца. Он говорил: "Моя музыка исходит из традиций Бартока, Шостаковича…", имея в виду особый нервный стержень и динамическую природу. Музыке отца более всего присущи именно динамическое и лирическое начала»[2].

По-видимому, приоритетной ролью динамического начала обусловливается многогранное преломление токкатности как важнейшего выразительного средства, одного из стилеобразующих элементов музыкального языка, в фортепианных произведениях И. Карабица. Так, впечатляющий диапазон образно-смысловой сферы воссоздаётся с помощью токкатности в пьесах №№ 3, 5, 11, 20, 21, 23, 24 из цикла «24 прелюдии». В комментариях А. Ляховича к данному циклу фигурируют следующие ремарки: «зловещий танец-шествие», «простые остинатные формулы», «квинтэссенция токкатности XX столетия как своеобразный знак времени», «страшная правда бытия XX века», «наиглавнейший архетип музыки XX столетия», «нашествие – образ злой механистичной силы, которая неумолимо приближается» [5, с. 91].

Признаки токкатности обнаруживаются и во второй части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром, что отмечает О. Копелюк: «По своим жанровым истокам вторая часть близка злому скерцо, а по фактурным – токкате… Художник отказывается от чрезмерной токкатной мартеллатности, устойчивого ритмического единообразия, благодаря чему главный материал, изложенный в партии солиста, обретает пластичность и певучесть» [4, с. 239].

Посредством многогранной трактовки семантического потенциала токкатности И. Карабиц не только утверждает собственную творческую индивидуальность и самобытность музыкального языка. С одной стороны, он выступает продолжателем традиций, заложенных в Токкате из «Украинской сюиты» Н. Лысенко, а затем многообразно преломляемых в творчестве украинских композиторов XX века (см.: [1, с. 443, 444]). С другой стороны, Б. Деменко подчёркивает преемственные связи «Прелюдии и Токкаты» с романтической эпохой: «Меня поразили пианистичность и глубина этой музыки, которая близка Шопену, Прокофьеву, Лятошинскому. Карабиц создал свой стиль, продолжив европейские традиции музыкальности, которые сейчас утрачены молодыми композиторами».

По мнению специалистов, фортепианная музыка И. Карабица предъявляет весьма серьёзные требования к исполнителю. Названные выше произведения достаточно трудны для восприятия, что предопределяется яркой самобытностью образно-эмоционального строя и композиторской трактовки выразительных средств. Всё это требует неординарно развитого слуха, острого метроритмического чутья, обширного технического потенциала, наряду с ощущением новизны в трактовке ладогармонических отношений, тембровой красочности рояля и умением гибко управлять временны́ми процессами в развёртывании исполнительской формы произведения. О задачах музыканта-интерпретатора, связанных с воплощением фортепианных опусов И. Карабица, упоминает И. Касьяненко: «Эта музыка невероятно сложна, как и подобает сочинениям композитора, пишущего классические произведения в XX веке во времена позднего постмодерна. Кроме техники, экспрессии и внутреннего сопереживания, она требует от исполнителя ещё и недюжинного музыкального интеллекта, иначе ноты могут буквально ускользнуть из-под рук музыканта, рассыпаться и превратиться в хаотический набор звуков» [3].

По нашему мнению, в «Прелюдии и Токкате» авторский текст, безусловно, благоприятствует многообразию исполнительских прочтений. Вместе с тем, композитор ясно очерчивает систему координат, направляющую интерпретатора к постижению авторского замысла. Упомянутое разграничение соотносится с

индивидуальным подходом к жанровым моделям, объединённым в рассматриваемом цикле: Прелюдия подразумевает максимальную свободу, предоставляемую исполнителю, Токката устремляется в строго заданном направлении. Об этом наглядно свидетельствуют композиторские ремарки: в Прелюдии не выставлены указания темпа, характера исполнения или динамики, тогда как в Токкате насчитывается десять темповых ремарок, подробно фиксируются мельчайшие громкостные нюансы (практически в каждом такте); показательны обилие штрихов, детальность фразировки и динамики, даже рекомендуемая аппликатура! Авторская идея, как мы полагаем, связана с акцентированием жанровой специфики: в Прелюдии главенствует импровизационное начало, выводя личность исполнителя на первый план; в Токкате – смысловом центре «малого» цикла – доминирует авторская концепция произведения. Таким образом, композитор вступает в диалог с интерпретатором, фактически предполагая одновременное присутствие «третьей стороны» – слушателя.

«Прелюдия и Токката» – достаточно крупное сочинение, протяжённость которого соответствует масштабам развёрнутой концертной пьесы. Хронометраж звучания в исполнительской версии Б. Деменко – 6 минут (Прелюдия – 2'24", Токката – 3'36"), общее количество тактов – 157 (Прелюдия – 26, Токката – 131). Индивидуальная трактовка старинных жанров характеризуется подчёркнуто уважительным отношением к традициям – об этом свидетельствует, в частности, неторопливо-импровизационный тип изложения в Прелюдии, перекликающийся с барочными органными фантазиями. Эта пьеса прихотливостью ритмики, непостоянством метрической организации с «варьируемой» протяжённостью такта (2/4 – 3/4 – 4/4; всего 5 тактов из 26 выдержаны в едином размере 3/4) близка старинной французской «прелюдии без метра» (prelude non measure), которая, по замечанию С. Шабалтиной, в стилистическом плане явилась «...аналогом свободного стиля итальянской токкаты...» [6, с. 188]. Приводимую аналогию усиливает эффект импровизационности ритмической пульсации, «непредсказуемый» характер которой (чередования шестнадцатых и восьмых, группируемых посредством дуолей, триолей, квартолей) обусловливает периодические «уплотнения» и «разрежения» музыкальной ткани.

Тематизм Прелюдии формируется на основе первоначального двутакта – нисходящей (от h^3 до h^1) комбинации интервалов речитативного характера. Форма – простая трёхчастная (9+11+6 тт.) с сокращённой репризой. Прелюдия заканчивается кластером в высоком регистре на фермате, что создаёт ощущение недосказанности. Примечательно использование обширного диапазона фортепианной клавиатуры: септимы и октавы низкого регистра (словно предназначенные для ножной клавиатуры органа) сопутствуют нисходящим мелодическим мотивам (здесь привлекает внимание интересная комбинация интервалов – октавы, большие сексты и малые секунды), что порождает специфические пространственные эффекты и формирует атмосферу акустической «объёмности» звучания.

Наряду с этим, своеобразие ладотонального и гармонического развития (взаимодействие элементов h-moll, B-dur, g-moll, весомая роль хроматики, увеличенных аккордов и интервалов, использование «архаичных» и современных джазовых аккордов), при отсутствии фиксируемых «опор» и классически ясных каданса, ассоциируется с неким «симбиозом» черт новейшей эпохи (тревожной, рефлектирующей, склонной к пессимизму) и многовековой мудрости давних времён.

Не случайно Б. Деменко говорит о своеобразной глубине музыки рассматриваемого цикла, сочетающей в себе эмоциональную открытость и концепционную глубину: «"Прелюдии и Токкате" присущ свой аромат, неповторимый смысл, – как Карпатским массивам». Это сравнение представляется особенно наглядным в архитектоническом аспекте: крайние разделы Прелюдии, благодаря доминированию линеарной «графики», уподобляются возвышениям, среднюю же часть можно сравнить с цветущей долиной в горах – здесь главенствует распевная мелодия (с явной опорой на трихордовость) в сопровождении «колыбельных» секундовых интонаций.

Токкату, выступающую образно-смысловым центром цикла, отличает ярко выраженное двуединство традиционных и индивидуальных жанровых параметров. Генетический код жанра представлен упругой остинатной ритмоформулой (главная тема – *Vivo*), при этом обозначенные автором акценты подчёркивают особую роль артикуляции, яркая динамика (*f, crescendo, sf*) соотносится с общим впечатлением неиссякаемой энергии и целеустремлённого напора. Линеарность мотивных построений, сходных с интервальными комбинациями Прелюдии, свидетельствует о тематическом единстве цикла (что, в свою очередь, указывает на преемственную связь с барочной моделью жанра). Диапазон звучания Токкаты – от второй октавы до контроктавы. В образном строе

пьесы преобладает темпераментная, живая моторность, не лишённая игривого, порой – саркастического оттенка.

Тональный остов *in C* скорее выступает в роли центрального элемента звуковой системы, чем фиксирует определённые ладогармонические связи. Композиционная упорядоченность Токкаты во многом достигается благодаря неоднократным «возвращениям» главной темы (уподобляемой рефрену). В частности, отметим её повторное изложение (*A tempo*, т. 17) по окончании эпизода *Meno mosso*; в коде (тт. 124–131) – заключительное проведение указанной темы как итог предшествующего нарастания (*Tempo poco a poco*, тт. 104–123) вплоть до утверждения основного темпа (*Vivo*). Упомянутому нарастанию сопутствует динамическое: от *pp*, через *poco a poco crescendo*, к *f* и последующему *ff*. Кода включает в себя генеральную кульминацию диптиха: неожиданное *pp* и стремительное *crescendo* предваряют финальное провозглашение мотивов главной темы на *fff*. Устремлённость к данной кульминации в репризе подчёркнута восходящими секвенционными построениями на том же мелодическом материале; их развёртывание, согласно ремаркам автора, сопровождается усилением звучания – от *mp* до *f*. Таким образом, в рассматриваемой пьесе наблюдается органичная сопряжённость сквозной драматургии со структурной закруглённостью (что присуще уже романтической «ипостаси» токкатного жанра).

Особого внимания заслуживает оригинальное авторское решение средней части, включающей в себя два раздела. Первый из них строится на остинатной ритмоформуле аккомпанемента (две шестнадцатые и восьмая), звучащей как бы «издали». Эта пульсация служит фоном для размеренной и несколько архаичной темы, изложенной «терпкими» нонаккордами, – своеобразного «отголоска» далёких времён. Названная тема, вызывающая ассоциации с легендарным прошлым, постепенно замирает на *ritenuto*, словно растворяясь в глубинах Времени. Второй раздел характеризуется появлением джазовых септаккордов (тт. 75–81), которые вызывают ассоциации с новейшей эпохой – временем интенсивных творческих экспериментов и устремлённости к «спонтанному» самовыражению. В дальнейшем звучание «современной» темы становится более взволнованным; последовательному динамическому нагнетанию сопутствуют возвращение токкатной ритмоформулы, которая «вступает в противоречие» с непринуждённо-свободной аккордовой поступью, а также заострённая акцентуация. В момент предельного напряжения аккордовая тема внезапно «умолкает», тогда как остинатная ритмоформула, постепенно охватывающая весь диапазон клавиатуры, словно «истаивает» в серебристом звучании третьей октавы на фермате (тт. 97–103)... Перед нами – зримо воссоздаваемый композитором «диалог времён». Заметим, что гармонический язык средней части Токкаты, при всей его сложности, не препятствует вольному и естественному развёртыванию мелодического материала.

По мнению Б. Деменко, «“Прелюдия и Токката” может быть обязательным произведением на фортепианных конкурсах» благодаря присутствию подобающих виртуозных трудностей и концертному размаху. А главное, указанный цикл «...требует адекватного прочтения, понимания стиля и владения исполнительскими традициями. Это создание истинного художника, глубоко талантливого человека, постигшего глубинный смысл украинской музыки».

О. Копелюк, неоднократно представлявший «Прелюдию и Токкату» на престижных музыкальных форумах, отмечает: «Музыка Ивана Карабица очень глубока, исполнителю требуется в неё вникнуть и отыскать свой “ключик”, чтобы передать все образные нюансы произведений этого прекрасного композитора» [6]. По-видимому, следует признать вполне закономерным решение вдовы композитора М. Капицы-Карабиц, лично передавшей Олегу рукопись «Прелюдии и Токкаты»: упомянутому пианисту присуще «...слышание современных тенденций и интонаций, что для исполнения этого произведения просто необходимо»[3]. Ведь исполнитель должен почувствовать и воссоздать «со-присутствие культур», запечатлённое в музыке И. Карабица, диалог «мастера с мастерами – диалог на “равных”» [5, с. 95].

Подводя итог сказанному, изложим следующие выводы:

- «Прелюдия и Токката», хронологически принадлежащая раннему периоду творчества И. Карабица, запечатлевает приоритетные особенности музыкального языка, которые в дальнейшем станут знаковыми для авторского стиля.
- В «Прелюдии и Токкате» доминирует «синтезирующий» принцип изложения музыкальной мысли, обусловленный спецификой современного художественного мышления, – актуальная проблематика репрезентируется автором в «интеллектуальном диалоге» с культурными традициями прошлого.

Обращение к жанру токкаты как своеобразной «энциклопедии» европейского пианизма, изобилующей образно-смысловыми и жанрово-

стилистическими ассоциациями, таит в себе впечатляющие перспективы развития сегодняшнего концертного репертуара.

Неоднократное обращение к токкатности как принципу воплощения универсально трактуемого динамизма и действенного начала позволяет выявить не только характерные черты творчества современного композитора, но и безусловную актуальность соответствующего жанрово-стилевого «комплекса» как универсального носителя «исторической памяти» музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее цитируются фрагменты беседы автора настоящей статьи с Б. Деменко (март 2015 года).

[2] Из беседы К. Карабица с автором статьи (март 2015 года).

[3] Фрагмент из беседы автора данной статьи с М. Капицей-Карабиц (март 2015 года).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бондаренко Е.* Фортепианная токката в творчестве украинских композиторов XX столетия // Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти: зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2012. (Проблеми взаемодіі мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип. 37.) С. 442–450 [Путь к мастерству в реалиях художественной практики и образования: сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2012. (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: Вып. 37.) С. 442–450].
2. *Жарик А.* Вчера, сегодня и завтра «Киев Мюзик Феста» // День (Киев). 2000. № 181. URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura.
3. *Касьяненко И.* В Сумах прошла научная конференция, посвященная трем великим деятелям музыкальной культуры Украины // Агентство творческих событий. 2015. 25 апреля. URL: http://creativpodiya.com/?p=39817.
4. *Копелюк О.* Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром) // На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття): зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2014. (Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип. 39.) С. 234–245 [Копелюк О. Гармоническое мышление Ивана Карабица (на материале Второго концерта для фортепиано с оркестром) // В честь Тараса Кравцова (к 90-летию): сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2014 (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: Вып. 39.) С. 234–245].
5. *Ляхович А.* Комментарии // Карабиць І. 24 прелюдії для фортепіано. Київ: Міжнародний благодійний фонд конкурса пам'яті В. Горовиця, 2012. С. 89–95 [Карабиц И. 24 прелюдии для фортепиано. Киев: Международный благотворительный фонд конкурса памяти В. Горовица, 2012. С. 89–95].
6. *Шабалтина С.* Ритмическая свобода как средство выразительности клавесинной музыки XVII–XVIII веков // Старовинна музика: сучасний погляд: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. (Науковий вісник НМАУ: Вип. 61. Кн. 3.) С. 186–193 [Старинная музыка: современный взгляд: сб. науч. тр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2007. (Научный вестник НМАУ: Вып. 61. Кн. 3.) С. 186–193.

REFERENCES

1. *Bondarenko E.* Fortepiannaya tokkata v tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX stoletiya [Piano Toccata in the Works by the Ukrainian Composers of the XXth Century]. Shlyakh do maysternosti v realiyakh mystets'koyi praktyky ta osvity [A Way to Mastery in the Realities of Artistic Practice and Education]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2012. (Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky ta teoriyi i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]. Issue 37. P. 442–450.
2. *Zharik A.* Vchera, segodnya i zavtra «Kiev Myuzik Festa» [Yesterday, Today and Tomorrow of «Kiev Music Fest»]. Den' (Kiev)[Day (Kiev)]. 2000. No. 181. URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura.
3. *Kas'yanenko I.* V Sumakh proshla nauchnaya konferentsiya, posvyaschyonnaya tryom velikim deyatelyam muzykal'noy kul'tury Ukrainy [In Sumy There Was a Research Conference Dedicated to the Three Great Figures of Ukrainian Musical Culture]. Agenstvo tvorcheskikh sobytiy [Agency of Creative Events]. 2015. 25 April. URL: http://creativpodiya.com/?p=39817.
4. *Kopelyuk O.* Garmonichne myslennya Ivana Karabitsa (na materiali Drugogo kontsertu dlya fortepiano z orkestrom) (In Ukrainian) [I. Karabits' Harmonic Thinking (on the Material of the Second Concerto for Piano and Orchestra)]. Na chest' Tarasa Kravtsova (do 90-littya) [In Honour of Taras Kravtsov (Towards the Ninetieth Birthday]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2014. (Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky ta teoriyi i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]. Issue 39). P. 234–245.
5. *Lyakhovich A.* Kommentarii [Commentaries]. Karabits I. 24 prelyudiyi dlya fortepiano [24 Preludes for Piano]. Kiev: International Charitable Fund of the Competition in Memory of Vladimir Horowitz, 2012. P. 89–95.
6. *Shabaltina S.* Ritmicheskaya svoboda kak sredstvo vyrazitel'nosti klavesinnoy muzyki XVII–XVIII vekov [Free-in-time as Means of Expression in Harpsichord Music of the XVII–XVIIIth Centuries]. Starovynna muzyka: suchasnyj poglyad [Early Music: A Contemporary View]: collected research works. Kiev: National P. Tchaikovsky Musical Academy of the Ukraine, 2007. (Naukovyj visnyk NMAU [Scholar Bulletin of P. Tchaikovsky Academy]. Vol. 61. Issue 3. P. 186–193.

«ПРЕЛЮДИЯ И ТОККАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И. КАРАБИЦА: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЯМИ ЖАНРА

Настоящая статья посвящена раннему произведению известного украинского композитора, пополнившему современный фортепианный репертуар на рубеже 2000–2010-х годов. Исследователь обращается к истории создания «Прелюдии и токкаты», характеризует индивидуальные прочтения этого опуса, предложенные украинскими пианистами Борисом Деменко и Олегом Копелюком. Особое внимание в статье уделяется жанрово-стилевому диалогу с музыкой эпохи барокко – явлению, которое свойственно не только указанному «малому» циклу, но и фортепианному творчеству И. Карабица в целом. Исходя из этого, исследователем рассматриваются специфические приёмы и выразительные средства, используемые в «Прелюдии и токкате», прежде всего, особенности взаимодействий между европейскими и национальными, традиционными и актуальными «ипостасями» жанра токкаты. Самобытная трактовка упомянутого жанра, представленная И. Карабицем, выступает наглядным отражением синтезирующего художественного мышления композитора. «Диалогичность», присущая стилистике «Прелюдии и токкаты», соотносится в статье с оригинальным решением драматургических и композиционных задач. Таким образом, сочинение полувековой давности явственно перекликается с приоритетными тенденциями эпохи постмодерна, чем обусловливается неуклонно возрастающий интерес современных музыкантов-интерпретаторов к освещаемому циклу.

Ключевые слова: И. Карабиц, фортепианное творчество, жанр токкаты, индивидуальный композиторский стиль, Б. Деменко, О. Копелюк.

«PRELUDE AND TOCCATA» FOR PIANO BY I. KARABITS: A DIALOGUE WITH THE GENRE TRADITIONS

The article is devoted to the early work by the famous Ukrainian composer; this piece enlarged a contemporary piano repertoire on the boundary of the 2000–2010s. The researcher notices to the history of «Prelude and Toccata» creation and characterizes the individual perusals of this opus that were represented by the Ukrainian pianists Boris Demenko and Oleg Kopelyuk. The special attention is aided for the genre-style dialog with music of Baroque Age – this phenomenon is inherent not only in the mentioned «small» cycle but also the piano works by I. Karabits in the whole. Hence the researcher examines the specific devices used in the «Prelude and Toccata», first of all the peculiarities of interactions between the European and national, traditional and actual «roles» of toccata genre. The original interpretation of the named genre embodied by I. Karabits serves as obvious reflection of his synthesizing art thinking. The «dialogicalness» as distinctive feature of the «Prelude and Toccata» stylistics is correlated with the original solution of the dramaturgical and composition problems. In this way, the work of the semi-centennial remoteness has something in the clear common with the priority tendencies of Postmodern Age. It causes the steady increasing interest of contemporary musicians-interpreters in the elucidated cycle.

Key words: I. Karabits, piano work, toccata genre, individual style of composer, B. Demenko, O. Kopelyuk.

Бондаренко Елена Николаевна
заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель-методист
Северодонецкое областное музыкальное училище им. С. С. Прокофьева
Украина, 93414, Северодонецк
e-mail: andre.bond69@gmail.com

Bondarenko Elena N.
Assistant Director in Teaching and Educational Work, lecturer-methodologist
Severodonetsk Regional S. Prokofiev Music College
Ukraine, 93414, Severodonetsk
e-mail: andre.bond69@gmail.com

А. Т. ПОМАЗКИН
Таганрогский музыкальный колледж
А. Г. БУРЯКОВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВИЧ ДАНИЛОВ: НЕПОДВЕДЁННЫЕ ИТОГИ

В июне 2015 года А. С. Данилов отметил своё 70-летие. *«Блестящий исполнитель, ставший лучшим в данном жанре и объездивший весь мир… Талантливый педагог, воспитавший целую плеяду концертирующих балалаечников, домристов, гитаристов… Мудрый администратор и руководитель, 25 лет возглавлявший Ростовскую консерваторию… Александр Степанович Данилов прошёл путь, которого с лихвой хватило бы на две, а то и на три жизни»*, – трудно найти более точные слова для характеристики масштаба личности юбиляра [5, с. 157].

Биографическая справка

Детские годы Александра прошли в городке Чистяково Донецкой области. Он родился в многодетной семье шахтёра Степана Агапьевича Данилова, который первым приобщил сына к музыке, заинтересовав игрой на баяне. Эта увлечённость и незаурядные способности, проявившиеся ещё в раннем детстве, привели Александра в Донецкое музыкальное училище, где он одновременно обучался игре на двух инструментах – баяне и балалайке.

В 1963 году, окончив училище, А. Данилов отправился в Москву и поступил в Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (ныне – Российская академия музыки имени Гнесиных), избрав основным инструментом обучения балалайку. Его педагогом по специальности стал известный балалаечник Олег Николаевич Глухов. С 1964 по 1967 годы учёба в институте была прервана в связи с прохождением срочной службы на Северном флоте. В 1971 году А. Данилов успешно завершил обучение в вузе, продолжив совершенствовать своё исполнительское мастерство в ассистентуре-стажировке под руководством выдающегося балалаечника – исполнителя и педагога, профессора, народного артиста СССР Павла Ивановича Нечепоренко.

В период учебы в ассистентуре-стажировке, совмещаемой с преподавательской работой в Ростовской консерватории, приходят первые достижения в исполнительстве. В 1972 году А. Данилов становится лауреатом I Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах (III премия), в 1973 году – лауреатом I премий Всесоюзного конкурса и X Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Берлине.

1970-е годы – начало всероссийского и международного признания Александра Данилова. Этот период творческого взлета ознаменован достижениями во всех сферах его деятельности: исполнительской, композиторской, педагогической и административной.

Штрихи к портрету А. С. Данилова-исполнителя

Свыше 30 лет Александр Степанович посвятил активной исполнительской деятельности, являясь одним из ведущих концертирующих балалаечников нашего времени. С сольными концертами он выступал в более чем 100 городах России и республик бывшего Советского Союза, в 36 странах мира на пяти континентах. Яркий талант А. С. Данилова-исполнителя в полной мере раскрылся в сотрудничестве с известными музыкантами: баянистом В. Семёновым, пианистами О. Барсовым, А. Осипенко, Н. Морозовой. Концертная деятельность А. С. Данилова была неразрывно связана с известными творческими коллективами. Он солировал в сопровождении Академического оркестра русских народных инструментов ВГТРК, Ростовского академического симфонического оркестра, Государственного академического ордена Дружбы народов ансамбля песни и пляски донских казаков им. А. Н. Квасова, Токийского оркестра русских народных инструментов.

Выступления А. С. Данилова неизменно сопровождались восторженными отзывами в российской и зарубежной прессе. Приведём лишь некоторые из них: «*…Александр Данилов всесторонне доказал, что балалайка – серьёзный концертный инструмент… Более всего поразила его способность придать трёхструнному инструменту такое удивительное многообразие звучания, от нежных звуков piano до почти сокрушительного forte (как, например, в "Петрушке"*

И. Стравинского)… Наверное, сам Ф. Крейслер не смог бы сыграть "Радость любви" с таким ощущением типичной венской интонации…» (Matthias Hans, газета «Neue Westfalische», 15.09.1994); «*…Александр Данилов из города Ростова-на-Дону стал звездой вечера. То, что его называют "Паганини балалайки", – не преувеличение, настолько поражает его грандиозная игра… Исполнение отличалось технической гениальностью, однако при этом Александр Данилов сумел передать всё бесконечное богатство музыкальных идей различных композиторов с высочайшим пониманием и проникновением. Подкупала также способность артиста к перевоплощению. Его инструмент звучал то жёстко, где-то чопорно, где-то вызывающе, то вдруг сразу же нежно и меланхолично, с тем неповторимым обаянием красок, которые превращают балалайку в олицетворение русской музыки…*» (Margo Berg, газета «Die Glocke», 16.09.1999).

Наряду с зарубежной прессой, исполнительский стиль А. С. Данилова высоко оценивают и коллеги-профессионалы: «*Меня всегда в его исполнении поражали высокая интеллектуальная работа, безупречный вкус, яркая эмоциональная подача материала. Всем своим творчеством он уверенно раскрывает возможности балалайки, пропагандирует и развивает академическую школу игры на этом уникальном инструменте, поставив его на один уровень с фортепиано, скрипкой, виолончелью и другими классическими инструментами*» (из отзыва народного артиста России, профессора РАМ им. Гнесиных В. Е. Зажигина); «*гордостью… отечественной музыкальной культуры стали имена воспитанников факультета – дирижёров В. Федосеева, А. Лазарева, Н. Некрасова… баянистов Ю. Казакова, В. Склярова, В. Семёнова… балалаечников П. Нечепоренко, М. Рожкова, В. Зажигина, А. Данилова*» (из статьи народного артиста России, заведующего кафедрой народных инструментов РАМ им. Гнесиных, профессора Ф. Р. Липса).

Кратко характеризуя исполнительское мастерство А. С. Данилова, можно с уверенностью констатировать, что оно является яркой ступенью в развитии отечественного исполнительства на балалайке, устремлённого к художественному и техническому совершенству. А. С. Данилову-исполнителю, как никому другому, свойственны черты рациональности, своеобразного аристократизма и строгой академичности в лучших проявлениях названных качеств. Его трактовки впечатляют выверенностью интонационных и метроритмических деталей, умением гибко распоряжаться агогическими, динамическими, тембральными ресурсами балалайки, используя широкую палитру средств артикуляции, – и всё это способствует ощущению драматургической целостности в произведениях любого стиля и жанра. Игре А. С. Данилова присущи универсальное владение исполнительскими приёмами, скрупулезный, даже «ювелирный» подход к качеству исполнения, требовательная взыскательность к звуковому воплощению различных элементов фактуры с учётом соотношения регистров инструмента, культура артикуляционного «преподнесения» мотивов, фраз и более крупных построений. А. С. Данилову удаётся решать столь сложные и многообразные задачи на таком инструменте, как балалайка, благодаря целеустремлённой интеллектуальной работе в соединении с художественной фантазией, интуицией и неисчерпаемой изобретательностью. Широко известны замечательные, и сегодня непревзойдённые, интерпретации сочинений классической, оригинальной, народной музыки, принадлежащие А. С. Данилову, запечатлённые в фондовых записях Всесоюзного радио и телевидения, а также на трёх дисках, которые были выпущены Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия».

Композиторское творчество: краткий обзор

В силу сложившихся музыкальных предпочтений и незаурядных личностных качеств, А. С. Данилову выпала миссия стать продолжателем традиций русской академической школы игры на балалайке, заложенных его учителем П. И. Нечепоренко. Если имя П. И. Нечепоренко, поднявшего инструмент на высокий академический уровень, связано в большей мере с адаптацией заимствованного классического репертуара, то роль А. С. Данилова в определении дальнейших перспектив развития балалайки как концертного инструмента заключается не только в следовании данному направлению, но и в новаторских поисках: речь идет о создании транскрипций известных классических произведений, исполнительских редакций и авторских пьес, открывающих новые художественные грани инструмента.

Общественное признание А. С. Данилова-исполнителя на концертной эстраде и его индивидуальная позиция по отношению к развитию балалайки как концертного инструмента способствовали осознанию той роли, которую должна играть оригинальная музыка в современном репертуаре для этого инструмента. Еще в 1970-е годы, ориентируясь на исполнение академической музыки различных стилей, А. С. Данилов испытывал острую потребность в таком репертуаре, который бы соответствовал возросшим исполнительским возможно-

стям балалаечников, их стремлению повысить профессиональный статус инструмента. В связи с этим, Александр Степанович приложил немалые усилия, привлекая талантливых отечественных композиторов к сотрудничеству. С его помощью многие, ныне известные, оригинальные сочинения для балалайки получили путёвку в жизнь. А. С. Данилов явился первым редактором и исполнителем сонат для балалайки З. Чёрной, Сонаты-каприччио Ю. Объедова. Творческая дружба с прославленным балалаечником М. Игнатьевым повлекла за собой второе рождение Сонаты для балалайки и фортепиано выдающегося русского композитора А. Гречанинова. Эта Соната, написанная по заказу М. Игнатьева, была опубликована в замечательной редакции, выполненной А. С. Даниловым, и прочно вошла в современный репертуар балалаечников. Именно А. С. Данилову мы обязаны появлением ряда крупных сочинений, которые открыли новые горизонты в развитии балалаечного искусства. Особого упоминания заслуживает многолетний творческий союз с А. И. Кусяковым, который привёл к созданию трех сонат для балалайки и фортепиано, а также Концерта для балалайки, струнных, ударных и фортепиано. Новаторские сочинения А. И. Кусякова наметили впечатляющие перспективы развития художественных и исполнительских возможностей в произведениях крупных форм из академического репертуара балалаечников. А. И. Кусяков пишет о той роли, которую сыграл А. С. Данилов в появлении указанных произведений: «*…Александр Степанович Данилов определил первоначальное направление моих поисков и задал очень высокий уровень требований к сочиняемым произведениям. Именно он был редактором всех моих балалаечных сочинений, ему посвящены Первая и Третья сонаты, он впервые их исполнил. В его лице я всегда находил и нахожу единомышленника: он не только поддерживает все мои композиторские начинания, но и принимает личное участие в решении вопросов, связанных с публикацией моих произведений, активно пропагандирует мою музыку. Уже многие годы его лучшие студенты и аспиранты на всех международных и всероссийских конкурсах играют мои сонаты, обсуждается возможность включения моих сочинений в качестве обязательных для исполнения на различных конкурсах. Новое поколение исполнителей, воспитываемых А. С. Даниловым, унаследовало от своего учителя высокий профессионализм, самокритичность, интеллигентность. И писать для таких музыкантов проще уже не стоит*» [1, с. 18].

Созданные А. С. Даниловым пьесы, вариации на популярные темы, многочисленные транскрипции, переложения, исполнительские редакции произведений отечественных и зарубежных композиторов продолжают творческую эстафету в развитии репертуара для балалайки. Это направление деятельности А. С. Данилова пронизано духом новаторства, неустанным стремлением к художественным открытиям и творческим вершинам. Его естественное желание «создавать новое», связанное с яркими проявлениями исполнительского таланта, артистической фантазии, не иссякает в равной степени благодаря широте музыкальной эрудиции, чётким профессиональным представлениям и критериям, основанным на знании стилистики, законов построения формы, мелодики, гармонической вертикали и т. д. А. С. Данилов неизменно тяготеет к оригинальности высказывания, используя при этом весь художественно-технический арсенал и виртуозные возможности балалайки. Исполнительские редакции сольной партии продумываются им до мельчайших деталей, с обозначением приёмов игры, аппликатуры, динамики и т. д. Хотелось бы отметить, что А. С. Данилов не следует по пути «псевдокомфорта» и мнимого исполнительского удобства в изложении, но исходит из стремления максимально обогатить звучание и придать выразительность фактурным решениям, наилучшим образом представить достоинства инструмента, найти оригинальные творческие приёмы, способствующие рельефному воплощению музыкальной драматургии. Отдельно взятая партия балалайки, прошедшая через «творческую лабораторию» А. С. Данилова, практически во всех произведениях, будь то переложения, транскрипции или обработки, приближается к оркестру в миниатюре, с гибким взаимодействием главных и второстепенных мелодических линий, подголосков, контрапунктов, несёт в себе многогранный художественный замысел и его фактурные воплощения. Не уступают по мастерству изложения и фортепианные партии, как, например, в «Вариациях на тему Н. Паганини» П. Нечепоренко, где аккомпанемент, наравне с солирующей партией, становится органичной частью композиции, образует прочный фундамент, способствуя темброво-регистровой сбалансированности общего звучания.

Что касается произведений, созданных на фольклорной основе, то здесь А. С. Данилов, по его словам, сознательно избегает «квадратно-гнездового примитивизма» в изложении и развитии народных тем, зачастую присущего данной жанровой сфере. Сочинения А. С. Данилова образно и стилистически многогранны, свежи и полны художественной фантазии. В них нередко используются самобытные ком-

позиторские приёмы, вплоть до контрастных сопоставлений нескольких музыкальных стилей в одном произведении (к примеру, неожиданных чередований песенно-танцевальных русских тем с джазовыми ритмами и гармониями, как в «Новых коробейниках» или «Туманике…»), позволяющих современным языком раскрыть художественные и технические возможности инструмента. Говоря о мастерстве А. С. Данилова – композитора и аранжировщика, невольно хочется провести параллель с волшебным преображением простоватой «Золушки»-балалайки в нарядную «Красавицу-принцессу» перед балом в королевском дворце.

Оригинальные пьесы, транскрипции и исполнительские редакции А. С. Данилова широко известны в кругу профессионалов и любителей музыки. В «золотой фонд» репертуара балалаечников сегодня входят «Концертная фантазия на темы из оперы Дж. Гершвина "Порги и Бесс"» И. Фролова, симфоническая картина «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского, «Русская» из балета «Петрушка» И. Стравинского, «Вариации на тему Н. Паганини» П. Нечепоренко, концертные пьесы на темы популярных песен – «Ой, да ты, калинушка», «Из-за горочки туманик выходил», «Новые коробейники», «Легенда о тачанке», «Ничто в полюшке не колышется» и др. Эти произведения опубликованы крупнейшими отечественными издательствами «Музыка» и «Композитор», издательством Ростовской консерватории и пользуются большой популярностью.

Педагогическая деятельность

Исполнительскую и композиторскую деятельность на протяжении многих лет Александр Степанович совмещает с педагогической, работая на кафедре народных инструментов Ростовской консерватории (с 2011 года – струнных народных инструментов). Профессор А. С. Данилов – известный российский педагог, в классе которого, помимо балалаечников, успешно обучаются домристы и гитаристы. Важнейшим его достижением следует признать создание на Юге России оригинальной школы исполнительства на струнных народных инструментах, которая ныне признана одной из лучших в стране (см.: [3, с. 43]).

Чрезвычайно требовательный и принципиальный по отношению к себе и своим ученикам, Александр Степанович добивается существенных результатов в педагогической деятельности. Многие воспитанники А. С. Данилова завоёвывают призовые места на престижных всероссийских и международных конкурсах, становятся концертными исполнителями. За годы его успешной преподавательской работы приобрели известность заслуженные артисты России А. Мищенко, А. Колонтаев, лауреаты и дипломанты всероссийских и международных конкурсов С. Кириенко, Ю. Перепелюков, В. Ситников, А. Буряков, А. Коденко, В. Терещенко, О. Лаптева, О. Каморник, Г. Будюк, Ю. Алешников, А. Глушкин, С. Ковтунов, И. Тулинцев, А. Давлетшин, В. Калугин, И. Цыганков, Н. Катаев, И. Строганов и др. В классе профессора А. С. Данилова стажировались известные зарубежные исполнители: Ц. Китагава и его сын Ш. Китагава (Япония), М. Черкасский-Бэржэрю (Франция), Х. Куссике, М. Огунладе (Германия), Б. Парсонс, Ч. Раппопорт (США). Учениками А. С. Данилова в Ростове-на-Дону были осуществлены мировые и ростовские премьеры целого ряда крупных сочинений: Сонаты для балалайки и фортепиано А. Гречанинова (1997, исп. А. Коденко), Концерта для балалайки, струнных, ударных и фортепиано (1998, исп. А. Буряков), Сонаты № 2 для балалайки и фортепиано А. Кусякова (2001 – первая редакция, исп. А. Буряков; 2012 – вторая редакция, исп. А. Давлетшин), Концерта-симфонии для балалайки с оркестром А. Цыганкова (2010, исп. А. Буряков), Концерта № 2 для балалайки с оркестром А. Марчаковского (2012, исп. А. Буряков) и др.

Выпускники класса А. С. Данилова – участники известных творческих коллективов: А. Яковенко (Национальный академический оркестр русских народных инструментов им. Н. П. Осипова), Ю. Стасенков (Государственный академический ансамбль песни и пляски донских казаков им. А. Н. Квасова), А. Колонтаев (ансамбль русских народных инструментов «Донцы»), А. Андреев (ансамбль русских народных инструментов «Диво»), С. Кириенко (дуэт «Русские виртуозы»), А. Буряков (дуэт «Ростовские виртуозы», оркестр русских народных инструментов «Дон» Ростовской государственной филармонии – с 2003 по 2007 гг.), С. Ковтунов и И. Тулинцев (дуэт «Торнадо»), О. Каморник («Кошкин-дуэт»), Ю. Алешников («Русский гитарный квартет»), А. Давлетшин (Государственный оркестр русских народных инструментов Республики Татарстан), Ш. Китагава (художественный руководитель и дирижёр Токийского оркестра русских народных инструментов), О. Лаптева (художественный руководитель и дирижёр оркестров русских народных инструментов РГК им. С. В. Рахманинова и Ростовского колледжа искусств), В. Калугин и Н. Катаев (оркестр русских народных инструментов «Дон» Ростовской государственной филармонии), и др. Многие из них ведут активную педагогическую работу в вузах, колледжах,

музыкальных школах и других учебных заведениях страны, достойно продолжая дело своего Учителя: А. Буряков, В. Терещенко, О. Каморник, О. Лаптева, И. Строганов, Е. Серёгина (РГК им. С. В. Рахманинова), А. Давлетшин (Казанский государственный институт культуры), А. Колонтаев (Ростовский колледж искусств), М. Петров, А. Помазкин (Таганрогский музыкальный колледж), Н. Бурлакова (Сочинский колледж искусств), И. Паладина (Минераловодский колледж искусств), А. Андреев (ДМШ им. П. И. Чайковского, Таганрог), А. Тютин (ДМШ им. П. И. Чайковского и ДМШ им. А. Г. Абузарова, Таганрог) и др.

Характеризуя в целом педагогическую деятельность профессора Ростовской консерватории А. С. Данилова, можно утверждать, что в его классе ученики осваивают не только школу исполнительства на балалайке, домре и гитаре в узкопрофессиональном смысле. Они совершенствуют своё исполнительское искусство и приобретают опыт подлинного художественного прочтения музыки различных стилей – логических основ интерпретации, построения звуковой формы произведения, осмысленной фразировки, руководствуясь в первую очередь общепринятыми законами артикуляции и выразительного интонирования, из которых в итоге вытекают объективные представления об авторском замысле и характере музыкального произведения. Обладая подобной квинтэссенцией фундаментальных принципов, относящихся к постижению музыки в целом и практическому опыту её звукового воплощения, в процессе дальнейшей творческой деятельности студенты класса А. С. Данилова могут реализовать свой потенциал во всех сферах музыкального искусства, будь то дирижирование, аранжировка, композиция и т. д.

Редкий природный талант, интуиция в соединении с точными представлениями об акустических возможностях музыкальных инструментов, ощущением сильных и слабых их сторон помогают профессору А. С. Данилову в процессе работы гибко соотносить поставленные цели (определяемые достижением конкретных художественных результатов) и способы реализации, вытекающие из авторской методики обучения игре на струнных щипковых инструментах.

Во главе Ростовской консерватории

Наряду с достижениями А. С. Данилова в исполнительской, педагогической, композиторской сферах, трудно переоценить результаты его деятельности на посту ректора Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Административной и общественной работе посвящена огромная часть жизни Александра Степановича: с 1981 по 1988 годы он состоял в должности проректора по учебной работе, затем был избран ректором вуза, которым руководил в течение 25 лет.

За период пребывания А. С. Данилова на посту ректора в РГК произошло немало качественных изменений. Ростовская консерватория стала крупнейшим центром профессионального музыкального образования, исполнительского искусства, музыкальной науки и композиторского творчества на Юге России и Северном Кавказе.

Краткий перечень нововведений позволяет представить РГК в качестве одного из наиболее динамично развивающихся музыкальных вузов России: Ростовский музыкально-педагогический институт был преобразован в консерваторию (1992); ежегодно осуществляются масштабные театральные постановки вузовских оперных спектаклей на сценах ростовских театров (с 1992); открыты: 11-летний колледж для одаренных детей (1993), ассистентура-стажировка, аспирантура (1995), докторантура, совет по защите кандидатских и докторских диссертаций (2007); успешно апробирован ряд новых специальностей, к примеру, впервые в СССР и России начата подготовка джазовых музыкантов; функционирует Южно-Российский центр повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов-музыкантов (с 1995), создан редакционно-издательский отдел, учреждён научный журнал «Южно-Российский музыкальный альманах» (с 2004), ныне включённый ВАК в перечень рекомендованных периодических изданий; по объёму изданных научных и учебно-методических работ РГК вышла на уровень столичных вузов; с 1990 года консерваторией ежегодно проводятся международные и всероссийские научные конференции, конкурсы и музыкальные фестивали. В частности, регулярно проходит крупный международный фестиваль современной музыки «Ростовские премьеры» (с 2000), инициатором проведения и главным организатором которого является А. С. Данилов. В «Ростовских премьерах» принимали участие известные мастера: К. Пендерецкий, Г. Канчели, А. Эшпай, А. Чайковский, В. Тарнопольский, Э. Артемьев, Р. Щедрин, Р. Леденёв, Ю. Каспаров, а также Ф. Парис (Франция), Дж. Корильяно (США), Р. де Ман (Нидерланды), В. Сильвестров (Украина), К. Дженкинс (Великобритания), представители молодого поколения российских и зарубежных композиторов (из Великобритании, Армении, Белоруссии, Нидерландов, Украины и т. д.).

Выпускники Ростовской консерватории сегодня успешно зарекомендовали себя не только в России, но и более чем в 20 странах Европы, Америки и Азии. Они являются солистами оперных театров – Большого, Мариинского, Киевского, им. Мусоргского, им. Станиславского и Немировича-Данченко, «Новой оперы» и Ростовского музыкального театра, работают в качестве профессоров в РАМ им. Гнесиных, Национальной музыкальной академии Украины (Киев), Ростовской и Магнитогорской консерваториях, Челябинском институте искусств, Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте, Королевской Шотландской академии музыки, в высших музыкальных учебных заведениях Германии, Нидерландов, США и Финляндии, преподают в колледжах искусств Юга России и Северного Кавказа, работают в концертных организациях, симфонических оркестрах Москвы, Санкт-Петербурга, ряда городов Германии и США.

На рубеже XX–XXI столетий ежегодно 90 и более студентов, аспирантов РГК, учащихся ССМШ (колледжа) становились победителями и лауреатами международных и всероссийских конкурсов.

Особое значение приобрёл уникальный международный проект «Европейская молодёжная опера», реализуемый с 2007 года на средства гранта Евросоюза совместно с Королевской Шотландской академией музыки и драмы. Грант Евросоюза был предоставлен РГК по итогам конкурса с участием 300 претендентов из всех стран Европы. Силами студентов двух вузов на выделенные средства были осуществлены совместные постановки оперных спектаклей «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, «Федра» Б. Бриттена. Кульминацией совместной работы явилась мировая премьера первой авторской редакции оперы С. Прокофьева «Война и мир», приуроченная к годовщине Великой Победы (2010). Все перечисленные оперные спектакли были с успехом поставлены на оперных сценах Эдинбурга, Глазго и Ростова. Мировая премьера первой редакции оперы С. Прокофьева нашла отражение в прессе Великобритании, США, других европейских стран.

В Ростовской консерватории – один из лучших показателей качества профессорско-преподавательского состава среди отечественных консерваторий: профессора и доценты, доктора и кандидаты наук, народные и заслуженные артисты России, заслуженные деятели искусств России составляют 89,8% от общего числа педагогов.

За выдающиеся успехи в творческой, педагогической и общественной деятельности, согласно рейтингу важнейших событий и имён газеты «Музыкальное обозрение», А. С. Данилов был отмечен дипломом «Руководитель года» (2002), удостоен званий «Человек года» (1999) и «Персона года» (2012).

С 2013 года, после избрания Михаила Петровича Савченко на пост ректора РГК, А. С. Данилов продолжает активно участвовать в творческой жизни вуза, делится накопленным бесценным опытом административной работы с новым руководством, всемерно способствует выходу концертной деятельности консерватории на новый уровень в качестве проректора по концертной и творческой работе.

Бесконечная преданность избранному делу и сегодня побуждает Александра Степановича вести целенаправленную работу по сохранению эффективной трёхступенчатой системы музыкального профессионального образования, сложившейся в России. Не случайно общенациональная «трибуна» профессиональных музыкантов – газета «Музыкальное обозрение» – называет А. С. Данилова «элитным, уважаемым всем музыкантским и вузовским сообществом» руководителем Ростовской консерватории [2, с. 6].

Как и ранее, в период ректорства, особое место в многогранной деятельности А. С. Данилова сегодня принадлежит педагогической работе со студентами и аспирантами его класса – балалаечниками, домристами, гитаристами.

Александр Степанович Данилов пользуется непререкаемым авторитетом среди коллег, его регулярно приглашают на престижные исполнительские конкурсы в качестве члена жюри и для проведения мастер-классов. А. С. Данилов как авторитетный эксперт является постоянным председателем жюри Всероссийских конкурсов изготовителей балалайки и домры «Созвездие мастеров» в Москве.

В свои 70 лет Александр Степанович, как всегда, безупречно элегантен, по-прежнему полон энергии, новых идей, творческих замыслов. Он остаётся для своих учеников и коллег примером честности, профессиональной принципиальности и высоких человеческих качеств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кусяков А.* «Истинное искусство всегда элитарно...» (интервью с Е. Показанник) // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и материалов. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 7–32.
2. «Опять власть меняется...» (от редакции) // Музыкальное обозрение. 2015. № 7–8 (октябрь). С. 4–6.
3. *Пересада А.* Энциклопедия балалаечника. Краснодар: Альфа-Полиграф+, 2008. 161 с.
4. *Показанник Е.* А. С. Данилов: Служение своему делу // Ростовская консерватория в лицах: очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 157–171.

REFERENCES

1. *Kusyakov A.* «Istinnoe iskusstvo vsegda elitarno…» (interv'yu s E. Pokazannik) [«True Art is Always Elite One…» (interview with E. Pokazannik)]. Anatoliy Kusyakov: vremena zhizni [Anatoly Kusyakov: The Times of the Life]: collected articles and materials. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2008. P. 7–32.
2. «Opyat' vlast' menyaetsya…» (ot redaktsii) [«The authority is changed yet…» (from the editorial staff)] // Muzykal'noe obozrenie [Musical Review]. 2015. No. 7–8. P. 4–6.
3. *Peresada A.* Entsiklopediya balalaechnika [Encyclopaedia of Balalaika Performer]. Krasnodar: Al'fa-Poligraf+ Press, 2008. 161 p.
4. *Pokazannik E.* Alexander Danilov: Sluzhenie svoemu delu [Alexander Danilov: The Service to His Cause]. Rostovskaya konservatoriya v litsakh [Rostov Conservatoire in Persons]: essays. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2012. Issue 1. P. 157–171.

АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВИЧ ДАНИЛОВ: НЕПОДВЕДЁННЫЕ ИТОГИ

Настоящая статья публикуется в связи с 70-летним юбилеем одного из ведущих представителей отечественного народно-инструментального искусства второй половины XX – начала XXI столетий Александра Данилова – прославленного балалаечника-виртуоза, талантливого композитора, авторитетнейшего педагога, основателя донской школы академического исполнительства на струнных щипковых инструментах. Авторами характеризуются наиболее значительные достижения А. Данилова на концертной сцене, обозначаются приоритетные установки выдающегося музыканта в сфере академического репертуара для балалайки (преемственная связь с классическими традициями, концептуальность, новизна выразительных средств, использование современных техник и приёмов композиции). В статье освещаются широко известные сочинения А. Данилова для балалайки, ныне представленные в концертных программах большинства российских исполнителей. Отмечен его персональный вклад в развитие вузовской методики обучения на струнных народных инструментах, обозначены педагогические принципы А. Данилова, всемерно содействующие профессиональному росту молодых музыкантов. Авторами статьи уделено особое внимание административной и организационно-творческой деятельности юбиляра, на протяжении четверти века возглавлявшего Ростовский музыкально-педагогический институт – Ростовскую консерваторию им. С. В. Рахманинова – и способствовавшего выдвижению названного учебного заведения в число крупнейших центров отечественного высшего профессионального образования.

Ключевые слова: А. С. Данилов, балалайка, музыкально-исполнительское искусство, концертная деятельность, Ростовская консерватория.

ALEXANDER DANILOV: NON-SUMMED TOTALS

The article is carried in connection with the 70th birthday of Alexander S. Danilov. He is one of the national folk-instrumental art leading representatives in the second half of the XXth and early in the XXIst centuries, the celebrated masterly balalaika performer, talented composer, the most authoritative pedagogue, the founder of the Don academic-performing string-plucked instrumental school. The authors characterize the most important achievements by A. Danilov at the concert stage, emphasize the priority aims of the remarkable musician in the academic balalaika repertoire (such as a successive connection with classical traditions, conceptuality, novelty of expressive means, using of modern techniques and devices of composition). The broadly well-known works for balalaika by A. Danilov are dealt in the article; these works are available now in the concert programs of majority of the Russian performers. His personal contribution to the development of high-school training methods for playing string folk instruments is noted; A. Danilov's educational principles furthering to the utmost a professional advance of young musicians are brought out. The authors of the article focus their attention on the managerial and organizational-creative activities by the jubilee person. The one had been the head of Rostov Musical-Pedagogical Institute – Rostov S. V. Rachmaninov Conservatoire for a period of 25 years, and has favoured promotion of the named institution in the line of the greatest Russian higher professional education centres.

Key words: Alexander S. Danilov, balalaika, musical-performing art, concert activities, Rostov Conservatoire.

Помазкин Андрей Тиборович
преподаватель отделения народных инструментов
Таганрогский музыкальный колледж
Россия, 347922, Таганрог
e-mail: andreypomazkin@mail.ru

Буряков Алексей Геннадьевич
доцент, заведующий кафедрой струнных народных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: buryakov.alexei@gmail.com

Pomazkin Andrey T.
lecturer at the Section of Folk Instruments
Taganrog Musical College
Russia, 347922, Taganrog
e-mail: andreypomazkin@mail.ru

Buryakov Alexey G.
Associate Professor, Head of the Department of String Folk Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: buryakov.alexei@gmail.com

Т. С. ГЕРДОВА
Мелитопольский институт экологии и социальных технологий
Всеукраинского межрегионального университета развития человека

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ЭТЮДА-КАРТИНЫ h-moll op. 39 № 4 С. РАХМАНИНОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н. ЧЕСНОКОВОЙ

Как известно, важнейшей исполнительской проблемой является воссоздание целостного музыкального произведения на основе авторского текста. Множественность исполнительских решений обусловлена вариативностью самой интерпретационной деятельности. Как отмечает Л. Мазель, «…всё произведение в целом… целесообразно рассматривать как своего рода работающий механизм (или "организм")… дающий художественный эффект» [3, с. 20]. Конкретная исполнительская интерпретация достигает «художественного эффекта» при помощи последовательно организуемого музыкального материала на основе отбора выразительных средств, который определяется своеобразием художественной идеи интерпретатора. Именно концептуальный отбор и целенаправленное использование указанных средств позволяют исполнителю расставить интерпретационные смысловые акценты.

Репрезентативность Этюда-картины h-moll ор. 39 № 4 С. Рахманинова в плане выявления интерпретаторской художественной идеи мотивируется характером тематизма, не содержащего ярко выраженных конфликтных интенций и, благодаря этому, допускающего различные трактовки. В качестве узловых моментов, оказывающих воздействие на художественную целостность пьесы, здесь выступают ключевые ритмоинтонационные формулы экспозиции, а также их позднейшие преобразования как этапы развития авторского замысла.

Экспозиционная часть Этюда-картины (тт. 1–14) состоит из двух периодов единого строения (при этом второй период, помимо заключительной несовершенной каденции в основной тональности, снабжён дополнением-связкой, модулирующим в тональность доминанты). В тематическом материале и первого, и второго периодов отсутствуют значительные кульминации, резкие сопоставления, сдвиги и существенные изменения. Общей чертой тематизма обоих периодов является его неброский характер.

Вместе с тем, в упомянутой общности прослеживаются и некие имманентные различия – на уровне коротких ритмоинтонационных формул. Последние, сообразно их семантической функции, могут быть названы «краткими темами» (термин Н. Сарафанниковой; см.: [5, с. 147]). Так, на протяжении начального периода интонационное движение в «кратких темах» связано с восходящей или нисходящей линиями, т. е. более-менее активной устремлённостью к сильной (или относительно сильной) метрической доле; аналогичная устремлённость присуща и репетициям на одном звуке. Иными словами, в «кратких темах» обнаруживается весомый потенциал ритмической энергии, сопряжённый с перспективами их многообразной интерпретации и вариативного воплощения.

Во втором периоде «краткие темы» представляют собой трёхзвучные попевки, для которых характерны упорное «кружение» вокруг намеченного «центра», постоянно-неизменное возвращение к нему, а также длительное пребывание избранного звука в качестве интонационно притягательной «вершины». Указанная черта инспирирует определённую целенаправленность мысли интерпретатора, коль скоро «…в пристрастии к подобного рода тематизму отчётливо заметна *сосредоточенность на провозглашении какой-либо музыкальной идеи*» ([5, с. 147]; курсив мой. – Т. Г.). Итогом этой «сосредоточенности» закономерно становится полномасштабное отражение авторского концептуального замысла. Вариативному интерпретированию подлежат и степень «сосредоточения», и характер реализуемой идеи.

Впрочем, названные свойства «кратких тем» первого и второго периодов не в полной мере конкретизируют специфику соответствующего тематизма. Здесь возникает обширное пространство для исполнительских поисков – как в плане образно-смысловой определённости «кратких тем», так и на уровне художественной концепции, обусловленной типами взаимодействия упомянутого музыкального материала и логическими принципами организуемой художественной целостности.

Если авторский текст, наделяемый богатым интерпретационным потенциалом, соответствует категории общего, то многочисленные интерпретации данного текста соотносятся с категорией особенного. Наряду с этим, неповторимость интерпретации достигается благодаря индивидуализированному семантическому слою, который соответствует категории единичного. Самобытность исполнительского воплощения Этюда-картины h-moll известной пианисткой, профессором Донецкой государственной музыкальной академии (далее – ДГМА) Н. Чесноковой[1] наглядно «удостоверяется» *интенсивностью* выявляемого потенциала ритмической энергии в первой теме и *последовательностью* реализуемого эффекта «сосредоточения» на «провозглашаемой идее» во второй теме. Возможности единичного исполнительского интерпретирования семантики «кратких тем» коренятся в их большей или меньшей орфоэпической характерности, сопряжённой с относительно «нестрогой» регламентацией свойств используемых штрихов и артикуляционных приёмов (в первом случае – staccato, во втором – legato).

Так, благодаря особой заострённости штриха staccato в интерпретации Н. Чесноковой реализуется не только присущая «краткой теме» первого периода ритмическая энергия движения, но и определённая семантическая направленность: названная тема в образном аспекте сближается с рахманиновским романсом «Крысолов», обретая «бомелиевский» [2, с. 264], скрыто-угрожающий подтекст.

Ярко индивидуализированный облик в интерпретации Н. Чесноковой обретает и лаконичная вторая экспозиционная тема. Её лиризм обусловлен «кружащейся» вокруг интонационного центра, мягко «закруглённой» попевкой из трёх звуков. Стремясь придать неповторимое семантическое значение упомянутой краткой теме, Н. Чеснокова использует наличествующее противоречие между ямбической организацией попевки и авторскими артикуляционными предписаниями.

Разумеется, в данном случае безусловный приоритет ямбической пульсации, соотносимый с типичным кругом выразительных возможностей ямба, активизировал бы потенциальную ритмическую энергию интонационного движения. Однако соответствующее решение могло бы придать «краткой теме» второго периода ощутимую близость к «семантическому полю» предыдущей темы, противореча индивидуальной художественной концепции Н. Чесноковой. Таким образом, интерпретатор намеренно подчёркивает приоритетную функцию артикуляционно-штриховых обозначений: в указанной теме объединяющая лига заканчивается на staccato, что позволяет облегчить завершающий опорный звук и выявить скрытое «хореическое наклонение» темы. В исполнительском процессе отмеченная «подробность» связана с воплощением эмоционально-образной атмосферы, традиционно предполагающей доминирование хорея[2].

В процессе развития данной темы интерпретатор заменяет предписываемое staccato на заключительном звуке штрихом portamento; при этом для интерпретаторской мысли Н. Чесноковой важен первоначальный момент сопоставления двух «кратких тем», обозначающий драматическую сопряжённость контрастных образов. Следует заметить, что упомянутый семантический слой выступает здесь наглядным проявлением особенного. Индивидуальный смысловой акцент в исполнении указанной темы обусловлен таким характером интонирования, который соотносится с модифицированной «интонацией вздоха» (нисходящей малой секунды[3]). Сохраняемая и усиливаемая интерпретатором никнущая интонация обретает, благодаря многократным возвращениям к опорному звуку (сначала – *f*, при повторении – *h*), скорбно-«ламентозный» характер. Отмеченная ранее «сосредоточенность на провозглашении... одной музыкальной идеи» ассоциируется с болезненной поглощённостью неотвязными переживаниями.

Сопоставление индивидуализированных вариантов двух «кратких тем» в интерпретации Н. Чесноковой позволяет со всей очевидностью выявить замысел интерпретатора. Речь идёт о подчёркнуто остром «столкновении» образных сфер, достигающем масштабов подлинной конфликтности. Отмеченное «столкновение», как мы полагаем, должно рассматриваться в качестве фундаментальной предпосылки для художественной целостности, которая безусловно присуща исполнительской концепции Н. Чесноковой. В целом эта концепция связана с постепенным «вытеснением» напевно-жалобной сферы, уступающей натиску заострённо-напористых образов, вплоть до полного господства последних.

Указанный вариант интерпретации потенциально заключён в авторском тексте, но отсутствие первоначально заявленного острого конфликта, значительных динамических масштабов развития исходного материала не способствует однозначности подобного прочтения. Убедительными подтверждениями сказанному, в частности, служат исполнительское толкование рассматриваемого Этюда-картины,

представленное Б. Фальковым[4], а также музыковедческая трактовка В. Брянцевой [1, с. 487–488]. Образно-жанровая специфика пьесы в целом соотносится В. Брянцевой с «песенно-лирическим скерцо», основной принцип развития характеризуется как «поток из прихотливо сливающихся и сменяющихся "образных течений"» [1, с. 487]. Сами же «образные течения», по мнению исследователя, предстают своего рода «вариациями» первоначально экспонируемого тематизма. Контрастные друг другу, но отнюдь не конфликтующие тематические элементы служат основой для прихотливой смены образов-«картин» – магистрального принципа организации художественного целого.

Б. Фальков также не стремится к раскрытию конфликтного потенциала экспозиционного тематизма, предлагая иной подход к достижению целостности исполнительской формы – единый элегический характер всего произведения. Облегчённое звучание ритмически активных построений, умеренная громкостная динамика способствуют воплощению моно*о*бразной эмоциональной атмосферы, в которой главенствует настроение светлой печали. В интерпретации Б. Фалькова образный строй Этюда-картины h-moll приближается к романсу С. Рахманинова «Ночь печальна». Конструктивным принципом организации художественного целого для интерпретатора является стабильность воссоздаваемой «картины настроений», дополняемая вариативными изменениями эмоциональной «нюансировки» тем, игрой светотени.

Напротив, основой художественной целостности в интерпретации Н. Чесноковой является столкновение подчёркнуто контрастных образов, придающее исполнительской форме ярко выраженную действенность, динамичность. Конфронтация лаконичных тем-образов определяет специфику драматургии, а сами темы становятся строительными «кирпичиками» указанной формы. Развитие на протяжении трёх условных разделов разработочной середины Этюда (тт. 15–47) в равной степени перекликается с обеими названными тенденциями. Так, в первом разделе (тт. 15–28) концептуальный замысел исполнительницы реализуется в динамизме выявляемой устремлённости к местной кульминации (т. 28) и в акцентировании резкой отграниченности от последующего изложения.

Демонстрируемая интерпретатором высокая степень напряжённости в упомянутой кульминационной зоне достигается при помощи «заострённого» staccato в артикуляции «ниспадающих» шестнадцатых начальной темы и тембральной «омрачённости», обусловленной секундовым «нисхождением» заключительных звуков этого движения. Совокупность отмеченных средств благоприятствует не только достижению масштабной остродраматической кульминации (последний из упомянутых звуков становится её гармонической основой), но и подчёркиванию резкого «излома» формы в соотнесении данной кульминации со следующим этапом развития.

В интерпретации Н. Чесноковой упомянутая кульминационная зона становится ярко выраженным центром разработочной части, корреспондирующим с главной кульминацией Этюда-картины (заключительный раздел, тт. 48–61), благодаря чему устанавливаются необходимые логические и смысловые связи в границах художественного целого. Масштабности заключительной кульминации Этюда-картины (т. 56) в этом исполнении способствует последовательное исполнительское нивелирование упоминавшейся хореической интонации второй «краткой темы» на протяжении второй половины разработочной середины, а также своего рода «нагнетание» специфических черт первой темы в заключительном разделе – с усилением артикуляционной характерности, использованием различных приёмов фактурного уплотнения, наступательным характером движения шестнадцатых к завершающим «точкам устремления». Вышеперечисленные исполнительские средства придают звучанию освещаемой кульминации в прочтении Н. Чесноковой подлинную катастрофичность.

Дополнительную линию композиционно-драматургического развёртывания в указанной интерпретации формируют кадансовые обороты, завершающие экспозиционный и средний разделы. Каждое из упомянутых завершений включает в себя два каданса. Если функция второго определяется модуляционным переходом в новую тональность (тт. 12–14) или закреплением основной тоники (тт. 45–47), то первый каданс (тт. 11–12 и 44–45 соответственно) наделяется драматургической ролью философского итога, утверждающего необратимый ход событий. К отмеченным «резюме» в содержательном и конструктивном аспектах примыкает и финальный аккорд пьесы – в интерпретации Н. Чесноковой он воспринимается как своеобразный постскриптум. Подобная роль заключительного аккорда в исполнительской форме Этюда-картины соотносится с общим замыслом интерпретатора: кадансы экспозиционного и разработочного разделов выполняют не только членящую функцию (как и надлежит кадансу), но и выступают рассредоточенными

предыктами на расстоянии к заключительному аккорду, что в полной мере подтверждает закономерность его итогового акцентирования.

«Резкие противопоставления», жёсткие «столкновения контрастных образных сфер», по мнению *Л.* Скафтымовой, являются основными приёмами развития в позднем творчестве С. Рахманинова [6, с. 60]. Вместе с тем, перечисленные характерные черты интерпретации Этюда-картины h-moll, демонстрируемые Н. Чесноковой, нельзя считать лишь «отголоском» приоритетных особеннностей позднего стиля автора. Указанные черты не случайны для названной исполнительницы, поскольку они обнаруживаются не только в её интерпретации Вариаций на тему Корелли, ор. 42, но и в прочтениях более ранних композиций С. Рахманинова – например, Этюда-картины cis-moll, ор. 33 № 6[5], в котором столкновение образно-смысловых «антитез» не выглядит столь уж очевидным. Неоднократно прослеживаемые характерные черты организации художественного целого в толкованиях фортепианных произведений С. Рахманинова, принадлежащих Н. Чесноковой, с полным основанием могут быть названы исполнительскими принципами пианистки. К числу упомянутых принципов, представленных в интерпретации Этюда-картины С. Рахманинова h-moll, ор. 39 № 4, относятся: персонификация «кратких тем», заострение характерности их ритмоинтонационной основы, остроконфликтная диалогичность композиционно-драматургического развития (с подчёркнутой весомостью «изломов» формы), концептуальная трактовка исполнительских приёмов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Н. Чеснокова – профессор кафедры специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии. Соответствующая аудиозапись – фрагмент концерта названной кафедры (1981) – хранится в архиве вуза.

[2] Оправданность подобной трактовки находит подтверждение в т. 51 авторского текста, где Рахманинов артикуляционными средствами подчёркивает «хореичность» интонации, которая в метрическом отношении является ямбической.

[3] Своего рода предпосылкой к этому служит описываемый Г. Нейгаузом технический навык соединения двух, трёх и более нот, в котором процесс интонирования и пианистический приём неразрывно связаны друг с другом (см.: [4, с. 104]).

[4] Б. Фальков – преподаватель кафедры специального фортепиано Донецкого музыкально-педагогического института (1979–1980). Далее в тексте фигурируют отсылки к стенограмме урока Б. Фалькова со студенткой I курса (1979, архив ДГМА).

[5] Запись указанного Этюда-картины представлена в фонограмме урока Н. Чесноковой со студенткой IV курса ДГМА (2013).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брянцева В.* С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.
2. *Коган Г.* Рахманинов-пианист // Коган Г. Вопросы пианизма: избр. ст. М.: Сов. композитор, 1968. С. 220–260.
3. *Мазель Л.* Эстетика и анализ // Советская музыка. 1966. № 12. С. 20–30.
4. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1987. 240 с.
5. *Сарафанникова Н.* P. S. О микротематизме // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 146–149.
6. *Скафтымова Л.* С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной науч.-практ. конф. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова, 2014. С. 56–63.

REFERENCES

1. *Bryantseva V.* S. V. Rakhmaninov [S. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1976. 647 p.
2. *Kogan G.* Rakhmaninov-pianist [Rachmaninov as a Pianist]. Kogan G. Voprosy pianizma [Problems of Pianism]: selected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1968. P. 220–260.
3. *Mazel' L.* Estetika i analiz [Aesthetics and Analysis of Music]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1966. № 12. P. 20–30.
4. *Neygauz G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [On the Art of Piano Playing: Notes by Pedagogue]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 240 p.
5. *Sarafannikova N.* P. S. O mikrotematizme [P. S. About Micro-thematism]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2009. No. 3. P. 146–149.
6. *Skaftymova L.* S. Rakhmaninov: osobennosti pozdnego perioda tvorchestva [S. Rachmaninov: the Peculiarities of the Late Period of His Work]. S. V. Rachmaninov i mirovaya kul'tura [S. Rachmaninov and the World Culture]: papers of the Fifth International research-practical conference. Ivanovka: S. Rachmaninov Country-House Museum, 2014. P. 56–63.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ЭТЮДА-КАРТИНЫ h-moll op. 39 № 4 С. РАХМАНИНОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н. ЧЕСНОКОВОЙ

В статье освещаются важнейшие особенности интерпретации рахманиновского Этюда-картины h-moll op. 39 № 4 известной донецкой пианисткой Н. Чесноковой, способствующие достижению художественной целостности исполнительской формы. Большое внимание уделено «диалогам» интерпретатора с авторским текстом; в качестве приоритетной черты последних фигурирует дифференциация многоголосной фактуры. Специфика интонационного строения и ритмической организации отдельных тематических образований благоприятствует их рассмотрению в качестве «кратких тем». Исследователем отмечена присущая Н. Чесноковой тенденция к исполнительскому обострению характерности указанных тем, к использованию их конфликтного сопряжения в процессе развития музыкального материала. Освещена конструктивная роль «кратких тем» в исполнительском формообразовании целого, связанная с подчёркиванием граней звуковой формы. Наряду с этим, обозначены магистральные драматургические линии рассматриваемой интерпретации, выявлена своеобразная роль кадансов, которые предстают в качестве объединяющего фактора. По мнению исследователя, упомянутые особенности исполнительского мышления обнаруживаются и в принадлежащих Н. Чесноковой интерпретациях других произведений, что позволяет отнести их к числу стилеобразующих принципов, наиболее значимых для данного музыканта.

Ключевые слова: Н. Чеснокова, исполнительская интерпретация, художественная целостность, исполнительская концепция, музыкальная драматургия, музыкальное формообразование.

PERFORMING ORGANIZATION OF ARTISTIC INTEGRITY OF ETUDE-TABLEAU IN B MOLL, OP. 39 No. 4 BY S. RACHMANINOV IN THE INTERPRETATION BY N. TCHESNOKOVA

The major peculiarities of the interpretation by the well-known Donetsk pianist N. Tchesnokova conformably to Etude-tableau in B moll, op. 39 No. 4 by S. Rachmaninov are dealt in the article. Those peculiarities are conducive to reaching of the performing form artistic integrity. Much attention is given to the interpreter's «dialogues» with the author's text; a differentiation of the multi-voiced facture appears in the capacity of the priority feature of this «dialogues». A specificity of the intonation structure and rhythmic organization of individual thematic entities is favourable to examination of them as «short themes». The researcher marks N. Tchesnokova's own tendency to performing acuteness of character with respect to these themes and use of their conflict reciprocity in the development of the music material. The constructive role of the «short themes» in the executive formation of

the whole connected with emphasis of musical form borders is elucidated. At the same time, the main dramaturgical lines of the considering interpretation are brought out, the special role of cadences as unifying factor is revealed. In an opinion of the researcher, afore-mentioned peculiarities of the performing thinking are discovered in the interpretations by N. Tchesnokova of other musical pieces too. It allows believe this features to number of the style-forming principles which are most important for the named musician.

Key words: N. Tchesnokova, performing interpretation, artistic integrity, performing conception, musical dramaturgy, formation of music.

Гердова Татьяна Стефановна
преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин
Мелитопольский институт экологии и социальных технологий
Всеукраинского межрегионального университета развития человека
Украина, 72312, Мелитополь
e-mail: gerdova77806@mail.ru

Gerdova Tatyana S.
lecturer at the Department of Humanitarian Disciplines
Melitopol Institute of Ecology and Social Technologies
of the All-Ukrainian Interregional University of Human Development
Ukraine, 72312, Melitopol
e-mail: gerdova77806@mail.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

А. М. НАГОРНОВА
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова

БРАЗИЛЬСКАЯ БОССА-НОВА: *SAUDADE* В ПЕСНЯХ А. К. ЖОБИМА

Родоначальниками жанра босса-новы, возникшего в середине прошлого века, стали бразильские музыканты Антонио Карлос Жобим, Жоао Жильберто и поэт Винишиус де Мораэс[1]. В невероятно короткие сроки она распространилась за пределами Бразилии и обрела признание во всем мире.

Оценивая музыкальный контекст конца 1950-х – начала 1960-х годов, нельзя не заметить, насколько ощутимо босса-нова противостояла общей «диспозиции» жанров и стилевых направлений того времени. В период экспериментаторского «диктата» Второго авангарда (который, помимо прочего, оказал весьма ощутимое воздействие на послевоенные стилевые ответвления джаза) и массированного «нашествия» ранней рок-музыки подчёркнуто «спокойный» образно-эмоциональный строй босса-новы оказался не менее сильным средством воздействия на слушателей, чем агрессивная ритмическая пульсация рок-н-ролла, колкие созвучия хард-бопа, прогрессив- и фри-джаза. По сути, «уравновешенный» музыкальный язык и чувственная образность, активно воздействовавшие на слушательское восприятие, явились именно тем, чего так не хватало поколению середины XX века. В самой Бразилии медитативная босса-нова оказалась «противовесом» карнавальной самбе, которая олицетворяла шумный поток танцующей толпы.

Привлекательность босса-новы обусловливалась её музыкально-поэтическими особенностями. Постепенно прорастая из самбы-кансао (*samba-canção* – порт. «самба-песня»), босса-нова переняла у своей предшественницы склонность к бархатной тембровой окраске голосов и тяготение к более изысканному, в сравнении с карнавальной самбой, интонационному языку[2].

Если же обратиться к вненациональным истокам, то музыкальный «лексикон» босса-новы в значительной мере опирался на музыкальные средства джаза (стили бибоп и кул) и академической музыки (импрессионизм). Кул-джаз фактически явился некоей параллелью босса-новы в джазе благодаря весьма сходному сдержанно-спокойному характеру исполнения. Общей для этих направлений была и ровная полуразговорная манера пения. Об этом пишет Аугусто де Кампос, отмечая «анти-контрастность» и отсутствие «моментов максимальной и минимальной эмоции» в стиле кул [5, p. 18].

Кроме того, родство кул-джаза и босса-новы прослеживалось в сфере гармонических средств и композиционном мышлении. Таким образом, отнюдь не случайной представляется связь ярчайших мастеров босса-новы и кул-джаза с традициями академической музыки. Антонио Карлос Жобим получил классическое музыкальное образование, его учителем был немец Иоахим Кёльройтер, выпускник Берлинской академии музыки. Дэйв Брубек брал уроки композиции у Дариуса Мийо, участника знаменитой французской «Шестёрки», увлекавшегося культурой Бразилии.

Внук А. К. Жобима, Даниэль, отмечает преданность композитора музыкальной классике и пристрастие к гармоническим стилям XIX – начала XX веков: «Он много изучал Шопена, Дебюсси, Брамса. Он любил просыпаться очень рано. Фортепиано стояло в дальней комнате, и я слышал, как он играет [произведения] этих композиторов. Потом он сочинял свои песни» (цит. по: [3]). В частности, влиянием импрессионизма определяются выбор аккордовых средств, игра мажоро-минорными «красками» в многотерцовых звучностях и активное обра-

щение Жобима к тембрам симфонического оркестра. Так, струнные инструменты и флейты появляются уже на ранних его пластинках: «*The Girl From Ipanema: The Antonio Carlos Jobim Songbook*» (1962) и «*The Composer Plays*» (1963)[3].

Показательный момент: будучи фундаментально оснащённым в сфере академической техники композиции, Жобим создавал не додекафонные или сериальные опусы, но популярную музыку. Как он сам признавался впоследствии, «Бразилия с её ритмами была важнее» [5, p. 60].

Мы полагаем, что именно благодаря указанному многосоставному «сплаву» традиций босса-нова стремительно распространилась по всему миру. Со временем она вошла в репертуар джазменов и поп-музыкантов; кроме того, увлечения бразильской музыкальной экзотикой не миновала и рок-музыка, включая рок-н-ролл.

Следует заметить, что первоначальные варианты босса-нов, создававшиеся в Бразилии, до сих пор остаются востребованными, несмотря на появление целого ряда новейших обработок в разных стилях. Во многом притягательности босса-новы благоприятствует вербальный компонент, который обрёл эмоционально-смысловую насыщенность, взаимодействуя с музыкальной составляющей жанра. Магнетизм текстов бразильских песен нередко связывают с безыскусным отражением повседневной жизни, естественных желаний и мечтаний [1, с. 35]. Между тем, за кажущейся простотой песенных текстов скрывается ёмкость и концентрированность образов, нередко таящих в себе множество взаимосвязанных друг с другом оттенков значений.

Одна из многозначных образных сфер босса-новы – загадочная печаль, именуемая португальским словом ***saudade*** *(саудаджи)*. Оно содержит в себе обширное смысловое поле, эмоциональную ауру, определённое состояние и к настоящему времени входит в число наиболее известных непереводимых слов мира[4]. *Saudade* характеризуется как собирательное понятие, которое может включать в себя чувства, переживания, воспоминания о событиях, действиях, местах, людях[5].

Бразильский переводчик и лингвист Леандро Фельдман дает следующее определение указанному понятию: «*Saudade* – ностальгическое (и, в то же время, спокойное) воспоминание о далёких или утраченных людях и вещах, сопровождающееся желанием вновь видеть их или обладать ими» [6]. Некоторые исследователи определяют *saudade* как наследие колониальной культуры, проявляющееся «...в печали жён и детей первооткрывателей, которые оставили их; в тоске и ностальгии колонистов по родной стране, которую вновь увидят лишь немногие; в отчаянии чернокожих рабов и бразильцев, оплакивающих свою судьбу» [4, p. 222].

Встречаются и другие определения: «Содад – слово, встречающееся в креольском (*sodade*), португальском и испанском (*saudade*) языках, не имеющее аналогов во французском, английском и русском. Содад – смесь ностальгии, меланхолии и нежности, где ностальгия – своего рода чувство утраты настоящего. Иными словами любовь, только возникнув, осознаёт свою конечность и смертность и ностальгирует по себе самой нынешней, такой прекрасной» [2].

Наряду с отражением определённого эмоционального состояния, *saudade* – одна из важнейших характеристик культуры Бразилии[6]. О значимости этого понятия для жителей страны свидетельствует не только повсеместное его использование в литературе, поэзии и живописи, но и признание на государственном уровне: 30 января в Бразилии официально объявлен днём *saudade* (*Dia de Saudade*).

Образы *saudade* неизменно притягивали к себе внимание музыкантов. Парагвайский гитарист и композитор Августин Барриос написал целый ряд пьес, связанных с этим чувством, включая «*Choro de Saudade*» и «*Preludio de Saudade*». Дариус Мийо, прожив два года в Бразилии, также воплотил в музыке соответствующие впечатления и переживания. По возвращении во Францию он создал балет «Бык на крыше», в котором нашли отражение машиши, самба, фаду и другие бразильские песенно-танцевальные жанры, а позднее сочинил фортепианную сюиту «*Saudades do Brasil*» (это название обычно переводят как «Воспоминания о Бразилии» или «Бразильские танцы»).

Неизбывная печаль *saudade* нашла воплощение и в босса-нове. Уже одна из первых песен Антонио Карлоса Жобима на слова Винишиуса де Мораэса называется «*Chega de Saudade*» («Довольно грустить»). В поэтическом тексте, пронизанном любовными переживаниями и страданиями, содержатся несколько образных символов, входящих в многозначную сферу *saudade* (Пример 1). Так, здесь появляются слова-синонимы «*tristeza*» (грусть, безрадостное настроение, мрачность, траур) и «*melancolia*» (меланхолия, тоска), усиливая воссоздаваемое эмоциональное состояние. При этом грусть, выражаемая в тексте, сочетается с причудливо-беззаботной мелодией. Возникает впечатление, что герой упивается чувством *saudade*, не желая расстаться с ним и подумать о чём-то светлом и радостном. Начальные интонации темы перекликаются друг с другом, повторяя ри-

сунок мелодического движения, а весь раздел А укладывается в диапазон малой сексты[7] (Пример 2).

Фрагмент текста, в котором герой мечтает о возвращении возлюбленной, естественно соотнесён с разделом «бридж» – последнему сопутствует смена тональности, как это часто бывает в джазовых стандартах. Появляется одноимённый мажор, а мелодия постепенно охватывает всё больший звуковой диапазон. Мечты о встрече с любимой выражены посредством довольно протяжённых фраз, интонирование сближается с мелодекламацией (Пример 3).

Заключительный раздел (репризное проведение темы А), излагаемый в основной тональности, вызывает ассоциации с «бриджем»: просветлённое эмоциональное состояние запечатлено здесь при помощи «параллелизмов» вербального и музыкального рядов. Так, нисходящие мелодические обороты (движение по звукам септаккордов) совпадают с повторениями слов и аллитерациями в тексте («Apertado assim, colado assim, calado assim»).

Неудивительно, что перевод текста «*Chega de Saudade*» на английский язык сопровождался потерей определённых смысловых нюансов, – даже соответствующее заглавие («*No More Blues*») апеллирует к несколько другому настроению, отличающемуся от первоначального. Более того, в английской версии, принадлежащей Джону Хендриксу и Джесси Кавано, вообще не упоминаются любовные переживания: речь идёт о тоске по дому, возвращении на родину, обещаниях больше не уезжать...

Таким образом, *saudade* в босса-нове – не только печаль; это эмоциональное состояние, зачастую органически связанное с ощущением счастья, вбирает в себя и грусть, и сладостное томление, и ожидание неведомой радости. Примером тому служит ещё одна композиция Жобима – «*Samba do Avião*» («Самба из самолета»). В песне явственно доминирует иная грань *saudade*, достигающая масштабов подлинной эйфории. Герой пребывает в нетерпении, предвкушая встречу с родной землёй: в иллюминаторе самолета уже видны море, пляж и статуя Христа-Искупителя: «Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudades» («Моя душа поёт / Вижу Рио-де-Жанейро / И умираю от тоски»).

Некоторые композиции Жобима наполнены ощущением *saudade* без упоминаний этого слова в тексте. Такова, например, «*Insensatez*» (в переводе с португальского – «безрассудство», «нелепость», «глупость»)[8]. Малоподвижность мелодической линии, сочетаемая с интенсивным гармоническим развитием, особенно ярко подчёркнута в исполнении Жоао Жильберто (запись «живого» выступления на концерте в Риме, датируемая августом 1983 года). Повторяющийся звук в мелодии своеобразно «окрашивается» хроматически нисходящими гармониями, благодаря чему возникает ощущение тоскливой безысходности и поглощённости мучительными переживаниями. Заслуживает упоминания видимое сходство этой композиции со знаменитой Прелюдией e-moll, op. 28 № 4 Ф. Шопена, свидетельствующее о некоей близости эмоциональной атмосферы двух произведений.

Saudade в бразильской босса-нове – неуловимо-изменчивая «печаль», преображающаяся благодаря воздействию музыкального языка и подразумевающая то состояние обречённости, то переживание безграничного счастья. Показательно, что жанр португальского фаду, который, вместе с босса-новой, относят к числу наиболее ярких воплощений *saudade* в музыке, характеризуется ярко выраженной меланхолией. Босса-нова же весьма убедительно запечатлевает целый спектр эмоций, в том числе – диаметрально противоположных. Вновь и вновь открываясь современной аудитории многочисленными образными гранями, *saudade* придаёт босса-нове ещё большую изысканность, смысловую глубину и органичность бытия в культурном пространстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Босса-нова (порт. «новая волна») как жанр возникла в конце 1950-х годов. Сегодня принадлежит к числу наиболее востребованных направлений массовой музыкальной культуры, является важной составляющей латиноамериканского джаза. В Бразилии полувековой давности босса-нова олицетворяла позитивные перемены, связанные с периодом правления Жуселину Кубичека (1956–1961), которого даже называли «босса-нова-президентом» [8, p. 113].

[2] А. К. Жобим также сочинял самба-песни, среди них – «*Só Saudade*».

[3] Помимо этого, исследователи отмечают влияние музыки Дебюсси, ощущавшееся в творчестве одного из непосредственных «предтеч» босса-новы – джазового пианиста Джонни Альфа.

Уже в 1950-е годы, выступая в клубах, где собирались будущие босса-музыканты, он фактически превращал бразильские песни в «авангардные» композиции. Таким образом, босса-нова, аккумулировавшая традиции западноевропейской музыки, органично сплавляла их с приоритетными устремлениями современного джаза, результатом чего явилось неповторимое «микстовое» единство.

[4] В конце XX столетия *saudade* пополнило современный философский лексикон, будучи представленным в ряде новейших словарей (на правах «основополагающего чувства португальской души» [6, p. 929]).

[5] В массовой музыкальной культуре, помимо босса-новы, концентрированное воплощение *saudade* присуще также португальскому жанру фаду, зародившемуся в начале XIX века. Фаду (fado, от лат. fatum – судьба) – разновидность сольной песни, исполняемая под аккомпанемент португальской гитары.

[6] Зачастую этот образ возникает и в композициях Сезарии Эворы, певицы из Республики Кабо-Верде («*Sodade*»).

[7] Песня написана в репризной простой двухчастной форме AABA, характерной для 32-тактовых джазовых стандартов (начальный раздел A повторяется дважды, контрастный раздел B именуется «бриджем», повторение A выполняет репризную функцию).

[8] В английском варианте песня приобрела известность под названием «*How insensitive*» (*insensitive* – бесчувственный), что говорит о стремлении не столько передать точный смысл, сколько сохранить фоническую структуру композиции, наиболее важную составляющую босса-новы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыка Бразилии: сб. ст. М.: Махаон, 2004. 144 с.
2. *Травин А.* Песни Сезарии Эворы // Семь искусств: Интернет-журнал. 2013. № 2 (февраль). URL: http://7iskusstv.com/2012/Nomer2/Travin1.php.
3. Brasil, Brasil... Part 1: From Samba To Bossa Nova // BBC: Officilal Website. URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6.
4. *Brill M.* Music of Latin America and the Caribbean. Boston: Pearson Prentice Hall, 2011. 402 p.
5. *Campos A.* Balanço da Bossa e Outras Bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. 357 p.
6. Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / ed. by B. Cassin. Princeton: Princeton University Press, 2014. 1344 p.
7. *Feldman L.* Aesthetics of Saudade // ProZ – The Translation Workplace: Website. URL: http://www.proz.com/translation-articles/articles/1399/1.
8. *Jobim H.* Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man. Milwaukee: H. Leonard Books, 2011. 287 p.

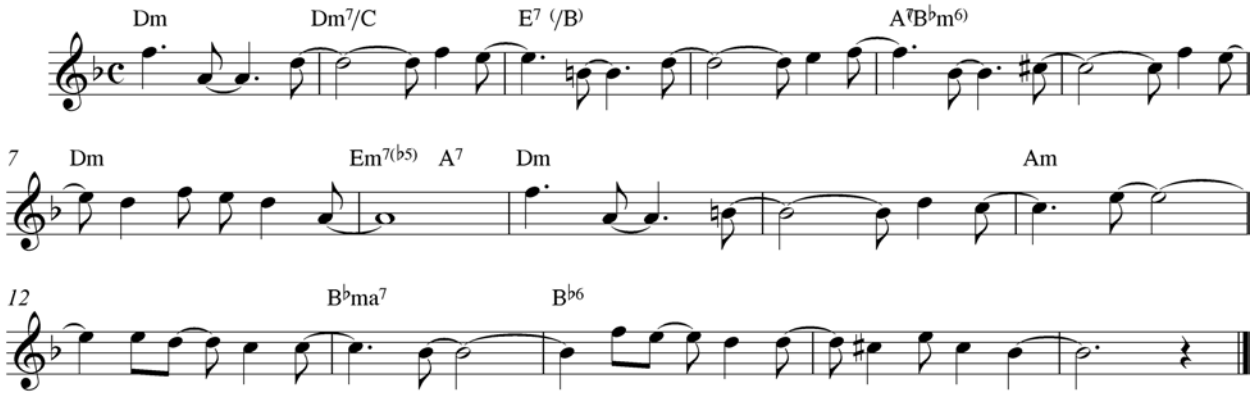
REFERENCES

1. Muzyka Brazilii [Music of Brazil]: collected articles. M.: Makhaon Press, 2004. 144 p.
2. *Travin A.* Pesni Sezarii Evory [Songs by Cesária Évora]. Sem' iskusstv [Seven Arts]: Internet-magazine. 2013. No. 2 (February). URL: http://7iskusstv.com/2012/Nomer2/Travin1.php.
3. Brasil, Brasil… Part 1: From Samba To Bossa Nova. BBC: Officilal Website. URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6
4. *Brill M.* Music of Latin America and the Caribbean. Boston: Pearson Prentice Hall, 2011. 402 p.
5. *Campos A.* Balanço da Bossa e Outras Bossas [A Balance of Bossa and Others Streams]. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. 357 p.
6. Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon. Edited by B. Cassin. Princeton: Princeton University Press, 2014. 1344 p.
7. *Feldman L.* Aesthetics of Saudade. ProZ – The Translation Workplace: Website. URL: http://www.proz.com/translation-articles/articles/1399/1.
8. *Jobim H.* Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man. Milwaukee: H. Leonard Books, 2011. 287 p.

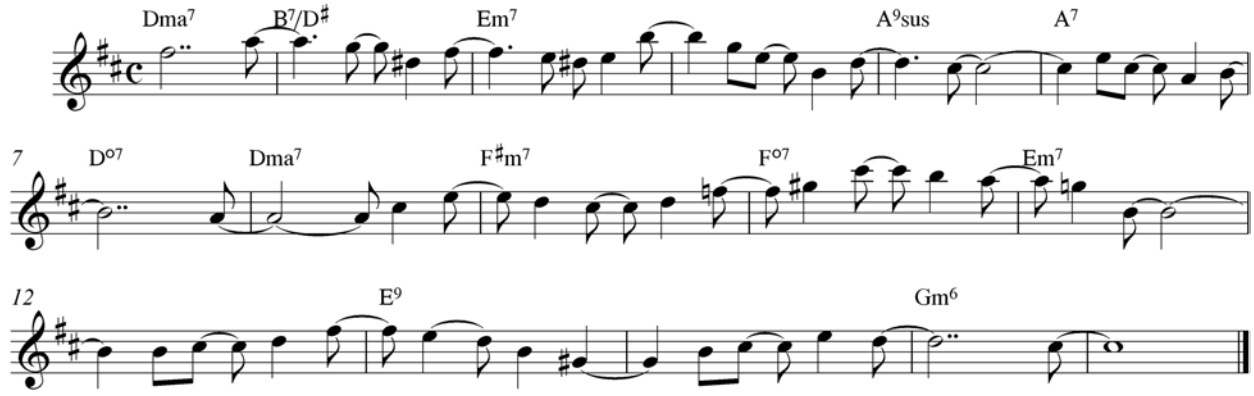
Пример 1

Chega de saudade	Довольно грустить
A realidade é que sem ela não há paz	Ведь в действительности без неё нет мира
Não há beleza	Нет красоты
É só tristeza e a melancolia	А только грусть и меланхолия
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai	Которые не покидают меня, не покидают меня, не покидают
Mas se ela voltar, se ela voltar	Но если бы она вернулась, если бы она вернулась
Que coisa linda, que coisa louca	Это было бы прекрасно, это было бы безумием
Pois há menos peixinhos a nadar no mar	Потому что в море плавает меньше рыб
Do que os beijinhos que eu darei	Чем я мог бы подарить поцелуев
Na sua boca	Её губам

Пример 2
А. К. Жобим. Chega de Saudade (раздел А)



Пример 3
А. К. Жобим. Chega de Saudade (бридж)



БРАЗИЛЬСКАЯ БОССА-НОВА: *SAUDADE* В ПЕСНЯХ А. К. ЖОБИМА

Статья посвящена бразильской босса-нове – явлению, возникшему в Бразилии в середине XX века. Автором характеризуются некоторые музыкально-поэтические особенности данного жанра, во многом обусловившие привлекательность босса-новы для композиторов, музыкантов-исполнителей и слушательской аудитории всего мира. В частности, обозначены важнейшие истоки босса-новы, претворённые в соответствующем музыкальном «лексиконе»: бразильская самба-кансао (самба-песня), а также отдельные направления джаза (стили кул, бибоп) и академической музыки (импрессионизм). Особое внимание в статье уделено понятию *saudade* как своего рода образно-смысловой квинтэссенции босса-новы. *Saudade* – сфера, ставшая знаковой для бразильской культуры и нашедшая яркое воплощение в музыке. Португальское слово *saudade*, в наши дни принадлежащее к числу наиболее известных непереводимых слов мира, приблизительно может быть истолковано как «грусть», «печаль», «тоска». Автором статьи приводятся некоторые определения указанного термина. Музыкально-поэтическое преломление *saudade* рассматривается на примере одной из самых известных босса-нов – композиции Антонио Карлоса Жобима «*Chega de Saudade*» («Довольно грустить») на слова Винишиуса де Мораэса.

Ключевые слова: босса-нова, *saudade*, А. К. Жобим, В. де Мораэс, бразильская музыка.

BRASILIAN BOSSA NOVA: *SAUDADE* IN THE SONGS BY A. K. ZHOBIM

The article is devoted to bossa nova, the musical phenomenon appeared in Brazil in the middle of the XXth century. Author characterizes some musical and poetical features of this genre, which caused in many respects the attractiveness of bossa nova for musicians and audience all over the world. In particular, the most important sources of bossa nova that were realized in the suitable musical «vocabulary» are marked: Brazilian samba-canção (song samba), some schools of jazz (cool, bebop styles) and classical music (impressionism). Particular attention is given to the conception of *saudade* as a peculiar figurative-semantic quintessence of bossa nova. *Saudade* is the sphere, which became a symbol for the Brazilian culture and found a brightly embodiment in music. *Saudade* is a Portuguese word, one of the most famous untranslatables in the contemporary world. It may be defined as «sad», «sadness», «melancholy». The author of the article gives some definitions of the named term. Musical and poetical interpretation of *saudade* is considered with the example of «*Chega de Saudade*» («That's Enough Being Melancholy»), a composition by Antonio Carlos Jobim and Vinishius de Moraes, one of the most famous bossa novas.

Key words: bossa nova, *saudade*, A. C. Jobim, V. de Moraes, Brazilian music.

Нагорнова Александра Михайловна
старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова
Россия, 420015, Казань
e-mail: nagornova.aleksandra@mail.ru

Nagornova Alexandra M.
Senior lecturer of the Department of Music Theory and Composition
Kazan State N. Zhiganov Conservatoire
Russia, 420015, Kazan
e-mail: nagornova.aleksandra@mail.ru

О. В. СИНЕОКИЙ
Запорожский национальный университет

РОК-МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ЗВУКОЗАПИСИ СССР И СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ: 1960–1980-е ГОДЫ

Исследовательская литература последних десятилетий (как отечественная, так и зарубежная), посвящённая истории звукозаписи применительно к различным сферам массовой музыкальной культуры, весьма обширна и разнообразна. При этом, однако, специфические особенности взаимодействий звукозаписи с рок-музыкой в странах Восточной Европы на протяжении «эпохи социализма» до сих пор не подвергались специальному рассмотрению в музыковедческих диссертационных работах. Отсюда проистекает необходимость более подробного освещения обозначенной проблематики, безусловно актуальной и заслуживающей пристального внимания современных гуманитарных наук.

Система музыкальной звукозаписи в СССР характеризовалась многоуровневой структурно-коммуникационной организацией, которая несколько раз претерпевала существенные изменения. В течение 25-летнего периода (с 1964 по 1989 гг.), по преимуществу рассматриваемого нами, центральным звеном системы музыкальной звукозаписи являлась «Фирма “Мелодия”» (объединение, официально созданное 23 апреля 1964 г.). Интересно, что это событие практически совпало с началом распространения «битломании» на территории СССР. Записей рок-музыки (имеются в виду её предтечи – бит и рок-н-ролл) на «виниле» в Советском Союзе до «Мелодии» не было и быть не могло. «Фирма “Мелодия”», объединив под своим началом все студии грамзаписи, заводы грампластинок и предприятия оптовой торговли, получила монопольное право на производство и распространение соответствующей продукции. Заметим, что «Фирма “Мелодия”» непосредственно грампластинок не выпускала – фактически это была организационная надстройка всей системы звукозаписи, по сути, главный офис компании-монополиста («централизованный менеджмент»), основная задача которого состояла в разработке и реализации «на местах» (т. е. региональными производителями грампластинок) единой политики по формированию фонографического репертуара.

Механизм производства, выпуска и продвижения грампластинок предусматривал два основных сценария – исходя из «государственной принадлежности» музыкального продукта. Алгоритм первый был связан с выпуском «советской музыки»: материал записывался на региональных студиях, включая использование выездных бригад; фонограммы направлялись в центральный офис Всесоюзной студии грамзаписи (далее – ВСГ), где устанавливались место, время выпуска, тираж и другие существенные условия издания конкретной пластинки. Вот почему большинство дисков советских исполнителей, выпущенных в упомянутый период, наряду с основным логотипом «Фирмы “Мелодия”», снабжались указанием на «Всесоюзную студию грамзаписи». Алгоритм второй относился к выпуску «зарубежной музыки» (как по лицензии, так и с игнорированием авторско-правовых норм, действовавших на тот момент в международном музыкальном сообществе), который мог осуществляться – после принятия художественным советом «Фирмы “Мелодия”» соответствующего решения – всеми либо определёнными заводами грампластинок. При этом любой завод не имел права самостоятельно выбирать и тиражировать какой-либо музыкальный материал без согласования с центром. Следовательно, менеджмент названных предприятий не занимался поиском талантов и отбором уже записанного (в частности, зарубежного) фонографического материала, – речь шла в основном о разработке индивидуального дизайна пластинок, их упаковке, о качестве производимой перезаписи и т. п. В качестве исключений фигурировали ситуации, когда зарубежный исполнитель записывался в СССР (тогда весь технологический процесс курировался ВСГ с подконтрольными ей коммуникационными звеньями в сфере записи музыки).

Итак, обозначим основные элементы системы грамзаписи в освещаемый период: 1) Апрелевский завод грампластинок (основан 1 сентября 1910 г.), занимавший особое место в системе грамзаписи как центральное звено всей инфраструктуры звукозаписывающей индустрии

СССР; 2) Ленинградский завод грампластинок (создан 21 мая 1946 г.); 3) Рижский завод грампластинок (основан в ноябре 1940 г. на основе «Rīgas Skaņuplašu Fabrika» и «Bellaccord Electro»; с 1991 г. правопреемником названного предприятия стала латвийская фирма «Ritonis»); 4) Московский опытный завод «Грамзапись» (запуск производства – 1978 г.); 5) Бакинский завод грампластинок (создан в 1967 г. как Бакинская фабрика грампластинок, закрыт в 1971 г.); 6) Тбилисский завод грампластинок (основан в 1972 г. на базе Тбилисской студии грамзаписи); 7) Ташкентский завод грампластинок (создан в 1945 г. на базе эвакуированного четырьмя годами ранее Ногинского завода). Ташкентским заводом тиражировались материалы, подготовленные Алма-Атинской студией звукозаписи. На протяжении послевоенных лет функционировал Красносельский завод грампластинок, закрытый до создания «Фирмы "Мелодия"». В процессе исследования нами было обнаружено несколько пластинок с указанием ещё одного производителя – Ереванского завода «Пластик» Министерства местной промышленности Армянской ССР, который, скорее всего, также прекратил выпуск пластинок до 1964 года.

Структура Всесоюзной студии грамзаписи, основанной в 1957 году (иногда указывается 1958-й) на правах ведущего художественно-промышленного предприятия в сфере производства фонограмм, на протяжении трёх с лишним десятилетий неоднократно изменялась. В основном действовали пять филиалов ВСГ – Вильнюсский, Таллинский, Ташкентский, Ереванский и Киевский (последние два, именуемые «звукозаписывающими участками», функционировали с 1977 г.), а также пять региональных студий звукозаписи – Ленинградская (с 1959), Рижская (с 1958), Новосибирская (с 1976), Алма-Атинская (в 1960-е годы), Тбилисская (с 1972).

Полного сводного каталога грампластинок, выпущенных «Фирмой "Мелодия"», не существует. В ежеквартальные каталоги, предназначенные для заказа пластинок магазинами, как правило, не включались гибкие пластинки (флекси), а также аудиоприложения к журналам, диски из рубрик типа «Страничка "Сопот-70"», не имевшие каталожных номеров. В СССР не производились синглы с широкими отверстиями, однако Всесоюзным внешнеторговым объединением «Международная книга» и Московской театральной фабрикой Всероссийского театрального общества небольшими тиражами выпускались грампластинки, которые порой не вписывались в существовавшие на тот период стандарты типовых размеров (см.: [5]).

В 1980-е годы реализация грампластинок (советских и импортных) производилась более чем в 35 тысячах торговых точек. С конца 1980-х годов система музыкальной звукозаписи подверглась значительным структурным преобразованиям, вызванным объективными причинами, – «Фирма "Мелодия"» утратила положение монополиста по выпуску грампластинок в СССР и вынуждена была конкурировать с вновь созданными «независимыми» фирмами звукозаписи. Указанные лейблы самостоятельно формировали политику по отбору музыкального материала для тиражирования на пластинках. Лучшие образцы зарубежной рок-музыки практически сразу же выдвинулись в число приоритетов. До 1994 года было выпущено много альбомов на «виниле», которые сегодня считаются раритетными (BLACK SABBATH, SWEET, SLADE, FREE, UFO, URIAH HEEP, THE MOVE, ANIMALS, PROCOL HARUM, YES, LED ZEPPELIN и др.). Отдельные диски (это касается прежде всего неофициальных сборников) содержали «эксклюзивные» сочетания треков, не издававшиеся даже западными лейблами…

В обобщенном виде система грамзаписи стран Восточной Европы может быть представлена следующим образом. Единый лейбл с разветвлённой производственной инфраструктурой, включавшей в себя различные торговые марки и заводы по выпуску грампластинок (эти предприятия наделялись статусом сублейблов), существовал в *Венгрии*. Главная фирма «Magyar Hanglemezgyártó Vállalat – Hungaroton» курировала деятельность торговых марок «Pepita», «Start», «Bravo», «Favorit», «Krém», «Qualiton», руководствуясь принципами, близкими к «Фирме "Мелодия"». Сходным образом функционировала система звукозаписи в *ГДР*, где главный лейбл «Deutsche Schallplatten Berlin» взаимодействовал с несколькими торговыми марками (среди них ведущее положение занимала «Amiga»). Наиболее простая схема «одна фирма звукозаписи – один завод грампластинок» эксплуатировалась в *Болгарии* («Balkanton») и *Румынии* («Electrecord»). Более гибкие организационные коммуникации звукозаписывающей индустрии были созданы в *Чехословакии* (лейблы «Supraphon», «Discant», «Opus», «Panton», «Slovart Records», «Monitor-EMI»), *Польше* (лейбл «Polskie Nagrania» с торговой маркой «Muza», а также лейблы «Polton», «Savitor», «Arston», «Pronit», «Tonpress», «Veriton», «Wifon» с одноименными торговыми марками) и *Югославии* («Jugoton» – «Croatia Records», «PGP-RTB» – «PGP RTS» – «Yugoslavia ROTB», «Suzy», «Založba kaset in plošč RTV Ljubljana» – «ZKP RTLJ», «Beograd Disk» –

«Jugodisk», «Diskoton», «Menart Records»). Как видим, во времена социализма наиболее разветвлённой оказалась инфраструктура грамзаписи в Югославии: соответствующее производство охватывало здесь более 620 участников (включая студии звукозаписи), многие из которых функционируют и поныне. Следует заметить, что в Польше, наряду с 5 основными субъектами рынка фонографической продукции (третье место после Югославии и Чехословакии), система звукозаписи также включала в себя множество «дополнительных» участников (свыше 150).

Оценивая качество тиражируемых записей и оформления конвертов, специалисты отдавали предпочтение чехословацкому лейблу «Supraphon». Второе и третье места занимали венгерская «Pepita» и югославский «Jugoton», далее располагались «Muza» (Польша) и «Amiga» (ГДР), замыкали условный рейтинг «Electrecord» (Румыния) и «Balkanton» (Болгария). В состав большинства указанных фирм входили «персональные» студии звукозаписи, хотя встречались аналогичные студии, функционировавшие самостоятельно и не подчинявшиеся главным компаниям-лейблам.

Жанровое распределение фонопродукции между последними и сублейблами (филиалами) активно использовалось в звукозаписывающей индустрии ГДР, Польши и Венгрии. Менее отчётливо данный тренд был выражен в музыкальной палитре национальных лейблов Чехословакии, а в Югославии этот принцип совершенно не использовался в силу доминирующей роли условного территориально-регионального деления. В Болгарии и Румынии жанрового распределения заведомо не существовало: фонографический репертуар выпускался только фирмами-монополистами.

Характеризуя процесс развития национальной рок-музыки в странах Восточной Европы (см.: [2]), следует заметить, что на рубеже 1970–1980-х годов весьма обширная «стилевая палитра» была присуща югославскому и венгерскому року. Так, в Югославии наблюдался интенсивный рост условных рок-школ – Белградской (DAH, ELEKTRIČNI ORGAZAM, KORNI GRUPA, OKTBAR 1864, PARTIBREJKERS, EKATARINA VELIKA, RIBLJA ČORBA, SMAK, VAN GOGH, POSLEDNJA IGRA LEPTIRA, PEKINŠKA PATKA, YU GRUPA и др.), Сараевской (BIJELO DUGME, DIVLJE JAGODE, ČRVENA JABUKA, INDEXI, TIFA, VATRENI POLJUBAC, TEŠKA INDUSTRIJA, KONGRES, GRUPA ROK, PRO ARTE и др.), Загребской (AERODROM, ATOMSKO SKLONIŠTE, AZRA, PRLJAVO KAZALIŠTE, PARNI VALJAK, PSIHOMODO POP, SREBRNA KRILA, ZLATNI AKORDI, VRIJEME I ZEMLJA, GRUPA 220 и др.), различия между которыми обнаруживались не только в музыкально-поэтическом, но и в социорегиональном аспектах. Аналогичная картина складывалась в Венгрии (APOSTOL, BERGENDY, FONOGRÁF, GENERÁL, HUNGÁRIA, LGT, OMEGA, P. BOX, ILLÉS, NEOTON, SKORPIÓ, V'MOTO-ROCK, KORAL, KFT, MINI, DINAMIT, HBB, EDDA MŰVEK и др.), где яркая стилистическая разнородность рок-групп инспирировалась влиянием местных культурных традиций и применением разнообразных инструментальных техник и приёмов. Более однородная рок-стилистика сформировалась в Чехословакии (FLAMENGO, FRAMUS FIVE, FORTUNA, MODRÝ EFEKT) и Польше (SBB, DŻEM, KULT, KLAATU), а в ГДР (CITY, KARAT, KARUSSELL, BERLUC, REFORM, ELECTRA, SIILY, PANTA RHEI, STERN-COMBO MEISSEN и др.), Румынии (PHOENIX, SFINX, MONDIAL, FFN, SEMNAL M, SAVOY, PROGRESIV TM, HOLOGRAF, IRIS) и Болгарии (ТАНГРА, ФСБ, ЩУРЦИТЕ, СИГНАЛ, ДИАНА ЕКСПРЕС, КУКЕРИ, LZ) национальному року были свойственны как стилевые «миксты», так и более однозначные художественные решения.

Следует заметить, что в странах социализма государственная идеологическая политика применительно к рок-музыке также не отличалась единообразием. Перечень совместно утверждённых «запретительных» мер фактически ограничивался официальным выпуском пластинок с записями панк-рока, не допускавшимся в подавляющем большинстве государств Восточной Европы. При этом местные панк-рокеры могли записываться на магнитофонных кассетах, тиражируемых полукустарным способом и выпускаемых небольшими тиражами.

Меньше всего ограничений и запретов, адресуемых рок-музыке, наличествовало в Югославии, больше всего – в Румынии. Политика официальных властей Чехословакии и Венгрии в указанной сфере была весьма лояльной. Менее благоприятная атмосфера установилась в ГДР, хотя некоторым «своим» рок-музыкантам разрешалось выступать с концертами на Западе, включая ФРГ (прежде всего, речь идёт о PUHDYS – см.: [1, с. 126–127]). Протестные настроения весьма рельефно отображались в текстах композиций польских рок-групп (BUDKA SUFLERA, MAANAM, STAN BORYS, LADY PANK и др.), здесь же наблюдалась наиболее заметная ориентация на западные «стилевые модели» (TSA, KLAN), иногда балансировавшая на грани подражательства (BLACKOUT).

В отличие от Великобритании или США, где важнейшей составляющей рок-стилистики изначально служил национальный фольклор, для стран Восточной Европы было характерно обратное – освоение западных образцов нередко побуждало рок-музыкантов обратиться к народному песенно-танцевальному творчеству собственной страны. Например, культовая польская бит-группа CZERWONE GITARY воспринималась молодёжью Восточной Европы в качестве некоего аналога THE BEATLES. Песни из репертуара названного коллектива охотно переводились на русский язык и исполнялись советскими ВИА в ходе концертных выступлений и на танцплощадках.

Чехословацкая рок-музыка представляла собой неоднородное явление, в котором явственно прослеживалась автономия чешской и словацкой школ. Ориентирами для чешских рок-групп выступали ранний «бит» 1960-х годов, позднее – коммерчески-стандартные направления поп-музыки, диско и «облегчённого» рока (THE MATADORS, OLYMPIC), а в конце 1980-х – «тяжёлые» ответвления последнего (KATAPULT, CITRON, TURBO, KABÁT). Словацкую школу отличали более изысканные музыкальные приоритеты – сложные и прогрессивные формы, включая джаз-рок и арт-рок (THE PROGRESS ORGANIZATION, COLLEGIUM MUSICUM, SYNKOPY 61), менее значимыми оказались влияния поп-рока и хард-рока (ELÁN, TUBLATANKA). Таким образом, на протяжении 1960–1980-х годов система звукозаписи рок-музыки в странах Восточной Европы сформировалась как особая институция, которая, с одной стороны, испытывала определённое воздействие западной поп-культуры и трендов музыкальной индустрии, а с другой, – сама стремилась оказывать влияние на развитие соответствующей отрасли, прежде всего в СССР.

Следует упомянуть, в частности, о весьма примечательной серии пластинок формата «миньон» с тремя-четырьмя дорожками, выпущенной в 1974–1975 годах «Фирмой “Мелодия”» (см.: [4]). Указанная серия посвящалась наиболее значительным образцам западной рок-музыки (SWEET, MIDDLE OF THE ROAD, T-REX, SHOCKING BLUE, THE NEW SEEKERS, CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL, THE ROLLING STONES, BEE GEES, THE BEATLES, LES HUMPHRIES SINGERS, T-REX, BOB CALLAGHAN SINGERS и др.). В дальнейшем, вплоть до середины 1980-х, Апрелевский и другие заводы «Фирмы “Мелодия”» последовательно наращивали тиражи выпускаемых пластинок с записями лучших образцов зарубежной поп-, рок- и диско-музыки (ABBA, SMOKIE, THE MAMAS & THE PAPAS, SANTA ESMERALDA и др.). При этом названия групп или имена исполнителей, фигурирующие на конвертах, нередко транскрибировались с ошибками, в ряде случаев – вообще отсутствовали (их заменяло «универсальное» определение «Вокально-инструментальный ансамбль»). История некоторых релизов того времени до сих пор окружена ореолом тайны; в качестве примера назовём хотя бы миньон «Вокально-инструментальный ансамбль Боба Каллачана» (о происхождении данной записи см. подробнее: [6]).

Помимо этого, на протяжении 1970–1980-х годов Апрелевским заводом грампластинок, в рамках производственной интеграции, «анонимно» (без специальных упоминаний об изготовителе, размещаемых на конвертах) выполнялись заказы фирм грамзаписи отдельных стран «социалистического содружества» (ГДР, Болгарии, Польши и Чехословакии). Так обеспечивалось производство дополнительных тиражей пластинок с музыкой западных рок-звёзд для восточноевропейских слушателей.

В странах социализма практиковался и выпуск записей «культовых» рок-групп на почтовых открытках и фотобумаге с изображениями соответствующих исполнителей. На территории Польши, в частности, подобные пластиковые открытки, вполне официально издаваемые фирмой «Tonpress», снабжались информацией о присвоенных каталожных номерах.

Таким образом, важнейшие различия систем звукозаписи рок-музыки в Советском Союзе и других социалистических странах обусловливались двумя ключевыми аспектами: а) коммуникационной инфраструктурой грамзаписи; б) именными показателями фонографической продукции в сфере зарубежного рока и соответствующим «диапазоном» музыкального репертуара. Упомянутый «диапазон» в СССР, Болгарии, Румынии, Венгрии и ГДР тяготел к минимально допустимому (*низкий уровень*), несколько шире западный рок был представлен на польских, чехословацких и венгерских пластинках (*средний уровень*), тогда как в Югославии наличествующий «ассортимент» лишь немногим уступал общемировой номенклатуре (*высокий уровень*).

Впрочем, необходимо учитывать, что система звукозаписи зарубежной рок-музыки в СССР состояла из двух равнозначных составляющих – подсистемы грамзаписи и подсистемы магнитофонных записей. В обеих подсистемах присутствовали официальный и нелегальный секторы, взаимодействовали разнообразные элементы, уровни восприятия и качества как собст-

венно музыкального материала, так и его звуковой фиксации. Допуская (в качестве гипотезы), что именно «магнитофоны разрушили СССР» (см.: [2]), следует уточнить: им отнюдь не удалось заменить электропроигрыватели. В условиях «дефицита» рок-музыки, наблюдавшегося в Советском Союзе, кассеты и бобины позволили существенно дополнить сложившуюся к тому времени стереотипную схему потребления продуктов музыкальной звукозаписи. В сфере магнитофонной записи, как правило, концентрировался музыкальный материал, не тиражируемый на грампластинках для массового слушателя. Исходя из этого, осуществлялась репертуарная дифференциация «винилового», «кассетного» и «бобинного» рока, сохранявшаяся на территории СССР вплоть до начала 1990-х годов.

Разумеется, научное осмысление исторических процессов, связанных с взаимодействием звукозаписи и рок-музыки в социалистических странах Восточной Европы, отнюдь не исчерпывается вышеуказанными проблемами. Более обстоятельное освещение упомянутого периода Новейшей истории в данном аспекте является темой последующих изысканий автора этих строк.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаевский А.* Рок Восточной Европы: энцикл. справочник. М.: Изд. А. В. Галин, 2009. 432 с.
2. *Коротков С.* История современной музыки. Изд. 2-е, испр. Харьков: Изд. А. В. Коваленко, 2011. 496 с.
3. *Лихницкий А.* LP: первопрессы, допечатки, перевыпуски, новоделы // АудиоМагазин. 2013. № 2. С. 94–98.
4. Музыкальная эстрада социалистических стран: библиогр. указатель. М.: ВНМЦ НТиКПР, 1983. 50 с.
5. *Остановский Т.* Граммофонные пластинки: ассортимент и показатели качества: учеб. пособие. М.: МИНХ, 1965. 24 с.
6. *Синеокий О.* Апрелевский мегазавод и другие предприятия грампластинок: некоторые артефакты советской рок-коммуникации // Человек и культура. 2013. № 2. С. 197–272.

REFERENCES

1. *Gaevskiy A.* Rok Vostochnoy Evropy [Rock Music of Eastern Europe]: encyclopaedic reference book. Moscow: Publisher A. Galin, 2009. 432 p.
2. *Korotkov S.* Istoriya sovremennoy muzyki [History of Modern Music]. The 2nd revised edition. Kharkov: Publisher A. Kovalenko, 2011. 496 p.
3. *Likhnitskiy A.* LP: pervopressy, dopechatki, perevypuski, novodely [LP: The First Prints, Overprintings, Republications, Novelties]. AudioMagazin [AudioShop]. 2013. No. 2. P. 94–98.
4. Muzykal'naya estrada sotsialisticheskikh stran [Variety Music Art of Socialist Countries]: index bibliography. Moscow: All-Union Method Centre of Scientific-Technical and Cultural-Educational Workers, 1983. 50 p.
5. *Ostanovskiy T.* Grammofonnye plastinki: assortiment i pokazateli kachestva [Gramophone Records: A Range and Quantitative Indices]: educational supply. Moscow: Moscow Institute of National Economy, 1965. 24 p.
6. *Sineokiy O.* Aprelevskiy megazavod i drugie predpriyatiya gramplastinok: nekotorye artefakty sovetskoy rok-kommunikatsii [Aprelevka Mega-Factory and Other Records Enterprises: Some Artifacts of the Soviet Rock Communications]. Chelovek i kultura [Man and Culture]. 2013. No. 2. P. 197–272.

РОК-МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ЗВУКОЗАПИСИ СССР И СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ: 1960–1980-е ГОДЫ

Сфера музыкальной звукозаписи в СССР и странах Восточной Европы репрезентируется автором статьи в виде некой условной системы, особенности которой выявляются в контексте формирования и эволюции национальной рок-музыки в каждой из бывших социалистических стран на протяжении второй половины XX века. В центре внимания исследователя – организационно-творческие взаимодействия звукозаписи и рок-музыки в Советском Союзе, Чехословакии, ГДР, Югославии, Польши, Болгарии и Румынии. Представлен ретроспективный анализ соответствующей модели грамзаписи в упомянутых странах, освещены

закономерности развития и особенности функционирования звукозаписывающих учреждений. Автором статьи рассмотрен ряд примеров, связанных с выпуском некоторых «культовых» грампластинок – релизов прославленных западных рок-групп. Исходя из этого, отмечены нестандартные стратегии музыкального менеджмента, работавшего в конкретных исторических условиях, прежде всего – механизмы отбора наличествующих фонограмм с целью официального тиражирования последних для массового потребления (в частности, широко распространённая схема «от анонимного продвижения – к анонимному музыкальному материалу»). Определены сходства и выявлены различия в организации систем звукозаписи рок-музыки указанных стран. Исследователем предложено авторское толкование сферы звукозаписи рок-музыки в СССР и странах Восточной Европы как сложного кластера коммуникаций с вполне сформировавшимися устойчивыми правилами и специфическими принципами.

Ключевые слова: рок-музыка, звукозапись, лейбл, индустрия грамзаписи, релиз, механизмы культурной коммуникации.

ROCK MUSIC IN THE RECORDING SYSTEM OF THE USSR AND THE COUNTRIES OF EASTERN EUROPE: THE 1960–1980s

The sphere of music recording in the USSR and the countries of Eastern Europe is represented by the author of the article in the form of some conventional system. The features of the latter are revealed in the context of the national rock music formation and evolution in each of the former socialist countries for a period of the second half of the XXth century. The focus of researcher's attention is organizational and creative interactions between recording and rock music in the Soviet Union, Czechoslovakia, GDR, Yugoslavia, Poland, Bulgaria and Romania. The retrospective analysis of the appropriate recording model in the socialist countries is proposed, the appropriatenesses of the development and functioning peculiarities of institutions in recording are elucidated. The author of the article examines a number of examples which are connected with the putting of some «worship» records – releases of the famous Western rock ensembles. Hence the non-standard strategies of music management that worked in the concrete historical conditions are noted. Among them are first of all the mechanisms of available phonograms selection for the propose of an official editing for mass consumption (in particular the widely-distributed scheme: «from an anonymous promotion – to the anonymous musical material»). The similarities and differences in the recording systems organization conformably to rock music of these countries are exposed. The researcher brings forward the author's interpretation of the rock music recording sphere in the Soviet Union and the countries of Eastern Europe as a complex communication cluster, with the fully formed stable rules and specific principles.

Key words: rock music, sound recording, label, industry of recording, release, mechanisms of cultural communications.

Синеокий Олег Владимирович
кандидат юридических наук, профессор кафедры журналистики
Запорожский национальный университет
Украина, 69600, Запорожье
e-mail: olegwsineoky@rambler.ru

Sineokiy Oleg V.
PhD in Science of Law, Professor at the Department of Journalism
Zaporozhye National University
Ukraine, 69600, Zaporozhye
e-mail: olegwsineoky@rambler.ru

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 1)

На рубеже 1970–1980-х годов, отмечая доминирующее тяготение «...к *синтетичности*... к некой тотальной диффузии», свойственное мировому искусству XX века, М. Сабинина указывала: «Сегодня, произнося слово "опера", мы по сути дела вынуждены подразумевать обширную область, которая охватывает музыкальный театр... со всеми его... неодинаковыми по возрасту разветвлениями <…> Присутствуем ли мы при естественном рождении *новых форм синтеза* или при кризисе музыкального театра, опасном "смешении языцей"? Только будущее ответит на этот вопрос, отделив творчески перспективное от бесперспективного». Впрочем, сама грань между первым и вторым зачастую трудноуловима, коль скоро «завтрашнее никогда не может попросту отринуть сегодняшнее – или копировать вчерашнее. Завтра приносит новые сочетания, новые сплавы знакомого и незнакомого...» [8, с. 14, 13, 322]. Размышления видного отечественного музыковеда, характеризовавшие культурную ситуацию определённого исторического периода, сейчас могут быть восприняты как своеобразное предвосхищение тенденций, которые заявили о себе «в полный голос» несколько позже и стали очевидными на рубеже следующего, XXI столетия.

Так, если М. Сабинина, перечисляя «неодинаковые по возрасту разветвления» современного музыкального театра, ограничилась упоминанием «мюзикла, брехтовских "эпических опер", рок-, зонг- и поп-опер» [8, с. 14] без дифференциации соответствующих «сфер влияния» и оценки фактических масштабов участия конкретного жанра в «рождении новых форм синтеза», то к началу 2000-х годов оказалось возможным определить своего рода «ключевое звено» упомянутых процессов. По мнению А. Баевой, искомым «ключевым звеном» в 1970–1980-е годы «...становится мюзикл – некое силовое поле, притягивающее к себе композиторов различных творческих индивидуальностей и художественных устремлений. Свобода выбора и сочетания музыкальных и сценических средств при опоре на классический литературный первоисточник либо на выполняющий функцию такового "странствующий" сюжет предопределила универсальный характер воздействия мюзикла на современное музыкально-театральное творчество. Мюзикл напомнил о феномене Театра. Заявил о своей открытости различным музыкальным и театральным стилям и техникам, старым традициям и их современному переосмыслению, рассчитанному на психологию массового зрителя-слушателя. Мюзикл предопределил активное движение навстречу друг другу театра музыкального и драматического, кино, эстрады. Различные разновидности оперного жанра оказались в зоне притяжения мюзикла. Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам? Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на "пограничной территории" экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов» [2, с. 244–245].

Дальнейшее осмысление характеризуемой тенденции позволило отечественным музыковедам конкретизировать её сущностные черты. Во-первых, отнюдь не мюзикл «вообще» (феномен чрезвычайно многоликий и бурно эволюционировавший на протяжении 1920–1980-х годов), но определённые внутрижанровые разновидности последнего оказались «центром притяжения» для композиторов наших дней: «...к середине 1980-х годов в творчестве Л. Бернстайна и Э. Ллойда-Уэббера осуществилась полномасштабная "модернизация" драматургических и композиционных принципов мюзикла», что «...способствовало... возникновению ряда синтезирующих форм ("мюзикла-оперы", "оперы-мюзикла" etc.) <…>». Иными словами, «...подвергшийся радикальному обновлению жанр обрёл... едва ли не "академический" статус», вдохновив даже некоторых мастеров, «...соприкасавшихся с массовой музыкальной культурой крайне избирательно и осторожно (А. Эшпай, К. Караев, Р. Щедрин и др.)» [5, с. 334–335]. Во-вторых,

«диалоги с мюзиклом» могли протекать на различных уровнях: от «восприятия и ассимиляции его отдельных существенных сторон» [1, с. 45] – прежде всего, стилистической «всеохватности», широчайшего диапазона применяемых выразительных средств, органического единства и взаимопроникновения абсолютно всех компонентов спектакля – до сознательной ориентации на конкретные сценические проекты, благодаря этому рассматриваемые в качестве «порождающих моделей» для «художественных концепций вновь создаваемых "полноценных" опер» [5, с. 336]. В-третьих, фактический «реестр» упомянутых проектов, действительно явившихся «силовыми полями» (А. Баева) и «катализаторами» оперных новаций 1970–1990-х годов, представляется отнюдь не безбрежным. Обратившись к репрезентативным примерам такого рода новаций в отечественной музыке («Орфей и Эвридика» А. Журбина, «Тиль» Г. Гладкова, «Клоп» В. Дашкевича, «"Юнона" и "Авось"» А. Рыбникова, «Смерть Тарелкина» А. Колкера, «Тиль Уленшпигель» Р. Гринблата – см.: [2, с. 245]; из более поздних образцов могут быть названы «Преступление и наказание» Э. Артемьева, «Мёртвые души» А. Пантыкина), мы воочию убеждаемся в этом. Для большинства из перечисленных композиторов, судя по их личным свидетельствам, наиболее продуктивными оказались творческие «диалоги» с музыкой Э. Ллойда-Уэббера [1, с. 44–46]. Впрочем, и в тех случаях, когда аналогичные свидетельства «из первых уст» не обнаружены, «завуалированные» связи с конкретными уэббероВскими проектами пронизывают саму художественную ткань подобных опер.

Рассмотрим некоторые особенности «завуалированного» преломления упомянутых «порождающих моделей». Комическая опера «Плутни Скапена» Ю. Фалика (по Ж. Б. Мольеру), датируемая 1981–1982 годами, представляется весьма интересным «экспериментом» в творчестве известного отечественного композитора. По-видимому, Ю. Фалик в принципе не тяготел к оперному жанру, и явный успех, сопутствовавший исполнениям «Плутней Скапена», остался «без последствий». При этом возникновение замысла «мольеровской» оперы комментировалось автором уклончиво[1]; известно также, что работу над «Плутнями Скапена» предваряло знакомство Ю. Фалика с уэббероВским мюзиклом «Кошки»[2]. Сочинение оперы повлекло за собой целый ряд преобразований литературного первоисточника, наряду с «актуальным» истолкованием выбранного музыкально-театрального жанра (как справедливо отметил А. Климовицкий, «...нарочито строгая реставрация канонов оперы-buffa сочетается с одновременным их остр*а*нением и очуждением» [6, с. 172]), – указанный подход явственно корреспондировал с важнейшими характеристиками соответствующей «модели»[3].

В чём же заключается «избирательное сродство» между оперой Ю. Фалика и мюзиклом Э. Ллойда-Уэббера? Прежде всего, в «Плутнях Скапена» перемещение сценического действия в атмосферу неаполитанского карнавала и площадного театра закономерно сопровождается введением дополнительных персонажей – бродячих музыкантов и карнавальных масок (балетная труппа), благодаря которым в полной мере воссоздаётся «атмосфера свободного музицирования» и подчёркивается самостоятельная функция *хореопластической линии* (по аналогии с «Джеллейным балом» как сюжетно-драматургической основой «Кошек»). Далее, утверждаемый Ю. Фаликом принцип «...непрерывного концертирования, виртуозной игры, остроумного и просто смешного музыкального комментария к сценическому действию, своего рода инструментального "лицедейства" – "изображения" сценических ситуаций <…>» [6, с. 171] в полной мере соответствует уэббероВской идее «*мюзикла-концерта*», весёлого увлекательного состязания персонажей, поочерёдно выдвигающихся на сцену для исполнения «выходных арий» или включающихся в коллективные «интермедии» (сообразно многовековым традициям «театра в театре»). Следует упомянуть и целенаправленное использование в «Плутнях Скапена» инструментальной лейттемы карнавала, пронизывающей весь спектакль и «замещающей... привычные для оперы-буффа стреттные ансамбли» – финалы обоих актов [4, с. 38], опору на традиционную номерную структуру в сочетании с изобретательным её варьированием, преодолением и формированием более крупных разделов (сцен или «мини-сюит»), появление заключительного хорового «апофеоза» («во славу Мольера» – на текст композитора), что в равной степени соотносится с аналогичными уэббероВскими интенциями. Наконец, стилистический «диапазон» оперы Ю. Фалика предопределяется «...мыслимым "образом аудитории", к которой адресуется композитор: это слушатель-театрал, чей вкус, художественные потребности и духовный опыт в большой мере сформированы оперно-театральной культурой» XVIII–XX веков [6, с. 173], и чей облик сразу же вызывает ассоциации с «академическими» (балетными и оперными) пристрастиями «Джеллейного племени». Вместе с тем, авторская увлечённость «...современной бытовой музыкой, взятой

в широком хронологическом и стилистическом срезах – от французской шансон до бит- и поп-музыки последних лет...» [6, с. 174] как бы подразумевает сентенцию о доминирующей роли эклектики (на протяжении многих лет адресуемую рок-операм и мюзиклам Э. Ллойда-Уэббера) в «мольеровской» опере Ю. Фалика.

Мы полагаем, что именно стилистика «Плутней Скапена» может выступить решающим аргументом в пользу вышеперечисленных ассоциаций и параллелей. Ссылаясь на высказывание автора, М. Галушко отмечает: классическим образцом «актуальной» интерпретации оперы-буффа в данном случае явилось наследие С. Прокофьева, прежде всего – «Дуэнья» [4, с. 39]. Однако следует напомнить о весьма существенной особенности «Дуэньи», как и прокофьевского оперного творчества в целом, – строго выдерживаемом стилистическом «спектре», безусловно индивидуализированном и заведомо исключающем появление чуждых «идиом». В частности, хорошо известно скептическое отношение С. Прокофьева к итальянской романтической и веристской опере, особенно к произведениям Дж. Пуччини: «...мне кажется, что сочинять по известным и общепринятым канонам – дело неблагодарное. Так, можно сочинить тему в стиле Пуччини, но это мало что прибавит искусству музыки, несмотря на возможный успех» [7, с. 129]. Иными словами, даже стилизация «в духе Пуччини» для Прокофьева заведомо неприемлема; вполне чужеродной представляется и музыка «a la Прокофьев» в комических операх великого итальянца. Между тем, в «Плутнях Скапена» утверждается принципиально другой подход: умышленное «сближение» великих имён – «...тех, кого композитор призвал в свои союзники, чей опыт взял на вооружение и на активное знакомство с творческим наследием которых ориентируется и рассчитывает, – Доницетти и Беллини, Бизе и Пуччини, Римского-Корсакова, Прокофьева, Стравинского...» [6, с. 173], благодаря едва ли не демонстративной «всеохватности», ассоциируется в первую очередь с «Кошками» Э. Ллойда-Уэббера. Здесь, напомним, прославленный «хит всех времён и народов» – песня Гризабеллы «Память» в стиле Пуччини – соседствует с ярко выраженной прокофьевской стилистикой «Гуса, театрального кота», раннеромантической балладностью «Битвы Пеков и Полликов», как и многими другими «идиомами», подчёркнуто контрастными друг другу. Следовательно, уэббероский мюзикл с достаточным основанием может рассматриваться в качестве «порождающей модели» оперы Ю. Фалика – «модели» преимущественно *жанрово-стилистической*.

Сходным образом выявляется магистральная интенция соответствующего «моделирования» в фолк-опере «Клоп» В. Дашкевича. Как отмечает современный исследователь, даже многочисленные «жанровые метаморфозы» этого сочинения: «первоначальная версия... именуемая “фильмом-мюзиклом” (он задумывался вместе с либреттистом Ю. Кимом и режиссёром С. Юткевичем в начале 1970-х годов) позднее превратилась в “рок-оперу”, далее – в “народную оперу” (таким анонсом в середине 1980-х композитор сопроводил сценическую постановку)» [5, с. 327] – инспирировались прежде всего стилистическим многообразием партитуры. Критики, откликнувшиеся на долгожданную премьеру, единодушно подчёркивали, что «музыка “Клопа”, драматичная и ураганно-отчаянная, ломает все представления об иерархии жанров (и стилей. – Е. А.). В ней использованы мелодии А. Вертинского, П. Лещенко, В. Козина, сплавлены русский городской фольклор, пёстрая музыка улиц, частушка, блатные куплеты, сиротливо-жестокие песни, модное танго, фокстроты, марши, виртуозный вальс и колючий бешеный галоп. У Дашкевича частушки мгновенно трансформируются в звуки трагического вопля, роскошный “венский” вальс кружит рыночную толкучку, героическая песня танцуется на столе в ритме хлёстких гротескных маршей» [3, с. 185]. Наряду с этим, здесь прослеживается ключевая роль оперных «универсалий» – симфонизма как «фундамента» музыкальной драматургии, концепционно претворяемой полистилистики в качестве основополагающего аспекта семантической «амбивалентности» и др. (см.: [5, с. 328]). Подобное «многообразие единства» наглядно свидетельствует о «завуалированной» (не оглашаемой публично) жанрово-стилистической ориентации на конкретную «порождающую модель» – рок-оперу «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера, явившей миру неисчерпаемый экспрессивный потенциал массовой музыкальной культуры в художественном истолковании «вечных» тем.

Идентификация аналогичной «модели» применительно к недавней «light-опере» А. Пантыкина «Мёртвые души» (по мотивам прозы Н. Гоголя, 2009), по нашему мнению, также предполагает обращение к сфере стилистики. Ориентируя слушателей на музыкально-театральное творчество М. Мусоргского, С. Прокофьева, А. Шнитке, Р. Щедрина, композитор не только насыщает музыкальную ткань произведения многочисленными аллюзиями, но и прибегает к цитированию легко опознаваемых мотивов из классических оперных шедевров.

При этом наравне с цитатами из одноимённой оперы Р. Щедрина или «Сорочинской ярмарки» в партитуре фигурирует ключевой лейтмотив, репрезентирующий оперу-мюзикл «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера. Разумеется, «помимо явственной смысловой переклички ("мёртвые души" как ближайшая "родня" уэббероского героя, мятущегося и неприкаянного), здесь допустимо усматривать... и "намёк" на жанрово-стилевую первооснову» современного проекта [5, с. 336], поскольку суть авторской художественной концепции – «гоголевский Универсум есть органически-театральная стихия» – такому прочтению благоприятствует.

Следует заметить, что синтезирующие процессы, характерные для развития современной оперы «под знаком мюзикла», отнюдь не исчерпываются упомянутой тенденцией. Другие примечательные явления, возникающие благодаря указанным «диалогам» академического и легкожанрового музыкального театра, несомненно, заслуживают специального рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «В творчестве не всегда или почти никогда нельзя рационально объяснить тот или иной выбор, особенно когда ты в нём свободен. Потянуло, захотелось, увлекло... вот, пожалуй, самые простые и внятные объяснения, которые только возможны. <…> Может быть, ностальгия по юности, по её первозданным впечатлениям (в их числе был спектакль Одесского театра юного зрителя "Плутни Скапена", особенно любимый будущим композитором. – Е. А.), по её беззаботности и радости подтолкнули меня к созданию своего "Скапена". <…> Не знаю почему, но я задумал "смастерить" (выражение С. Прокофьева) именно оперу-буффа» [9, с. 190]. В связи с этим вспоминается интересное замечание младшего коллеги Ю. Фалика – ныне здравствующего А. Чайковского: «Я воспринимаю мюзикл как *современную комическую оперу*, как *оперу-буффа наших дней*» ([10, с. 4]; курсив мой. – Е. А.).

[2] Об этом знакомстве Ю. Фалик даже много лет спустя вспоминал с нескрываемым удовольствием: «Помню, в какой восторг я пришёл от мюзикла "Кошки". Блистательная постановка, архиталантливейшая музыка. Не в том дело, что ты пишешь, а как ты это делаешь. Один маленький изящный оборот, в каких-нибудь два такта, и сразу видно – это писал талантливый человек» [9, с. 229].

[3] Как признавался автор оперы, именно тогда «... на меня вдруг нахлынуло "детское" желание делать всё наоборот, озорничать, дразнить всех, валять дурака. <…> Кажется, Мольер сказал: "Беру своё добро там, где его нахожу". Я словно следовал его заповеди: пользовался всем, что умел к тому времени – от стилизации "под Люлли" до кластерной техники, сонористических эффектов и битовых ритмов. Карнавал так карнавал!» [9, с. 191].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е. Э.* Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. *Баева А.* Опера // История современной отечественной музыки: учеб. пособие / под ред. Е. Долинской. М.: Музыка, 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
3. *Бубенникова Л.* Владимир Дашкевич // Эстрада в России: XX век: энциклопедия / под ред. Е. Д. Уваровой. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 185–186.
4. *Галушко М.* Обращаясь к Мольеру: Опера «Плутни Скапена» Ю. Фалика // Советская музыка. 1986. № 4. С. 36–40.
5. *Жабинский К.* О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
6. *Климовицкий А.* Опера Юрия Фалика «Плутни Скапена» // Советская музыка 1970–1980-х годов: Эстетика. Теория. Практика: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1989. С. 163–181.
7. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 287 с.
8. *Сабинина М.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.
9. *Фалик Ю.* Метаморфозы. СПб.: Композитор, 2010. 368 с.
10. *Чайковский А.* Мюзикл и опера – антагонисты или партнёры? (беседа с А. Матусевичем) // Играем с начала (Da capo al fine). 2015. № 1. С. 4.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* A. Lloyd-Webber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» [A. Lloyd-Webber and «Music from the Former USSR»: Near the Sources of the «Third Current»]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2014. No. 4. P. 40–50.
2. *Baeva A.* Opera [Opera]. Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki [History of Our Country Modern Music]: educational supply. Edited by E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka Press, 2001. Issue 3: 1960–1990. P. 186–256.
3. *Bubennikova L.* Vladimir Dashkevich [Vladimir Dashkevich]. Estrada v Rossii: XX vek [Variety Art in Russia: The XXth Century]: encyclopaedia. Edited by E. Uvarova. Moscow: Olma-Press, 2004. P. 185–186.
4. *Galushko M.* Obraschayas' k Mol'eru: Opera «Plutni Skapena» Yu. Falika [Applying to Moliere: The Opera «Scapin's Tricks» by Yu. Falik]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1986. No. 4. P. 36–40.
5. *Zhabinsky K.* O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh opernogo teatra XX veka [About Synthesis of Arts in the Non-academic Varieties of the XXth Century Opera Theatre] // Opernyj teatr: vchera, segodnya, zavtra [An Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. P. 323–339.
6. *Klimovitskiy A.* Opera Yuriya Falika «Plutni Skapena» [Opera «Scapin's Tricks» by Yuri Falik]. Sovetskaya muzyka 1970–1980-kh godov: Estetika. Teoriya. Praktika [Soviet Music of the 1970–1980s: Aesthetics. Theory. Practice]: collected research works. Leningrad: Leningrad State N. Tcherkasov Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1989. P. 163–181.
7. Prokofiev o Prokovieve: Stat'i, interv'yu [Sergei Prokofiev about Sergei Prokofiev: Papers, Interviews]. Compiled and edited by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 287 p.
8. *Sabinina M.* Vzaimodeystvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Reciprocity of Musical and Dramatic Theatre in the XXth Century]. Moscow: Kompozitor Press, 2003. 328 p.
9. *Falik Yu.* Metamorfozy [Metamorphoses]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2010. 368 p.
10. *Tchaykovskiy A.* Myuzikl i opera – antagonisty ili partnyory? (beseda s A. Matusevichem) [Musical and Opera: Are They Antagonists or Partners? (Interview with A. Matusevich)]. Igraem s nachala (Da Capo al Fine) [Let's Play from Beginning (Da Capo al Fine)]. 2015. No. 1. P. 4.

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 1)

Тема данной статьи – синтезирующие процессы в современном оперном театре, которые инспирируют возникновение и развитие новых жанровых разновидностей (рок-опера, фолк-опера, зонг-опера и др.), а также способствуют появлению весьма перспективных «микстов». К числу последних, по мнению автора, могут быть отнесены взаимодействия оперы и мюзикла, характеризуемые большой интенсивностью и впечатляющим «диапазоном» сопряжений. В частности, внимание исследователя сосредоточивается на продуктивных влияниях «эпохальных» мюзиклов – применительно к художественным концепциям вновь создаваемых опер 1980–2000-х годов. Указанные влияния, обозначаемые с помощью термина «порождающая модель», нередко «манифестируются» самими композиторами (А. Журбин, А. Рыбников, Г. Гладков, А. Колкер, Э. Артемьев и др.). Наряду с этим, «завуалированное» влияние «порождающей модели» в ряде современных опер обнаруживается путём анализа, исходя из обусловленности конкретных авторских решений биографическим и социокультурным контекстом. В качестве показательных примеров исследователь рассматривает оперы «Плутни Скапена» Ю. Фалика, «Мёртвые души» А. Пантыкина и «Клоп» В. Дашкевича с позиции жанрово-стилистического претворения исходных «моделей» – мюзиклов «Кошки», «Призрак Оперы» и рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера соответственно.

Ключевые слова: опера, мюзикл, синтезирующие процессы, «порождающая модель», жанрово-стилистические взаимодействия, Э. Ллойд-Уэббер, Ю. Фалик, В. Дашкевич, А. Пантыкин.

CONTEMPORARY OPERA «UNDER THE BADGE OF MUSICAL»: PREREQUISITES, SOURCES, TENDENCIES (article 1)

The subject of this article is connected with synthesizing processes in contemporary opera theatre, which are inspired beginnings and development of new genre varieties (rock opera, folk opera, song opera etc.) as well as appearance of highly promising «mixings». In the author's opinion, the interactions between opera and musical may be represented among this «mixings». The named interactions are characterized by great intensity and impressive scope of reciprocities. In particular the researcher's attention is concentrated upon the productive influences of the «epoch-making» musicals conformably to artistic conceptions of newly-created operas (the 1980–2000s). The mentioned influences marked by means of the term «begetting model» quite often are demonstrated by composers themselves (A. Zhurbin, A. Rybnikov, G. Gladkov, A. Kolker, E. Artemiev and others). Besides that, a «veiled» influence of «begetting model» in series of contemporary operas is discovered by means of analysis and proceeding from conditionality of the concrete author's decisions by social-cultural and biographical context. The researcher examines operas «Scapin's Tricks» by Yu. Falik, «The Dead Souls» by A. Pantykin, «A Chinch» by V. Dashkevich as representative examples from position of genre-stylistic interpretation of the origin «models» – musicals «Cats», «The Phantom of the Opera» and rock opera «Jesus Christ Superstar» by A. Lloyd-Webber appropriately.

Key words: opera, musical, synthesizing processes, «begetting model», genre-stylistic interactions, A. Lloyd-Webber, Yu. Falik, V. Dashkevich, A. Pantykin.

Андрущенко Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena Yu.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Management
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

ПЕРЕВОДЫ

TRANSLATIONS

ТЕКСТЫ МОТЕТОВ ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДИ

Творчество Джироламо Алессандро Фрескобальди (1583–1643) весьма разнообразно с жанровой точки зрения. Несмотря на то, что композитор широко известен преимущественно своими сочинениями для органа и чембало, перу Фрескобальди принадлежат также ансамблевые инструментальные и вокальные произведения. К числу последних относятся мадригалы, мотеты, мессы и сборник «Музыкальных арий» (небольших вокальных сочинений для одного, двух, трёх голосов и basso continuo).

«Вторая книга» мотетов («Liber secundus diversarum modulationum»), опубликованная в 1627 году[1], относится к так называемой «второй практике». Напомним, что в числе выдающихся мастеров, ещё на рубеже XVI–XVII веков ратовавших за последовательное разграничение первой и второй «практик» (prima pratica – seconda pratica), был К. Монтеверди. «Первая практика» обозначала стиль позднего Ренессанса, «вторая» – новый аффектный стиль раннего барокко. Указанное деление впоследствии развил Дж. Б. Дони, предложивший оппозицию старинного и современного стилей (stile antico – stile moderno; см.: [3]). Это различение «практик» очень показательно для музыкантов освещаемой эпохи. Оно отражало реально происходившую интенсивную эволюцию художественного мышления, а также заинтересованное отношение современников к соответствующим изменениям.

Мотеты Фрескобальди представляют собой не многоголосные полифонические сочинения a cappella «первой практики», но пьесы для одного или нескольких голосов и continuo – так называемые концертные мотеты (или мотеты concertato)[2]. Названная разновидность жанра появилась в 1602 году, когда были опубликованы «Сто церковных концертов» Л. Виаданы. Они продемонстрировали возможность использования в церковной музыке не только stile antico, но и stile moderno. Благодаря изданным в первые десятилетия XVII века собраниям А. Гранди (1586–1630), И. Донати (ок. 1575–1638), Дж. Ф. Анерио (ок. 1567–1630), А. Агаццари (1578–1642), А. Чифры (1584–1629) мотет concertato быстро достиг высокого художественного уровня (см.: [6]). В подобных пьесах использовались контрасты фактуры и звучности, а контрапункт обнаруживал бо́льшую зависимость от гармонии, чем это было свойственно полифоническим мотетам a cappella. Произведения Фрескобальди, относящиеся к данному жанру, следовали в русле традиции, которая была заложена Л. Виаданой.

Сегодня мотеты Фрескобальди (впрочем, как и другие его вокальные сочинения) находятся в тени прославленных инструментальных композиций итальянского мастера. Между тем, эти образцы раннебарочной церковной музыки достойны самого пристального внимания специалистов и широкой публики. Однако непременным условием компетентного исследования и профессионального исполнения указанных пьес является ясное понимание соответствующих словесных текстов, чему и призвана содействовать настоящая публикация.

Перевод текстов мотетов Фрескобальди был выполнен нами по изданию Кристофера Стембриджа[3]. В этой публикации содержатся 18 мотетов: 15 – из «Второй книги», 3 – из антологий 1616–1621 годов. Оригинальное издание включало в себя 31 мотет, из которых в целостном виде сохранились 14[4]. Один «неполный» мотет из упомянутого издания 1627 года, «Jesu rex admirabilis», включённый в антологию «Sacri affetti» (1625) и благодаря этому также сохранившийся, был опубликован К. Стембриджем под № 18. Кроме того, во «Второй книге» отсутствовали ещё три изданных ранее мотета. Первый из них, «Peccavi super numerum arenae maris», увидел свет в 1616 году, что свидетельствует о довольно раннем обращении Фрескобальди к новой разновидности жанра (сборник «Selectae Cantiones», в издании К. Стембриджа –

№ 17). Впоследствии в антологиях 1618 и 1621 годов появились мотеты «Angelus ad pastores ait» и «Ego sum panis vivus» (сборники:«Scelta di mottetti» и «Lilia Campi» соответственно; по изданию К. Стембриджа – №№ 6, 16).

В приводимой ниже таблице (заимствованной из статьи Ж. Роша [4, p. 161] и снабжённой рядом уточнений) первая колонка содержит порядковые номера и названия мотетов согласно оригинальному изданию, вторая – нумерацию по изданию К. Стембриджа, используемую автором настоящей работы. В третьей колонке указываются праздник и период церковного года, когда представляется уместным исполнение того или иного мотета, в четвёртой – возможное литургическое использование сочинения в рамках мессы или служб Оффиция[5]. Пятая колонка содержит перечень библейских источников, положенных в основу публикуемых текстов[6].

Предпринятый нами перевод текстов мотетов Фрескобальди с латинского языка во многом дополняет осуществлённые ранее переводы текстов его итальянских мадригалов и «Музыкальных арий» [1, с. 242–310]. Надеемся, что благодаря этим работам вокальные сочинения великого итальянского мастера XVII века приобретут бо́льшую известность, пополнив репертуар современных отечественных исполнителей барочной музыки и вызвав подобающий интерес у музыковедов-исследователей.

Порядковый номер и название мотета по изданию 1627 года	Номер (и название) мотета по изданию К. Стембриджа	Праздник, к которому приурочено исполнение мотета с данным текстом	Литургическое использование	Библейский источник
1. Aspice Domine	1	Второе воскресенье ноября	Третий респонсорий (без версуса)	Плач 1:1–2
2. Ipsi sum desponsata	2	Святой Агнессы	Седьмой респонсорий	
3. Deus noster refugium	3	? Святой Клары Монтефалькской	–	Пс 45:2–3
4. Exsultavit cor meum	4		–	1 Цар 2:1 (Песнь Анны)
5. O Jesu mi dulcissime	5	Имени Иисусова	–	
6. Vidi speciosam		Успение Пресвятой Девы Марии	Первый респонсорий (без версуса)	
7. De ore prudentis		Ферия[7] (будний день) III после Октавы (восьмого дня) Пасхи	Второй респонсорий (без версуса)	Песн 4:11
8. Sicut mater consolatur		Второе воскресенье Адвента	Пятый респонсорий (без версуса)	
9. Beatus vir qui suffer	8	Память мученика	Второй капитул Вечерни	Иак 1:12
10. O mors illa	10	? Сердца Иисусова	–	
11. Benedicta tu mater	9	Пресвятой Девы Марии	–	Песн 4:11
12. Viri sancti	13	Память мучеников	Второй респонсорий (без версуса)	
13. Tempus est tu revertar	11	Третье воскресенье сентября	Шестой респонсорий (без версуса)	Тов 12:20
14. Benedicte Deum caeli	12	Третье воскресенье сентября	Пятый респонсорий	Тов 12:6, 18, 20
15. Tota pulchra es		Пресвятой Девы Марии (? Непорочное Зачатие)	–	Песн 4:7–8
16. Decantabat populous Israel	7	Третье воскресенье после Пасхи	Седьмой респонсорий (без версуса)	1 Пар 15:28, 27
17. Exsurge Domine	14	? В Великий Пост	–	Пс 78:9–10
18. Reminiscere miserationum	15	Второе воскресенье Великого Поста	см. Интроит	Пс 24:6, 2, 22, 19 (контаминация)

19. O bone Jesu		Праздник Господень (чтение ?)	–	
20. O sacrum convivium		Тела Господня	Антифон для второго магнификата вечерни (веспера)	Песн 4:9, 5:2 (контаминация)
21. Vox dilecti mei pulsantis / (2a pars) Quam pulchra es		Пресвятой Девы Марии	–	
22. Exaudi nos Deus			–	Пс 64:6–8
23. Ego flos campi		Пресвятой Девы Марии	–	Песн 2:1–3
24. Jesu rex admirabilis	18	Праздник Господень	–	
25. Sic amantem diligite		Праздник Господень	–	
26. Ego clamavi		Ферия III после третьего воскресенья Великого Поста	Интроит	Пс 16:6, 8, 1
27. Civitas Jerusalem		Второе воскресенье Адвента	Третий респонсорий	
28. Ego sum qui sum		Воскресенье, Пасха	Первый антифон Утрени (матутина)	Пс 1:1–2
29. Corona aurea		Память мученика	Седьмой респонсорий (без версуса)	
30. Jesu flos mater Virginis		Праздник Господень	–	
31. Ave Virgo gloriosa		Пресвятой Девы Марии	–	
	6. Angelus ad pastores ait	Рождество		Лк 2:10–11
	16. Ego sum panis	Тела Господня, Великий Четверг		Ин 6:35, 38, 40
	17. Peccavi super numerum	Великий Пост		2 Пар 36:e[8] (Молитва Манассии)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Первая книга» мотетов Фрескобальди, ориентировочно датируемая началом 1620-х годов, считается утерянной.

[2] Обстоятельную характеристику стилевых особенностей мотетов Дж. Фрескобальди см. в специальной статье К. Стембриджа [5].

[3] Frescobaldi G. Mottetti a 1, 2 e 3 voci con continuo / edizione a cura di C. Stembridge. Padova: G. Zanibon, 1987. 57 p.

[4] На протяжении последних десятилетий исследователями предпринимаются попытки реконструировать недостающие голоса мотетов (см.: [2]).

[5] Вопросительные знаки в таблице, принадлежащие Ж. Рошу, указывают на гипотетическую атрибуцию конкретного праздника или дня памяти определённого святого.

[6] Нумерация псалмов соответствует православной традиции, идущей от Септуагинты и сохраняемой в синодальном издании русской Библии.

[7] Ферия – низший уровень праздника в католическом церковном календаре (будний день). Существуют, однако, привилегированные ферии: Пепельная среда, дни Страстной и Пасхальной недель.

[8] «Молитва Манассии, царя Иудейского, когда он содержался в плену в Вавилоне» (отсутствующая в Торе и включённая в греческие переводы Ветхого завета) традиционно публикуется в качестве приложения ко Второй книге Паралипоменон с автономной рубрикацией стихов (буквы вместо цифр).

1. Aspice Domine

Aspice Domine,
quia facta est desolata Civitas
plena divitiis,
sedet in tristitia,
Domine gentium,
non est qui consoletur eam,
nisi tu Deus noster.

2. Ipsi sum desponsata

Ipsi sum desponsata
cui angeli serviunt,
cujus pulchritudinem sol
et luna mirantur.
Ipsi soli servo fidem,
ipsi me tota devotione committo.
Dexteram meam et collum meum
cinxit lapidibus praeciosis,
et tamquam sponsam
decoravit me corona.

3. Deus noster

Deus noster refugium et virtus
Adjutor in tribulationibus
quae invenerunt nos nimis.
Propterea non timebimus
dum turbabitur terra
et transferentur montes in cor maris.

4. Exsultavit cor meum

Exultavit cor meum in Domino
et exsultatum est cornu meum in Deo meo,
dilatatum est os meum
super inimicos meos.

5. O Jesu mi dulcissime

O Jesu mi dulcissime
Spes suspirantis animae
Te quaerunt piae lacrimae
Te clamor mentis intime
Tu lux, tu spes, tu vita,
tu bonitas infinita.

6. Angelus ad pastores ait

Angelus ad pastores ait:
Annuncio vobis gaudium magnum
quia natus est vobis hodie Salvator mundi.

7. Decantabat populus Israel

Decantabat populus Israel:
Alleluja et universa multitudo Jacob
canebat legitime
et David cum cantoribus
citharam percutiebat in domo Domini
et laudes Deo canebat: Alleluja.

1. Воззри, Господи

Воззри, Господи,
ибо покинут народ,
бывший в изобилии,
сидит в горести
владевший язычниками,
и вот, нет утешающего его,
кроме Тебя, Боже наш.

2. Я обручена

Я обручена
Тому, Кому ангелы служат,
Чьей красоте солнце
и луна дивятся.
Ему Единому верою служу,
Ему всю себя обетованием вверяю.
Десницу мою и шею мою
обрамляют драгоценные камни,
и, как невесту,
украшает меня венец.

3. Бог наш

Бог наш – прибежище и сила,
помощник в скорбях,
постигших нас.
Потому не убоимся,
когда земля придёт в смятение
и подвигнутся горы в глубине морской.

4. Возрадовалось сердце моё

Возрадовалось сердце моё в Господе
и вознёсся рог мой в Боге моём,
расширены уста мои
на врагов моих.

5. О, сладчайший мой Иисусе

О, сладчайший мой Иисусе,
надежда томящихся душ,
Тебя взыскуют благочестивые слёзы,
к Тебе неустанно взывает душа.
Ты – свет, Ты – упование, Ты – жизнь,
Ты – благость бесконечная.

6. Ангел говорит пастухам

Ангел говорит пастухам:
Возвещаю вам радость великую,
ибо родился вам ныне Спаситель мира.

7. Восклицал народ Израиля

Восклицал народ Израиля:
Аллилуйя, и всё семя Иаковлево
воспевало, как должно,
и Давид с певцами
играл на псалтирях в жилище Господнем
и Богу хвалу воспевал: Аллилуйя.

8. Beatus vir

Beatus vir
qui suffert tentationem,
quoniam cum probatus fuerit,
accipiet coronam vitae
quam repromisit Deus diligentibus se.

9. Benedicta tu

Benedicta tu Mater sanctissima
et benedictum eloquium oris tui,
mel et lac sub lingus tua
et odor vestimentorum tuorum
super omnia aromata.
Anima mea liquefacta est.

10. O mors illa

O mors illa
quam amara,
quam inmitis
quae per cellam introivit
in qua mundi vita vivit.
Te mordens cor dulcissimum
propter mortem quam tulisti
quando pro me defecisti.

11. Tempus est ut revertar

Tempus est ut revertar
ad eum qui me misit.
Vos autem benedicite Deum
et enarrate omnia mirabilia ejus.

12. Benedicite Deum

Benedicite Deum caeli
et coram omnibus viventibus
confitemini ei
quia fecit vobiscum misericordiam suam;
Ipsum benedicite et cantate illi
et enarrate omnia mirabilia ejus.

13. Viri sancti

Viri sancti
gloriosum sanguinem fuderunt pro Domino,
amaverunt Christum in vita sua,
imitati sum eum in morte sua
et ideo coronas triumphales meruerunt.

14. Exsurge Domine

Exsurge Domine
non praevaleant inimici nostri
ne quando decant
'Ubi est Deus eorum?'
Adjuva nos Deus noster
et propter honorem nominis tui libera nos
et propitius esto peccatis nostris
propter nomen tuum.

8. Блажен муж

Блажен муж,
претерпевающий искушение,
ибо он, будучи испытан,
получит венец жизни,
который обещал Бог любящим Его.

9. Благословенна Ты

Благословенна Ты, Пресвятая Матерь,
и благословенна речь уст Твоих,
мёд и молоко под языком Твоим,
и благоухание одежд Твоих
превыше всех ароматов.
Душа моя растаяла.

10. О, смерть

О, смерть,
такая горькая,
такая жестокая,
вошедшая в святилище,
в котором живёт жизнь мира.
Ты, терзавшая сладчайшее сердце,
породила тем самым смерть небывалую,
ибо вместо Меня умерла.

11. Пришло время, чтобы возвратиться

Пришло время, чтобы возвратиться
к Тому, Кто меня освободил.
Вы же благословляйте Бога
и поведайте всем о чудесах Его.

12. Благословляйте Бога

Благословляйте Бога, небеса,
и пред всякой душой живой
исповедайте Его,
ибо вам даровал Он милосердие Своё.
Сами Его благословляйте и воспевайте,
и поведайте всем о чудесах Его.

13. Святые мужи

Святые мужи
достославную кровь пролили за Господа,
любили Христа в жизни своей,
подражали Ему в своей смерти
и этим заслужили победные венцы.

14. Восстань, Господи

Восстань, Господи,
да не пересилят нас враги наши,
да не скажут:
«Где Бог их?»
Помоги нам, Боже наш,
ради славы имени Твоего освободи нас
и милостив будь к грехам нашим
ради имени Твоего.

14. Reminiscere miserationum

Reminiscere miserationum tuarum Domine
et misericordiae tuae
quae a saeculo est protege nos
in fortitudine brachii tui
ne unquam dominentur nobis inimici nostri.
Libera nos Deus Israel,
ex omnibus angustiis nostris
ut laetitia exsultantes
benedicamus nomen tuum in saecula.

15. Вспомни щедроты

Вспомни щедроты Твои, Господи,
и милость Твою,
от века покрывающую нас
в крепости мышцы Твоей,
да не воцарятся над нами враги наши.
Освободи нас, Боже Израилев,
от всех притесняющих нас,
дабы в ликовании великом
прославили мы имя Твоё во веки.

16. Ego sum panis

Ego sum panis vitus
qui de caelo descendi.
Se quis manducaverit es hoc pane
vivet in aeternum.

16. Я – Хлеб

Я – Хлеб жизни,
Сошедший с небес.
Тот, кто вкусит этого Хлеба,
будет иметь жизнь вечную.

17. Peccavi super numerum

Peccavi super numerum
arenae maris
et multiplicata sunt peccata mea
et non sum dingus videre
altitudinem caeli prae multitudine
iniquitatis meae.
Quoniam irritavi iram tuam
et malum coram te feci.

17. Совершил [я] грехов [числом более]

Совершил [я] грехов числом более
песчинок морских,
и умножились грехи мои,
и недостоин видеть
высоту небес из-за множества
беззаконий моих.
Ибо раздражил я гнев Твой
и зло пред Тобою сотворил.

18. Jesu rex admirabilis

Jesu rex admirabilis
et triumphator nobilis
Dulcedo ineffabilis,
Totus desiderabilis.
Mane nobiscum Domine
Et nos illustra lumine
Pulsa mentis caligine,
Mundum Replens dulcedine,
Quando cor nostrum visitas.

18. Иисус, Царь удивительный

Иисус, Царь удивительный
и славный Победитель,
сладость невыразимая,
всем желанная.
Пребывай с нами, Господи,
и пролей на нас свет,
изгони помрачение ума.
Всё преисполняется сладостью,
когда Ты посещаешь нашу душу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Козлыкина С.* Стиль Джироламо Фрескобальди: исслед. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. 398 с.
2. *Luisi F.* Il «Liber secundus diversarum modulationum» (1627): proposte di realizzazione della parte mancante // Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: atti del Convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983) / a cura di S. Durante e D. Fabris. Firenze: L. S. Olschki, 1986. P. 163–194.
3. *Pascall R.* Style // Grove Music Online. URL: http://www.grovemusic.com.
4. *Roche J.* I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi bel primo Seicento // Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: atti del Convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983) / a cura di S. Durante e D. Fabris. Firenze: L. S. Olschki, 1986. P. 153–162.
5. *Stembridge C.* Questioni di stile nei mottetti di Frescobaldi // Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: atti del Convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983) / a cura di S. Durante e Dinko Fabris. Firenze: L. S. Olschki, 1986. P. 195–214.
6. *Wolff C.* Motet // Grove Music Online. URL: http://www.grovemusic.com.

REFERENCES

1. *Kozlykina S.* Stil' Dzhirolamo Freskobal'di [Girolamo Frescobaldi's Style]: research work. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2009. 398 p.
2. *Luisi F.* Il «Liber secundus diversarum modulationum» (1627): proposte di realizzazione della parte mancante. Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: atti del Convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983) / a cura di S. Durante e D. Fabris. Firenze: L. S. Olschki, 1986. P. 163–194.
3. *Pascall R.* Style. Grove Music Online. URL: http://www.grovemusic.com.
4. *Roche J.* I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi bel primo Seicento. Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: atti del Convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983) / a cura di S. Durante e D. Fabris. Firenze: L. S. Olschki, 1986. P. 153–162.
5. *Stembridge C.* Questioni di stile nei mottetti di Frescobaldi. Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: atti del Convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983) / a cura di S. Durante e D. Fabris. Firenze: L. S. Olschki, 1986. P. 195–214.
6. *Wolff C.* Motet. Grove Music Online. URL: http://www.grovemusic.com.

ТЕКСТЫ МОТЕТОВ ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДИ

Перевод с латинского, вступительная статья и комментарии С. Козлыкиной

В настоящей публикации представлены переводы с латыни на русский язык текстов 18 сохранившихся мотетов крупнейшего итальянского композитора раннебарочной эпохи Джироламо Фрескобальди (1583–1643). Изложение переводов опирается на принцип билингвы, что позволяет точно соотнести латинские первоисточники с их русскими эквивалентами. Указанный «параллелизм» обусловлен адресацией упомянутой работы преимущественно музыковедам-исследователям, а также профессиональным исполнителям, тяготеющим к исторически ориентированному прочтению старинной музыки. Данная публикация предваряется вступительной статьёй и краткими комментариями, принадлежащими автору перевода. В частности, характеризуются важнейшие особенности эволюции мотетного жанра на протяжении первой половины XVII столетия. Произведения Дж. Фрескобальди относятся к числу так называемых мотетов concertato (концертных мотетов) – вокальных пьес для одного или нескольких голосов и continuo. Помимо этого, автором перевода указываются: библейский текст, положенный в основу музыкально-поэтической композиции; название праздника и периода католического церковного года, с которыми наиболее вероятно соотносится исполнение того или иного песнопения; возможное литургическое предназначение каждого мотета (в составе мессы или служб Оффиция), и т. д.

Ключевые слова: Дж. Фрескобальди, жанр мотета, раннее барокко, мотет concertato, «Liber secundus diversarum modulationum», принцип билингвы.

TEXTS OF MOTETS BY G. FRESCOBALDI

Translation from Latin, introductory article and commentaries by S. Kozlykina

The publication represents the translations from Latin into Russian of the texts of 18 remained motets by the greatest Italian composer of the early Baroque epoch Girolamo Frescobaldi (1583–1643). The account of translations is guided by the bilingual principle which furthers to correlate the Latin origins with their Russian equivalents precisely. This «parallelism» is conditioned by the addressing of the named work to musicologists-researchers and professional performers gravitating towards the interpretation of early music from the historically competent position. The mentioned publication is anticipated by the introductory article and the brief commentaries which are belonged to the author of the translation. In particular the most important peculiarities of the motet genre evolu-

tion for a period of the 1700–1750s are characterized. The works by G. Frescobaldi are among the so-called motets concertato (concert motets) – vocal pieces for one or several voices and continuo. Besides that, Biblical texts assumed as a basis of musical-poetical compositions; names of religious feasts and periods (conformably to the Catholic Church year) corresponding to the performance of one or another chant; a possible liturgical predestination of every motet (in a composition of Mass or Office services), etc. are listed by the author.

Key words: G. Frescobaldi, motet genre, early Baroque, motet concertato, «Liber secundus diversarum modulationum», bilingual principle.

Козлыкина Светлана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: caprettachiara@mail.ru

Kozlykina Svetlana A.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: caprettachiara@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных 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.

Затем статья направляется на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции издания в течение 5 лет. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированные отказы, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

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 её 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 очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

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». Объём 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 – фамилия, инициалы автора, 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, обна-

руженная «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.