16+

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2019’3 (36)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии 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 № ФС 77 - 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
Редактор-переводчик – Шорникова Александра Владимировна

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)
Е. В. Кисеева, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Крылова, д-р культ., канд. 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)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, д-р иск., доц. (Россия)
Л. Атлас, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)
Е. Мироненко, д-р иск. и культ., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., доц. (Беларусь)
Дж. Сэмсон, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий
Верстка В. Е. Наянова

Адрес редакции и издательства: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 28.09.2019. Формат 60х90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 12,4. Тираж 500.
Отпечатано в типографии «АРКОЛ»,
г. Ростов-на-Дону, ул. Серафимовича 45/54а

Все архивные комлекты «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 World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2019′3 (36)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rachmaninov Rostov State Conservatory
The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ No ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Dr. Sci. (Culturology), PhD (Art)
Editor-in-chief – Elena Andruschenko, Ph.D. (Art)
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Alexandra Shornikova

Members of the Editorial Board:
Dr. Polina Volkova (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Alexandra Krylova (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Tatyana Rudichenko (Russia)
Dr. Lyudmila Savvina (Russia)
Dr. Tatyana Sidneva (Russia)
Dr. Irina Skvortsova (Russia)
Dr. Tatyana Frantova (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Natalia Ganul (Belarus)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Marco Giuliani (Italy)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)
Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)
Dr. Jim Samson (Great Britain)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by V. Nayanova

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, 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 International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICOLODGY

MUSIC EDUCATION

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Subscription index П1959 in Russian Post catalogue

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

О. Бегичева, Т. Андрущак. Забытый балладный сюжет американского романтизма.....5
O. Begicheva, T. Andrushchack. Forgotten ballad story of the american romanticism

А. Комарова. Цитирование Венгерского танца № 5 И. Брамса
как средство создания художественного синтеза в жанре кинокомедии.....11
A. Komarova. Quotation of the Hungarian dance № 5 by J. Brahms as a mean of creating
art synthesis in the genre of comedy film

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

В. Пигулевский Арт-практика: ирония и коннотации.....17
V. Pigulevskiy. Art practice: irony and connotation

Е. Коноплёва. Тексты популярных песен
как регулятор ценностных ориентиров детей-подростков.....23
E. Konopleva. Texts of popular songs as a values regulator of adolescents

С. Степанова. К вопросу о способах изучения и трансляции музыкальных
фольклорных традиций в художественной культуре Бурятии
(на рубеже XX–XXI века).....29
S. Stepanova. To the question of ways to examine and transmit musical folklore
traditions in art culture of Buryatiya (at the turn of the 20th and 21st century)

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

Н. Бекетова. Метафизическая история музыки: методология самосознания.....35
N. Beketova. Metaphysical history of music: methodology of self-consciousness

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

М. Халитова. Особенности оркестрового стиля в произведениях крымско-
татарских композиторов первой половины XX века.....42
M. Khalitova. Features of orchestra style in works of crimean tatar composers
of the first half of the 20th century

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLODGY

Т. Франтова. Тексто-музыкальная строка и её роль в процессах темообразования в мотетах Палестрины.....48
T. Frantova. Musico-poetic line and its role in the formation of themes in the motets of Palestrina

А. Козубова. Загадочные каноны в трудах и делах падре Мартини.....56
A. Koxubova. Puzzle canons in the works of padre Martini

Н. Сокольвяк. Дмитрий Шостакович и Мечислав Вайнберг: о стилевых пересечениях в жанре струнного квартета.....65
N. Sokolvyak. Dmitry Shostakovich and Mechislav Weinberg: about style intersections in a genre of string quartet

М. Планида, Т. Рудиченко. Водевиль в России: адаптация и жанровые трансформации.....71
M. Planida, T. Rudichenko. Vodevil in Russia: adaptation and genre transformations

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

В. Дёмина. Специфика композиторской деятельности современных отечественных военных дирижеров (на примере творчества А. Б. Головина).....77
V. Demina. Specifics of composer's activity of modern military conductors (on the example of works of A. B. Golovin)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Е. Смагина А. Сапиенца-младший и его опера «Тамерлан»: к вопросу об истоках «ориентализма» в русском оперном театре XIX века.....86
E. Smagina. A. Sapienza junior and his opera "Tamerlan": to the question of the origins of "orientalism" at the Russian opera theater of the 19th century

М. Конарев. О жанровых, драматургических и образно-интонационных особенностях оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко.....92
M. Konarev. About genre, dramaturgical and figurative-intonational features of the opera «Stolen Sun» by B. I. Tishchenko

Правила оформления и публикации статей.....97

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13001

О. В. БЕГИЧЕВА, Т. С. АНДРУЩАК
Волгоградский государственный институт искусств и культуры

ЗАБЫТЫЙ БАЛЛАДНЫЙ СЮЖЕТ АМЕРИКАНСКОГО РОМАНТИЗМА

В 1842 году американский поэт и переводчик Генри Уодсворт Лонгфелло знакомит читателей с очередным поэтическим сборником «Баллады и другие стихотворения». Книга мгновенно обретает широкую популярность и приносит своему создателю заслуженную славу самого известного писателя современности. Единственный, кто высказался о книге отрицательно, был Эдгар По, пристрастный литературный критик, автор самых тиражируемых американских баллад. Однако и ему пришлось признать, что есть в этом сборнике два-три «настоящих» стихотворения. К числу удавшихся опусов Э. По отнёс балладу «Скелет в доспехах».

Сочинение, построенное на основе красивой легенды, открывало перед читателем мир скальдов и викингов. Автор, страстно увлечённый скандинавской историей, живо интересовавшийся древними языками, подробно изучал мифологию северных народов, знал «Эдды», любил «Хеймскринглу». Такая познавательная активность Г. Лонгфелло вполне соответствовала духу времени. Образы Скандинавии, нордический характер героев, суровая природа Севера, её скупые, неброские краски и возвышающееся над миром величие стали не просто модным течением, но устойчивой художественной тенденцией в романтической литературе. После открытия столетием ранее «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона это была вторая волна увлечения «северным текстом» (термин Е. Галимовой), приведшая, по мнению ряда исследователей, к контаминации оссианизма и скандинавизма[1].

Рецепция образов скандинавских мифов стала творческой задачей поэта, философией и поэтикой художественного мира его баллады. В Предисловии к первому изданию «Скелета в доспехах»[2] автор подробно объясняет, как родился замысел сочинения. Лонгфелло пишет, что балладу он задумал во время поездки на побережье острова Род-Айленд, где на вершине холма стоит старинное сооружение, известное как Круглая, или Ньюпортская башня, привлекающее внимание туристов своим гордым архаичным видом [3]. Здесь же изложена история появления главного персонажа: «Год или два назад на Фолл-Ривер был выкопан скелет, одетый в сломанную и ржавую броню; и мне пришла в голову мысль соединить его с Круглой башней в Ньюпорте, обычно известной до сих пор как Старая ветряная мельница…» [3].

Предназначение и время постройки башни уже не одно десятилетие будоражило умы учёных всего мира, оставаясь загадкой, порождающей самые смелые предположения и гипотезы. Для представителей творческого сословия наиболее притягательной оказалась версия о доколумбовых контактах аборигенов с представителями иного континента. Мысль о ранних норвежских поселениях XI–XIV веков на берегах Нового Света пленила воображение Г. Лонгфелло, гипотеза о скандинавских экспедициях была им художественно обработана: образ бесстрашных мореплавателей и открытой ими Америки послужил импульсом к рождению художественной концепции произведения.

Результат получился уникальным с точки зрения жанрового воплощения баллады. Дело в том, что к середине XIX века – времени написания стихотворения – в европейской литературе чётко обозначились две типологические разновидности балладного жанра: *табуированная* и *национально-историческая*. Сходные по родовым признакам (повествовательность, драматизм, конфликт субъективного и объективного начал), они отличались по видовым показателям, таким как генеральная интонация, «персонажный кар-

кас» и балладный конфликт (фабульная схема, представленная посредством смены «сюжетных функций»[3]).

Главным отличием двух видовых разновидностей романтической баллады является генеральная интонация (термин В. Медушевского) – выразительно-смысловая интонация, обобщенно представляющая основной эмоциональный тон произведения. Если жанровое «лицо» *табуированной* баллады определяется, прежде всего, способностью вызвать чувство страха, то в балладе *национально-исторической* – чувство возвышенного трепета от встречи с трансцендентным.

На уровне «персонажного каркаса», благодаря уточняющим архетипическим характеристикам, отчетливо прослеживается жёсткая дифференциация персонажей в двух типах жанра. Так, инфернальному Пришельцу в *табуированной* балладе противостоит Воин в *национально-исторической*; хрупкой, как мечта возлюбленной-Психее – Светлая и мужественная дева Севера (персонификация скандинавской природы); Повествователю, Вестнику смерти – величественный Скальд, медиатор между мирами людей и богов. Наконец, совершенно очевидны различия в композиционно-драматургической организации табуированной и национально-исторической баллады. Они связаны с тремя жанрообразующими компонентами жанра – эпосом, лирикой и драмой, слияние которых Й. Гёте называл «первоядцом» балладной поэтики [2, с. 554]. Эпос, лирика и драма послужат дополнительным инструментом анализа для выявления притяжения сочинений к той или иной разновидности баллады.

Г. Лонгфелло. Баллада «Скелет в доспехах»

Благодаря внедрению «северного кода» в балладу Г. Лонгфелло обе типологические разновидности предстали в синкретическом единстве. Цель работы – рассмотрение принципов объединения двух названных разновидностей баллады в литературном источнике «Скелет в доспехах» и его музыкальной рецепции в хоровой балладе А. Фута.

Обращаясь к критериям, определяющим видовую специфику романтической баллады, можно увидеть следующую картину. Повествование в стихотворении начинается в соответствии с жанровым каноном *табуированной* баллады. Доминирующее положение в первой строфе занимает генеральная интонация страха и страдания, концентрирующая негативные эмоции ужаса. Возникновение из небытия призрака воина, сверкающего пустыми глазницами, его портретная характеристика дана в лучших традициях *horror'a*. Жанрообразующая ситуация встречи двух миров – здешнего и потустороннего – становится определяющей для формирования ближнего семантического круга названной разновидности жанра.

Отметим полное соответствие «персонажного каркаса» стихотворения *табуированной* балладе. Его составили Инфернальный пришелец (Скелет), Возлюбленная – (дочь короля) и Повествователь (Поэт). О преемственности текста традициям *табуированной* баллады свидетельствует драматическая ситуация нарушения ритуального табу, связанного с похищением невесты, и неизбежно следующий за этим событием мотив возмездия, предопределивший трагический финал любовной линии баллады (сюжетная функция «свадьба-похороны»). Однако далее первой сюжетной функции развитие действия в стихотворении не продвинется, «смодулировав» в иной балладный сюжет, *табуированной* балладе уже не принадлежащий.

Этот сюжет возникает наплывом, заявляя о себе сначала с помощью историко-топографических формул, благодаря которым у читателя постепенно создается представление о реальности хронологических событий. К примеру, в балладе используется имя Хильдебранда (король и отец Возлюбленной), которое часто встречается в германских и древнескандинавских сказаниях. Выбор имени неслучаен: оно генерирует архаический колорит и используется как ссылка на обобщенный образ воина. Его первый корень «*hild*» означает битву, а второй – «*brand*» переводится как меч, что отсылает к искусству кеннингов скальдической поэзии, чем актуализирует фольклорно-мифологический пласт текста.

Для поэтики национально-исторической баллады непременным условием является введение топонимических маркеров. «Далекая северная земля», «берега дикой Балтики» – таковы координаты места, где жил Викинг. К числу иных важных деталей, уточняющих место событий, можно отнести и *Gerfalcon* – ирландского кречета. Описывая бегство героев, Лонгфелло упоминает «*Gusty Skaw*» – резкий порывистый ветер, название которого производно от географического места, с которым он связан. На карте северных стран находим сразу две точки с таким названием. Это мыс на северной оконечности Дании и самая северная точка Шетландских островов (Шотландский архипелаг, остров Унст). Таким образом, кажется возможным установить маршрут беглецов в Америку.

Далее в балладе происходит семантическая «перелицовка» действующих лиц. Скелет утрачивает качество инфернальности, так как на первый план выходит героическая ипостась харак-

теристики персонажа. Теперь это – мрачный, свирепый Викинг. Поэт получает дополнительные коннотации Скальда. К нему всеми своими надеждами обращён Викинг: «Я был старым викингом! / Мои многообразны подвиги, / Но ни один Скальд в песне их не воспел, / Ни одна сага не рассказала!»[4].

Добавим, что воин в стихотворении не называет своего имени. Для истории оно утрачено. По мифологическим представлениям забвение героя, невоспетость его подвигов означали трагическую участь воина, застрявшего между мирами. Однако для соединения с небесной дружиной Верховного бога необходимым условием является принятие смерти в бою от врага или гибель от своей руки посредством культового удара копьём. У скандинавов это действие уподоблялось акту жертвоприношения богу войны, так как Один ввел этот ритуал, «умертвив» себя, чтобы войти, подобно павшим героям, на Вальгаллу. Именно такой сюжетный ход избрал Г. Лонгфелло, после чего в балладе происходит переход к сюжетной функции «песнь о подвигах» – гимн в честь воинского братства.

Таким образом, Инфернальный пришелец и Поэт претерпевают метаморфозы, становясь Воином и Скальдом. Генеральную интонацию страха и страдания сменяет интонация Nordic sublime, а сюжетную функцию «свадьбы-похорон» вытесняет «песнь о подвигах». Наконец, не менее важным условием при установлении типологической разновидности романтической баллады является тяготение к той или иной эстетической парадигме литературного рода. Рассмотрим этот вопрос на уровне образной драматургии баллады.

Для определения эпоса, лирики и драмы воспользуемся концепцией М. Михайлова, раскрывающим эти понятия как «различные типы эстетического отношения человека к миру (природе, обществу, Универсуму)» [5, с. 9]. Анализ баллады показал, что в своём проявлении герой проходит несколько стадий самоутверждения, демонстрирующих изменение его мироощущения. Эпическая стадия – это период *мироприятия*. Викинг вписан в окружающую среду. Он живет в полной гармонии с природой и социумом.

Следующий этап в жизни героя – драматический. Он характеризуется *мироотрицанием*. В своём обществе герой-воитель становится отчаянным бунтарем и мятежником: он тайно обручается с возлюбленной, принадлежащей высшей касте, затем похищает её и устраивает побег.

В свете духовного изменения героя важным является жизненный этап *миропреображения* – лирики. В душе Викинга расцветает чувство любви, в котором герой обретает полноту бытия. Как символ чистоты и праведности предстаёт образ Возлюбленной. Возведенная для нее башня, возвышающая на холме, где обычно размещаются сигнальные огни, красноречиво проносит романтическую мысль о том, что в бурных волнах жизни спасительным маяком является только любовь.

Итак, все три рода – эпос, драма и лирика – имеют место в «Скелете…» Г. Лонгфелло. При этом доминирующие позиции занимают эпос и драма. «Балансируя» между ними, баллада удивительным образом сохраняет равновесие, «мерцая» поэтикой и *табуированной*, и *национально-исторической* баллады. Обратимся к музыкальному «прочтению» «Скелета в доспехах» А. Футом.

А. Фут «Скелет в доспехах». Баллада ор. 28 для смешенного хора и оркестра

Отметим, что в академической музыке устоялся целый комплекс выразительных средств, отвечающих эпическому, лирическому и драматическому принципам драматургии. Используя их, композитор способен переориентировать поэтическое повествование с одного рода на другой, сместить акценты. Именно это и происходит в сочинении А. Фута. Гибкой спаянности и тонкой взаимосвязи родов в стихотворении Г. Лонгфелло композитор противопоставляет более прямолинейную их демонстрацию и достаточно явное размежевание. В качестве доминантного он избирает эпический тон повествования, что отражается на самых различных уровнях музыкального текста и прежде всего – на композиционном.

Так, сочинение написано в контрастно-составной форме. Чередование контрастных разделов по сюитному принципу – характерное свойство эпической драматургии. Экспозиционный тип изложения является в произведении преобладающим. Отметим, что разделы хорошо сбалансированы по объему. Для этого А. Футу пришлось сделать купюры. Он исключил три строфы – пятую (описывающую юношескую жизнь героя), седьмую (рисующую воинский пир) и шестнадцатую (повествующую о яростном шторме, в котором оказалась лодка беглецов). Исключение картинной сцены урагана объясняется желанием композитора уменьшить зону драматизма в балладе. Предпочтение строфических форм сквозным, на наш взгляд, вызвано тем же желанием.

Монологическому высказыванию в балладе Лонгфелло композитор противопоставляет исключительно хоровое изложение материа-

ла, придающее объективность повествованию. В вокальной партии преобладает хоральная фактура, голоса дублируются оркестром, что усиливает эффект коллективного начала. В интонационно-тематической организации музыкальной композиции обнаруживается интонационное родство: во всех темах неизменно присутствует восходящий трихорд (от I к III ступени или от III к V-й).

Оба варианта составляют основу лейтмотива Викинга. Могучий «богатырский» унисон оркестрового *tutti*, завершаемый мощным аккордовым *sforzando*, а также движение к первой ступени с захватом седьмой натуральной, сообщает звучанию архаический колорит. Сурово и мужественно звучит лейтмотив при характеристике Викинга – грозного мертвеца, воодушевленно и приподнято – члена воинской дружины, нежно и проникновенно – в рассказе об истории любви. Кульминацией эпического начала, вершиной интонационного единства сочинения становится тема небесного братства, завершающая балладу.

Наблюдая за тем, как А. Фут «прочитывает» либретто, можно заметить, что композитор работает «крупным штрихом», чередуя контрастные образно-тематические сферы.

Зона драматизма композиционно рассредоточена по разделам и проявляется с помощью традиционных для этой образной сферы интонационных и тонально-гармонических средств. Напряженные уменьшенные аккордовые вертикали, зловещее хроматическое движение – вот традиционный набор выразительных элементов, использованный композитором для решения поставленной задачи. В целом удельный вес драматизма невелик: как было отмечено выше, Фут, словно намеренно избегает эпизодов высокого напряжения.

Итак, нами после проведения сравнительного анализ поэтического опуса Г. Лонгфелло и его музыкальной версии, созданной А. Футом, очевидно, что в музыкальном «прочтении» баллада утратила многомерность смыслов. Насыщенный символами и аллегориями литературный текст предстал в упрощенной версии, по ряду параметров тяготея к национально-исторической разновидности жанра, хоровая баллада, тем не менее, не достигла глубины художественной выразительности в воплощении генеральной интонации Nordic sublime, которая исходит из нордического духа-Логоса, ассимилировавшего в себе и суровый характер скандинавского Севера, и сдержанную гамму трагической эмоциональной палитры, и торжественно-патетическую тональность «военного слова» боевых побед, и скульптурную мощь образов природы.

Наиболее удачно прорисован образ Воина. Другие персонажи – Дева и Скальд – схематично. Попытка А. Фута представить версию национально-исторической баллады в эпическом «формате», используя для этого интонационные, композиционно-драматургические средства, а также исполнительские возможности хора, хоть и уступает по художественному решению оригиналу Г. Лонгфелло, но, безусловно, заслуживает внимание как одна из неизученных, но уже «пожелтевших страниц» американского музыкального романтизма, как смелый опус «второго плана».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее см.: [1; 2].

[2] В последующих изданиях автор снял Предисловие, тем самым, отказавшись от точности исторической справки, что усилило мифологизацию баллады.

[3] Помня о том, что балладный сюжет представляет собой инверсию сказочного, в работе для структурирования балладного текста используется терминология В. Я. Проппа.

[4] Подстрочный перевод Т. Андрущак.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Левин Ю.* Оссиан в русской литературе. *Л.*: Наука, 1980. 204 с.

2. *Стеблин-Каменский М.* Скальдическая поэзия. *Л.*: Наука, 1979. 183 с.

3. *Longfellow Henry Wadsworth*. Skeleton in Armor Boston: James R. Osgood & Co., 1877. URL: https://archive.org/details/skeletoninarmor00longrich/page/n15 (дата обращения: 07.07.2019).

4. *Гёте Й.* Разбор и объяснение // Эолова арфа: Антология баллады. М.: Высшая школа, 1989. С. 554–556.

5. *Михайлов М.* Эпос, лирика, драма как роды литературы (сущность, специфика, соотношение): автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. 42 с.

REFERENCES

1. *Levin Ju.* Ossian v russkoj literature [Ossian in the Russian literature]. Leningrad: Nauka, 1980. 204 s.

2. *Steblin-Kamenskij* M. Skaldicheskaja pojezija [Scaldic poetry]. Leningrad: Nauka, 1979. 183 s.

3. *Longfellow Henry Wadsworth*. Skeleton in Armor Boston: James R. Osgood & Co., 1877. URL: https://archive.org/details/skeletoninarmor00longrich/page/n15 (data obrashhenija: 07.07.2019).

4. *Gjote J.* Razbor i objasnenie [Analysis and explanation] // Jeolova arfa: Antologija ballady [Aeolian Harp: Anthology of a Ballad]. Moscow: Vysshaia shkola, 1989. S. 554–556.

5. *Mihajlov M.* Jepos, lirika, drama kak rody literatury (sushhnost', specifika, sootnoshenie) [Epos, lyrics, drama as a genus of literature (essence, specificity, correlation)]: avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. Moscow, 2006. 42 s.

ЗАБЫТЫЙ БАЛЛАДНЫЙ СЮЖЕТ АМЕРИКАНСКОГО РОМАНТИЗМА

В конце XIX века в романтизме обозначилась устойчивая художественная тенденция, связанная с реактуализацией «скандинавского текста». В русле увлечения образами дикого Севера возникает баллада «Скелет в доспехах» американского поэта Г. Лонгфелло. Получившая еще при жизни автора популярность и множество музыкальных рецепций, она, тем не менее, практически неизвестна в России. К моменту создания своего произведения в европейской художественной культуре утвердились две типологические разновидности балладного жанра – табуированная и национально-историческая.

Цель работы – рассмотрение принципов объединения двух разновидностей баллады в литературном источнике «Скелет в доспехах» и его музыкальной рецепции в хоровой балладе американского композитора А. Фута. В числе основных задач статьи находится анализ поэтического и музыкального сочинений, опирающийся на методологию жанрового анализа романтической баллады, изложенную в ряде работ О. Бегичевой. Не менее важным условием при установлении типологической разновидности романтической баллады является тяготение к той или иной эстетической парадигме литературного рода. Рассматривая этот вопрос на уровне образной драматургии баллады, привлекается методология М. Михайлова. После проведенного анализа становится очевидным, что все три литературных рода – эпос, драма и лирика – имеют место в «Скелете…» Г. Лонгфелло. В выводах отмечается, что сохранить равновесие позволяет параллельное сосуществование в одном художественном тексте поэтики и табуированной, и национально-исторической баллады, в чем видится уникальность поэтического опуса.

Музыкальное «прочтение» «Скелета в доспехах» Г. Лонгфелло тяготеет к эпосу. Примыкая ближе к национально-исторической разновидности жанра, хоровая баллада не достигает смысловой глубины в воплощении генеральной интонации Nordic sublime, которая исходит из нордического духа-Логоса. Тем не менее, она заслуживает внимание, как опус «второго плана», расширяющий представление не только о балладном жанре в музыке, но и об американском романтизме.

Ключевые слова: американский романтизм, табуированная баллада, национально-историческая баллада, Г. У. Лонгфелло, А. У. Фут, «Скелет в доспехах».

FORGOTTEN BALLAD STORY OF THE AMERICAN ROMANTICISM

At the end of the 19th century, there was a steady artistic tendency in Ro-manticism associated with the reactualization of the «Scandinavian text». In line with the passion for the images of the wild North appears a ballad «Skeleton in Armor» by an American poet G. Longfello. Received popularity and many musical incarnations during the author's lifetime, it is, however, almost unknown in Russia. By the middle of the 19th century, two typological varieties of the ballad genre – horror and national-historical – had established themselves in European artistic culture.

The purpose of the work is to consider the principles of combining the two varieties of ballad in the literary source of the «Skeleton in Armor» and its musical embodiment in the choral ballad of an

American composer A. Foot. Among the main objectives of the article is analysis of poetry and musical works, based on the methodology of genre analysis of romantic ballad outlined in the works by O. Begicheva. An equally important condition for establishing the typological variety of a romantic ballad is the gravitation towards an aesthet-ic paradigm of the literary kind. The methodology of M. Mikhailov is used to solve this issue. After the undertaken analysis it becomes obvious that all three literary kinds – epic, dramatic and lyric poetry – take place in «Skeleton...» by G. Longfello. In the conclusions it is noted that parallel coexistence in the one text of a horror and national-historical ballad allows to maintain balance, in which the uniqueness of poetic opus is seen.

G. Longfello's musical «reading» of «Skeleton in Armor» gravitates to-wards epic poetry. Coming closer to the national-historical variety of the genre, the choir ballad does not reach a sense depth in the embodiment of the main in-tonation of Nordic sublime, which comes from the Nordic spirit-Logos. Never-theless, it merits attention as an opus of «second-line», expanding the notion not only of the ballad genre in music, but also of American romanticism.

Keywords: American romanticism, ballad of horror, ballad of national-historical, G. W. Longfellow, A. W. Foot, «Skeleton in Armor».

Бегичева Ольга Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории и теории музыки
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
e-mail: olilog@yandex.ru

Olga V. Begicheva
Ph.D. (Art)
professor of Department of History and Theory of Music
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
e-mail: olilog@yandex.ru

Андрущак Татьяна Станиславовна
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории и теории музыки
Волгоградский государственный институт искусств и культуры,
Россия, 400001, Волгоград
e-mail: corda67@mail.ru

Tatiana S. Andrushchack
Ph.D. (Art)
professor of Department of History and Theory of Music
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
e-mail: corda67@mail.ru

DOI: https://doi.org/ 10.24411/2076-4766-2019-13002

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЦИТИРОВАНИЕ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА № 5 И. БРАМСА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ЖАНРЕ КИНОКОМЕДИИ

Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-31-27001 «Аспиранты»

Практика сочетания классической музыки и кинофильма началась ещё в эпоху «Великого немого», когда показы картин сопровождались игрой тапёров и оркестров. Однако с появлением звука в кино и профессии кинокомпозитора, режиссёры не отказались от использования классической музыки, напротив, во всех кинематографических жанрах и направлениях они часто стали обращаться к музыке прошлого в качестве источников цитирования в своих кинопроизведениях. С началом эры звукового кино классическая музыка уже не всегда была представлена в качестве формального сопровождения видеоряда. Режиссёры стали избирательно подходить к выбору цитированного музыкального материала. Так началась новая страница в истории существования музыкальной классики.

Классическая музыка в кино выполняет различные функции: служит фоном видеоряда, передаёт атмосферу эпохи, в которой разворачивается действие фильма, воздействует на эмоции реципиента, выступает как смыслообразующий фактор кинотекста и т. д. Одно из возможных обращений искусства кино к классической музыке отражено в словах Х. Г. Гадамера, представителя философской герменевтики. Он отмечал, что чем больше временн*ая* дистанция между автором, создавшим произведение и интерпретатором, тем точнее понимание смысла произведения [2, с. 14]. О кинематографе как о «памяти истории человечества» говорил в одном из интервью Ж. Деррида: «Кинематограф <…> с готовностью вбирает в себя все скорбные воспоминания, все трагические и эпические моменты истории. Именно они, эти наслаивающиеся друг на друга исторические и кинематографические пласты скорби, дают сегодня дыхание жизни наиболее интересным кинообразам» [3].

Цитата – это фрагмент текста другого автора, который помещён в новые условия, то есть в новое произведение. Любой цитируемый материал, как инородный элемент, нарушает линеарное развитие нарратива. В кинофильме музыкальная цитата вторгается в пространство кинотекста, создаёт аудиовизуальный контрапункт, фиксирует внимание реципиента на изначальном смысле цитируемого материала, транслирует смыслы, возникающие при его столкновении и взаимодействии с другими компонентами кинотекста. По словам З. Лиссы, цитата «…помогает зрителю правильно истолковывать содержание сцены, расшифровывает метафоры, представленные в видеоряде, подчёркивает их смысловое содержание, создаёт определённую атмосферу, благодаря присущей ей выразительности» [4, с. 224]. Музыкальная цитата привносит в кинотекст смысловую многогранность, предполагает множество интерпретаций этих смыслов.

Несмотря на инородность цитатного материала и возникающий аудиозрительный контрапункт, цитата не всегда нарушает целостность пространства кинотекста. В истории кино существуют примеры гармонического единства изображения и музыкальной цитаты. Синтез видимого и слышимого обнаруживается во всех киножанрах, в том числе и в жанре кинокомедии, о котором пойдёт речь в настоящей работе. Цель данной статьи – обнаружить примеры синтеза изображения и музыкальной цитаты в кинокомедиях XX века, объяснить, какие художественные смыслы возникают при таком виде взаимодействия. В качестве цитируемого материала намеренно выбрано одно музыкальное произведение. Звучание одной и той же музыки в кинофильмах различных лет, стилей, жанров наделяет новыми смыслами как заимствованный музыкальный материал, так и картины, в которых он цитируется, одновременно помогая понять универсальные принципы построения синтетического художественного текста.

В качестве примера цитирования одного музыкального произведения в лентах жанра комедии обратимся к Венгерскому танцу № 5 fis-moll

Иоганнеса Брамса. При его сочинении композитор обратился к народным танцевальным жанрам вербункош и чардаш, в частности к чардашу «Bártfai emlék» австро-венгерского композитора и дирижёра Белы Келара. Яркая, жизнерадостная музыка Венгерского танца Брамса стала «классическим супер-хитом», прочно зафиксировалась в памяти нескольких поколений слушателей и кинозрителей, и, вероятно, этим объясним её успех в кино – 54 примера цитирования в разных жанрах. Настроение Венгерского танца более всего созвучно кинокомедии, поэтому он так часто звучит в лентах названного жанра. Для комедии характерны: игровое, смеховое начало, яркий контраст между ничтожным и возвышенным, превращение напряжённой мысли в нелепость, абсурд (И. Кант), переворачивание смыслов (Ф. Шеллинг) [5, с. 60].

Обратимся к шести образцам цитирования Венгерского танца № 5 И. Брамса в комедиях, созданных разными режиссёрами в разные годы. Эти картины объединяет не только жанровое единство, но и особенная роль в кинотекстах музыкальной цитаты. Во всех отобранных нами картинах прослеживается гармония между музыкой и видеорядом.

В качестве первого примера остановимся на короткометражной картине «Каша с молоком» 1933 года (режиссёр Роберт Ф. Макгоун), которая входит в сборник «Пострелята» (1922–1944). Каждая из короткометражек представляет собой отдельную зарисовку из жизни маленьких детей. В картине «Каша с молоком» мальчик исполняет Венгерский танец на губной гармошке перед одноклассниками. Эффект комического достигается сложившейся ситуацией, в которую помещена цитата, непривычностью звучания знакомой мелодии на губной гармошке, серьёзностью, с которой играет юный музыкант, а также скоростной съёмкой в традициях немых комедий 20-х годов. Однако Венгерский танец в данной сцене не воспринимается как инородный элемент, он органично вписывается в сценку, а исполнение на губной гармошке подчёркивает народный колорит музыки.

В следующем примере Венгерский танец цитируется в кульминационной сцене эксцентрической комедийной ленты «С собой не унесёшь» 1938 года (режиссёр Фрэнк Капра), основанной на одноимённой пьесе Джорджа Кауфмана и Мосса Харта. Сюжет картины повествует о любви современных американских Ромео и Джульетты. Родители юноши богатые и высокомерные бизнесмены (Кирби), а семья девушки (Сикамор) идейно и социально относится к совершенно контрастному слою общества. Это жизнерадостные и добродушные люди искусства, они играют на ксилофоне, поют американские песни под губную гармошку, дружат с русским танцором Потапом Коленковым, пишут картины и романы.

Обе семьи против свадьбы, но юноша, в поисках решения проблемы, неожиданно для семьи невесты, приводит своих родителей к ним в гости. Сцена знакомства семей (Сикамор и Кирби) является одной из кульминационных, и в ней, как упоминалось выше, звучит музыка Венгерского танца Брамса. Её исполняет на ксилофоне один из членов семьи Сикамор. Услышав музыку танца, вся семья невесты, включая слуг, начинает танцевать, подпевать, писать картины, играть в дротики. Во время этого музыкального веселья и входят нежданные гости – родители юноши. Возникает неловкая пауза, и хозяйка дома, пытаясь сгладить первое впечатление, называет описанную сцену «тихим домашним вечером». Как и в предыдущем примере, музыка Брамса исполняется на необычном инструменте – ксилофоне – и в такой интерпретации Венгерский танец звучит задорно и радостно. Все персонажи описанной сцены эмоционально откликаются на музыку, она становится не только «источником» их движений, но и коллективным портретом жизнерадостной семьи Сикамор.

В 40-х годах музыка танца также цитируется в музыкальных комедийных лентах. В качестве примера приведём две классические голливудские комедии – «Сестрички Долли» 1945 года, (режиссёр Ирвинг Каммингс) и «История Джолсона» 1946 года (режиссёр Альфред Э. Грин). Обе ленты начинаются со сцен, где внутри кадра звучит музыка танца. В «Сестричках Долли» танец двух сестёр под музыку Брамса представлен как главный номер юных венгерских артисток. Под аккомпанемент музыкального ансамбля девушки исполняют сложный танец, демонстрируя своё мастерство. В первой сцене картины «История Джолсона» комедиант играет небольшой фрагмент Венгерского танца, намекая на жанр ленты, которую предстоит увидеть зрителю.

Обратимся к популярной комедии 70-х годов «Возвращение высокого блондина» 1974 года, (режиссёр Ив Робер). И в этой картине Венгерский танец звучит в главной кульминации действия, которое разворачивается в зале во время концерта при оркестрантах и зрителях. Танец дважды повторён – в начале и в конце финальной сцены. Являясь музыкальной и драматургической аркой, он объединяет и связывает череду сюжетных развязок фильма. Оркестр исполняет музыку танца на сцене, а главный герой – Франсуа (Пьер Ришар) при этом солирует на скрипке. Согласно сюжету, из зрительного зала за ним следят представители мафии, которые

намереваются убить Франсуа как раз во время исполнения Венгерского танца. В зал врывается его подруга Кристина с пистолетом, целится во Франсуа. Он начинает фальшиво играть соло на скрипке, вскакивает со своего места и, двигаясь под музыку Брамса, пытается спрятаться за оркестрантами от Кристины. Оркестр продолжает играть. Кристина стреляет, Франсуа падает, успевая прервать музыку ударом в гонг. После этого наступает череда драматургических развязок: узнаваний, прощений, торжества добра и справедливости. Прерванный концерт продолжается, и лента завершается под звучание музыки Венгерского танца. Финал фильма представляет пример спаянности музыкального ряда и изображения, где музыка выступает важным компонентом драматургии. Кульминация происходит во время концерта, на котором главный герой играет в оркестре; все движения персонажей обусловлены музыкой, что создаёт не только комический, но и подчёркнуто театральный эффект. Второе проведение танца соответствует второй волне кульминации ленты и достигается постепенным ускорением и динамическим усилением звучания музыки.

Одним из особых примеров цитирования Венгерского танца в жанре комедии стал фильм «Великий диктатор» 1940 года (режиссёр Чарли Чаплин). Лента вошла в историю кинематографа как произведение, наполненное гуманистическими идеями и направленное против нацизма. Главными героями картины являются цирюльник-еврей и нацистский диктатор. По сюжету они оказываются двойниками и, в результате череды событий, цирюльник занимает место фюрера. В этом фильме комедия обнаруживается в бурлеске «сумасбродной комедии» и в острой политической сатире (Ж. Делёз). Черты бурлеска присутствуют в непредсказуемом развитии действия, множестве сюжетных событий, путанице персонажей, двойничестве. В свою очередь политическая сатира проявляется в насмешках над нацизмом и личностью А. Гитлера, в утрированной актёрской игре Чаплина.

Особенность картины также в том, что она стала первой звуковой работой Чаплина. Саундтрек картины написал американский композитор Мередит Уиллсон в соавторстве Чаплиным. Наряду с киномузыкой, Чаплин обратился к цитатам из двух произведений Р. Вагнера и И. Брамса. Известно, что Вагнер и Брамс были современниками, представителями немецкой композиторской школы и антагонистами. Чаплин выбрал диаметрально противоположную музыку композиторов – цитату из увертюры к опере «Лоэнгрин» Вагнера и цитату из Венгерского танца № 5 Брамса. Режиссёр поместил цитаты в следующие одну за другой сцены. Увертюра из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера звучит в комической сцене нелепого танца главного героя по имени Хинкель с воздушным шаром-глобусом, а Венгерский танец – в сцене бритья, разворачивающейся в парикмахерской.

Обратимся к сцене в парикмахерской. В кадре радиоприёмник крупным планом. Звучит внутрикадровый голос диктора: «Это программа "Счастливого часа". Почувствуйте удовольствие от нашей музыки и двигайтесь под её ритм. Наша следующая композиция – Брамс "Венгерский танец № 5"». Мы видим парикмахерскую, в которой парикмахер бреет господина.

Описанная сцена является классическим примером стиля Чаплина. Цирюльник бреет клиента под музыку Венгерского танца и при этом выполняет рекомендации диктора двигаться под музыку. Пластикой и мимикой Чаплин выражает слышимую им музыку, в результате чего его движения сливаются воедино с музыкой танца. Венгерский танец в данной сцене отождествляется с героем на экране, становится его музыкальным портретом.

Киновед А. Базен находит, что между героями-двойниками – евреем-парикмахером и нацистским диктатором разница не больше, чем между их усами, но, одновременно, возникающая при этом дистанция между двойниками непреодолима. По нашему мнению дистанция между героями образуется в кульминационных сценах с цитатами из музыки композиторов-антагонистов.

В кинофильме гуманистическим началом, объединяющим людей, выступает трансляция Венгерского танца по радио. Роль музыки – подарить человеку радость, хотя бы во время радиопередачи «Счастливого часа». В такой направленности к простым радостям жизни: в прослушивании любимой радиопередачи, в увлечённости работой, возникает слияние образа героя с музыкальным образом.

Сцена танца с глобусом представляет собой действие, в котором Чаплин сталкивает следующие смысловые и образные начала. Символом игры с миром выступает мяч-глобус, который Хинкель подбрасывает в танце. Такая игра становится проецированием внутри фильма реально существующей ситуации войны, происходящей за пределами его художественного пространства. Параллельно этому развивается комическое начало, оно возникает при вкраплении цитаты в кинотекст, усиливается эпизодом танца. Восприятие сцены как целого осуществляется сквозь призму пародийного, которое отступает на задний план из-за понимания некомичности реальной ситуации, но, тем не менее, это пони-

мание не мешает зрителю искренне смеяться над нелепым танцем героя. [1, с. 200]. В сцене бритья ситуации войны вообще не существует, она вынесена за пределы иллюзорного мира, в котором живёт цирюльник, о ней не напоминает ничего, потому что по-прежнему работает парикмахерская, по-прежнему звучит музыка по радио. В этих сценах, созданные режиссёром ситуации, воздействуют на наши переживания, сливаются с комическим, и «звук миметически присоединяется к изображению», а «эмоции, вызванные музыкой у зрителя, дублируют аффективные состояния» на экране [6, с. 275]. В фильме «Великий диктатор» цитируемая музыка Вагнера и Брамса, становится средством создания образных характеристик героев и подчёркивает гуманистическую направленность картины.

Заметим, что Венгерский танец № 5 Брамса цитируется разными режиссёрами не только в жанре комедии, но и в других кинематографических жанрах и направлениях. В подтверждение сказанного, перечислим некоторые примеры: фильм ужасов «Кукла» (2016, режиссёр Уильям Брент Белл), абстрактная анимация «Этюд № 7» (1931, режиссёр Оскар Фишингер), мультфильм «Полька для трёх поросят» (1943, режиссёр Фриц Фрилинг), документальную картину «Rural Hungary» («Сельская Венгрия», 1939, режиссёр Джеймс Энтони Фитцпатрик). В названных работах раскрываются иные смысловые грани взаимодействия музыки и видеоряда. В данной статье мы ограничились рамками одного жанра – комедии. Режиссёры цитируют музыку Венгерского танца именно в комедиях не случайно: она колоритна, энергична, с её помощью легче вызвать положительный эмоциональный отклик у реципиента. Она является одним из классических музыкальных хитов и знакома самому широкому кругу людей. В качестве примеров цитирования были подобраны классические комедийные ленты, в основном американских режиссёров, и большинство из которых относятся к первой половине XX века. Описанные сцены из фильмов объединяет то, что музыка танца звучит в них внутри кадра, мы её слышим в исполнении оркестра («Возвращение высокого Блондина»), народного ансамбля («Сестрички Долли»). Венгерский танец стал частью массовой культуры, поэтому его играют на любом инструменте, которым владеет персонаж фильма – на губной гармошке («Каша с молоком»), на ксилофоне («С собой не унесёшь»), наконец, её транслируют по радио («Великий диктатор»). Принцип внутрикадрового звучания цитированного материала способствует «консонантности» между слышимым и происходящим в кадре. В некоторых примерах его музыка отражается в танцах, как в «Сестричках Долли», «С собой не унесёшь», в других – персонажи в своих движениях «следуют» за музыкой танца, что отражается в их мимике и пластике («Возвращение высокого блондина», «Великий диктатор»). Иногда цитирование Венгерского танца возникает в кульминационных моментах картин, добавляя эмоциональности событиям в кадре («Возвращение высокого блондина»). Во всех приведённых примерах обнаруживается синтез между цитатой и видеорядом. Поэтому есть основания говорить, что в этих фильмах музыка Венгерского танца является полноправным героем действия, и выполняет важнейшую роль в раскрытии их смысловой художественной доминанты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Делёз Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.

2. *Демченко А., Демченко Г.* Семиотика и семантика в музыкальной науке // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года в 2-х частях Часть I. – Астрахань: АИПКП, 2006. С. 12–18.

3. *Деррида Ж.* Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида. Cahiers du cinema, апрель 2001 (№ 556). URL: https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki (дата обращения 25.08.2019).

4. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. 496 с.

5. *Пигулевский В.* Искусство и арт-практика. Харьков: Гуманитарный центр, 2019. 204 с.

6. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.

REFERENCES

1. *Delez Zh*. Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 560 s.

2. *Demchenko A., Demchenko G*. Semiotika i semantika v muzykal'noi nauke [Semiotics and semantics in music science] // Muzykal'naia semiotika: perspektivy i puti razvitiia [Musical semiotics: prospects and development paths]: Sb. statei po materialam Mezhdunar. nauch. konf. 16–17 noiabria 2006 goda v 2-kh chastiakh Chast' I. Astrakhan': AIPKP, 2006. S. 12–18.

3. *Derrida Zh*. Kino i ego prizraki. Interv'iu s Zhakom Derrida. Cahiers du cinema, aprel' 2001 (No 556). URL: https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki (data obrashheniya 25.08.2019).

4. *Lissa Z*. Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 s.

5. *Pigulevskii V*. Iskusstvo i art-praktika [Art and art practice]. Khar'kov: Gumanitarnyi tsentr, 2019. 204 s.

6. *El'zesser T., Khagener M*. Teoriia kino. Glaz, emotsii, telo [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. St. Petersburg: Seans, 2018. 440 s.

ЦИТИРОВАНИЕ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА № 5 И. БРАМСА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ЖАНРЕ КИНОКОМЕДИИ

В данной статье предпринята попытка проследить взаимодействие определённой музыкальной цитаты с синтетическим пространством фильмов на примере одного кинематографического жанра. В качестве жанра была выбрана комедия, а музыкальной цитаты – Венгерский танец № 5 fis-moll немецкого композитора-романтика Иоганнеса Брамса. В статье представлены аналитические выводы о шести комедиях, которые в своём большинстве относятся к первой половине XX века и сняты американскими режиссёрами. Как известно, музыкальная цитата является элементом другого, чужого текста, вторгаясь в пространство кинотекста, она создаёт конфликт с видеорядом, аудиовизуальный контрапункт, нарушая линейное развитие действия. В данной работе показано, что в кинематографе существуют примеры не только противопоставления музыкальной цитаты и изображения, но и гармоничного единства, синтеза цитируемого материала с видеорядом. Анализ шести кинофильмов, в которых звучит Венгерский танец Брамса, выявляет функции, которые выполняет музыкальная цитата в каждом из примеров. Также он обнаруживает синтез цитатного материала и видеоряда, объясняет возникающие при взаимодействии цитаты и изображения смыслы. Синтез между изображением и цитатой достигается рядом приемов: путём внутрикадрового звучания музыки, при помощи танцевальных, пластических и мимических движений персонажей под музыку танца, исполнением героями фильмов музыки танца на различных музыкальных инструментах, звучанием цитаты в кульминационных частях фильмов, созданием при помощи цитаты музыкальных портретов персонажей фильмов.

Ключевые слова: Брамс, кинематограф, комедия, Венгерский танец, музыкальная цитата.

QUOTATION OF THE HUNGARIAN DANCE № 5 BY J. BRAHMS AS A MEAN OF CREATING ART SYNTHESIS IN THE GENRE OF COMEDY FILM

This article attempts to trace the interaction between a particular musical quote and a synthetic space of films using single cinematic genre of comedy as an example. Hungarian dance № 5 fis-moll by the German romantic composer Johannes Brahms was chosen as a musical quote. The article presents analytical findings about six comedies, which for the most part date back to the first half of the 20th century and filmed by American directors. As is known, a musical quote is an element of another, alien text, and intruding into the space of film text, it creates a conflict with the video

sequence, audio-visual counterpoint, violating the linear development of the action. The article shows that in the cinema there are examples not only of juxtaposition of musical quotes and images, but also of harmonic unity, synthesis of the quoted material with the video sequence. Analysis of six movies that feature Brahms's Hungarian dance reveals the functions of the musical quote in each of the examples. It also shows the synthesis of quotation material and video sequence, and explains the meanings that arise from the interaction of quotes and images. The synthesis between the image and the quote is achieved in several ways: through the intraframe sound of music, by using the dance, plastic and facial movements of characters to the dance music, by the performance of dance music on various musical instruments by the movie characters, by the sound of quote in the climax of the film, through the creation of musical portraits of movie characters by quotes.

Keywords: Brahms, cinema, comedy, Hungarian dance, musical quote.

Комарова Анастасия Алексеевна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: anastasiakomar0wa@yandex.ru

Anastasiya A. Komarova
postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: anastasiakomar0wa@yandex.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13003

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Южно-Российский гуманитарный институт

АРТ-ПРАКТИКА: ИРОНИЯ И КОННОТАЦИИ

Всё может быть искусством
и каждый может создавать искусство.
Джордж Дикки

Термин «арт-практика» вводится для характеристики нетрадиционных направлений эстетической деятельности, возникших в ситуации постмодерна. Традиционное понимание искусства, сложившееся в античности и просуществовавшее до середины XX века, предполагает понимание произведения как эстетической реальности, отделённой от социальной действительности. При всём разнообразии дефиниций искусства – мимесис, конструирование формы, игра и видимость, предмет, вызывающий шок и пр., неизменным осталось признание того, что искусство есть не жизнь, а «как бы жизнь», что ему свойственна образность, условность и стиль, что для создания произведения требуется виртуозное мастерство. Однако в ситуации постмодерна в сферу эстетической деятельности втягиваются феномены никак не отвечающие традиционной модели, ибо представляют работу художника с самой действительностью, лишённые «наркотического» элемента «как бы». Более того, не только объекты самой действительности подвержены манипуляции, но некие акции и действия становятся «художественными» событиями. Отсюда и возникает необходимость разведения понятий «искусство» и «арт-практика». Под арт-практикой понимаются такие феномены культуры и эстетической деятельности как типовой *ready-made*, сюрреальный *objet trouvé*, ассамбляж, конструкция, инсталляция, перфоманс, хэппенинг, алеаторика, «конкретная музыка», сериализм, сонорика и др. В отличие от субъективизма классического и модернистского искусства художники или кураторы постмодерна стремятся к объективизму, манипулируют объектами и человеческой телесностью в природной или урбанистической среде, размещают вещи и конструкции в не соответствующем контексте, стирают грани между исполнителем и аудиторией, создавая, тем самым, эстетические события. Проблема заключается в том, что остается неясным при каких социокультурных условиях и с помощью каких приемов можно создать событие арт-практики, поскольку ни мастерство, ни стиль, ни создание образа не гарантирует возникновения произведения. Нечто может стать, а может и не стать произведением или эстетическим событием. Задачей данной статьи является анализ приёмов манипуляции с вещами, звуками и телами в самой действительности и культурных условий возникновения произведения в ситуации постмодерна.

Впервые манипуляцию с объектами действительности осуществили в искусстве дада. Марсель Дюшан выставил в музее «Велосипедное колесо» (1913), а затем «Писсуар-фонтан» (1917). Это скандальная акция ни к чему бы не привела, если бы спустя полвека такие объекты как коле-

со, писсуар, сушилка для бутылок не получили признания классики авангарда, то есть оказались втянуты в сферу художественной культуры. И, тем самым, потребовали объяснения и пересмотра традиционного понимания искусства. Теперь произведение рассматривается с позиции теории искусства как социального института не просто как система художник—произведение—зритель, но как элемент в системе культуры, который получает статус произведения благодаря особым условиям. Приём, который использовал Марсель Дюшан, а потом и Джон Кейдж «4'33» (1952) – устранение означающего или создание «слепого пятна». Все объекты и акции в культуре имеют значение, а сама реальность сплошь закрыта знаками и представляет собой текст с бесконечным горизонтом. Устранение означающего создает проблему для мыслящего субъекта, активность которого заключается в желании во всем найти смысл.

Помещая «колесо» в контекст музея, Дюшан, тем самым, лишает его функционального значения. Банальный объект становится «чистой формой» или пустым местом. Однако, у зрителя имеющего изысканный вкус, культурный тезаурус и опыт восприятия искусства, этот объект в музее, пустое означаемое вызывает недоумение и массу вопросов. Здесь нет мастерства, здесь нет художественного образа, нет стиля или манеры, нет условности вроде рамы картины, и вообще нет ничего от искусства. Возникающий вихрь вопросов без ответов имеет только один ответ – это объект есть анти-шедевр, противопоставленный историческому опыту искусства в целом. Да и субъективизму искусства. Как писал Тристан Тцара, дада есть «полное отсутствие того, что именуют Geist (Дух)» [8, с. 149].

Если колесо объект нейтральный, то, выставленный среди шедевров классического искусства и интеллектуальных экспериментов модернизма писсуар, – объект по представлению публики «низкий», постыдный. Это уже оскорбление общественного вкуса. Подписывая писсуар R-Matt, что означает «готово сделанный предмет» и «Я – болван», Дюшан, умаляя собственное творчество, насмехается над вкусами, высокомерием и предвзятостью публики. Возникает ирония по отношению к зрителю, которая корениться не в объекте, но провоцируется объектом, вызывая игру воображения и рассудка, традиционных представлений об искусстве из-за несоответствующего этому объекту контексту предмета восприятия. Эта ирония лежит за пределами объекта, представленного для восприятия, то есть выступает как метаирония, ибо разыгрывается в отношении художник–публика. Метаирония и есть механизм порождения новых значений.

Разумеется, что всё дело в контрастирующем контексте. Для дада это модернизм, господство трансцендентального субъекта в культуре – источника смыслов и значений, действий и творчества. Этой субъективной реальности, вбирающей культурно-исторический опыт, противоречит типовой объект, представленный в качестве кандидата для эстетического восприятия. Для минимализма с его элементарными структурами, звуками или шумом, которые практически ничего не значат в контексте традиции искусства, контекст составляет опыт классики и модернизма. А потому произведения минимализма вызывают затруднение восприятия, установкой которого является ожидание эстетической значимости произведения.

В ситуации постмодерна и информационного общества культура понимается не как совокупность ценностей или духовность трансцендентального субъекта, но как текст, трактованный предельно широко. Реальность второй половины XX века представляет собой поток рекламных сообщений, кодированных фраз, хаотической информации и дефомации, засилье медиа, фрагментов знания, иллюзий, побуждающих знаков и пр. Культура как текст, трактуется не лингвистически, а предельно широко – как безбрежное поле знаков, схем, образов, кодов, имён, названий, высказываний и повествований, фрагментов, швов, наслоений, а также указателей, жестов, сигналов, операторов, и др. В такой реальности событие отнюдь не то, что случилось в действительности, а то, что описано, сфабриковано как рассказ среди больших нарративов. Именно нарративы обосновывают и определяют реальность. Дело не просто в рассказе, повествовании, но концентрации ряда правил, образцов, сценариев, мифопоэтических и психолингвистических структур, через которые осуществляются дискурсивные практики в виде политики, искусства, морали и культуры в целом. В этом аспекте нарративы являются и образами мира и моделями искусства.

Предположим, что в жизни «что-то происходит». Это неопределённо и неясно, пока не будет рассказано. Источник рассказа – дискурс, речевая деятельность, которая не ограничивается письменной или устной практикой, а включает и внеязыковые семиотические процессы. Только дискурс превращает историческую неопределённость в событие. Иначе говоря, будучи рассказанным, феномен бытия становится событием. Рассказ движим желанием присвоить объект, субъект, в этом случае, – лишь машина желания, погружённая в толщу текста культуры. Мыслит не субъект, но мыслится при помощи субъекта. Желание формулируется речью и сдер-

живается нормами, а потому оно замыкается на присвоение знаков, а не на реальное удовлетворение. Событие, сотканное рассказом, в свою очередь может иметь или не иметь смысл. Если дискурсивная практика по поводу конструирования произведения остается «общим местом», банальностью, сотканной из известных сюжетов, мифологем, сценариев, то он имеет стёртое значение и не имеет смысла. Если клише подорвано путём монтажа, устранения означающего и пр., возникает маргинальный смысл. Автор, погружённый в тотальность текстов и значений, отнюдь не наделяет их личностным смыслом, ибо в ситуации постмодерна уже всё сказано и не важно «кто говорит» (Ф. Соллерс). Его роль в активности и избирательности. Поэтому не «мы говорим», а «говорится» при помощи субъекта, машины желания. Смыслом не наделяют, но смысл возникает, извлекается, когда нечто означивают, конструируют или разбирают. Также интерпретация – это отнюдь не «вкладывание смысла в текст» при чтении, а извлечение смысла в «игре текста против смысла». Смысл, в отличие от значения имеет эмоциональное выражение, порой иррационален или переживается, без возможности рациональной формулировки. Итак, создание события – произведения в контексте культуры и извлечение смысла, составляют суть постмодернистской художественной практики.

Означаемый объект, с которым произведена манипуляция устранения означающего, повторно означивается в контексте культуры, обретая дополнительные смыслы, коннотации. Коннотативные смыслы могут прикрепляться не только к знакам естественного языка, но и к материальным предметам практического назначения [2, с. 264–389]. Такие вещи становятся знаками-функциями [1, с. 267]. Эти смыслы латентны и диффузны, никогда прямо не называются и могут либо актуализироваться, либо нет в сознании воспринимающего; они зависимы от социокультурного контекста, кругозора и способности интерпретировать; легко «поселяясь» в любом знаке, коннотации могут столь же легко исчезать в зависимости от исторического контекста. Они агрессивны, ибо стремятся подавить и вытеснить знаки денотативной системы. В случае устранения означающего или деконструкции общих идей неизбежно возникают коннотации в контексте культуры [3, с. 124–128].

В свете изложенной теории, творчество в ситуации постмодерна как создание события, обретающего эстетические коннотации – это использование специфических приёмов. Прежде всего, постмодернистское цитирование. Речь идёт не о взятии в скобки, а об ироническом обыгрывании прошлого, опыте, где всё уже «всё сказано». Мы не можем сказать ничего нового, а можем только иронизировать. Художник не творит, но цитирует, присваивает, репродуцирует, потребляет искусство прошлого (Д. Дьюи). Художник как менеджер, куратор, носитель артистического взгляда, создает модели арт-потребления. Специфика интерпретации конструкции или перфоманса заключается в двойном коде: ироническом обыгрывании традиций и синтеза несуразного с помощью оксюморона, парадокса, эллипса [5, с. 161–162]. В фильме Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера» (2004) цитирование выступает как перечни искусства, множество цитат, вымыслов и парафраз [6, с. 674–684]. Коннотации данной каталогизации искусства: чемодан – метафора памяти, и символ современного путешественника, «жизни на чемоданах». Иногда коннотации образуются как пастиш высказываний – инсталляция в галерее Tate Moderne Аниша Капура «Марсий» (2000). Громадное сооружение, напоминающее духовой инструмент, было размещено в вестибюле под перекрытием (152м в длину и 35м в высоту), основание «дудочки Марсия» служило задником сцены, на которой размещался оркестр. Помимо аллюзии мифа о состязании Марсия и Аполлона, коннотации создавались различными событиями – концертами. Постмодернистское цитирование образует массу маргинальных смыслов вокруг эстетического события.

Другой приём – ирония. В романе Умберто Эко «Имя розы» (1980), в литературе черного юмора Джона Барта, Томаса Пинчона, Джона Хоукса ирония становится способом демаркации банальности. Как подрыв стереотипов ирония порой перерастает в деконструкцию. Как считает Жак Деррида в статье «Неожиданности Вавилона» первая деконструкция – это миф о Вавилонской башне. Единый язык племени Сима был разрушен в результате требования Яхве перевести название башни *Babel.* Невозможность перевода вызвала путаницу и возникновение множества языков. Подобный подрыв ожиданий читателя в развитии сюжета «от интриги к чему-то» используется в рассказе Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник…» (1979).

Работа не столько с образами, сколько со знаками и знаковыми системами в тексте культуры, позволяет монтировать конструкции и формировать события, перфомансы, наслаивая тексты и создавая веер смыслов. Интертекстуальность, монтаж, смещение контекста способны вызвать коннотации, ассоциации, аллюзии, реминисценции. Произведение как интертекстуальность или коллаж предполагает цитатное мышление, пирамиду отсылок как в «Зазеркалье» Льюиса Кэрролла:

– Рыцарь сказал: «заглавие песни называется *Пуговки для сюртуков*». «Вы хотите сказать – песня так называется?». «Нет, ты не понимаешь, – ответил нетерпеливо рыцарь, – это *заглавие* так называется. А песня называется *Древний старичок*». «Мне надо было бы спросить: это у песни такое *заглавие*?» – поправилась Алиса. «Да нет! Заглавие совсем другое. *С горем пополам*. Но это она только так *называется*!» «А песня это *какая*?» – спросила Алиса в полной растерянности. «Я как раз собирался тебе это сказать. *Сидящий на стене*! Вот какая это песня!…». Подобные тексты в тесте, рассказы в рассказах представлены: Владимир Набоков «Бледный огонь» (1961), Джон Барт «Химера» (1972) и др.

Поскольку, переход от модернизма к постмодернизму стал поворотом от интеллектуализма не только к текстуальности, но и к телесности, принцип устранения означающего, позволяет осуществить разрыв символического, ради обнажения жизни «тела». В ситуации западной культуры, когда складывается ряд запретов на болезненные темы, возникает тренд арт-практики, который обращается к тому, что отторгнуто западной цивилизацией – к смерти, страданиям, табуированной пище, грязи, отбросам, мусору, нечистотам, миазмам, крови, болезни, полу и сексу [9, с. 460–479]. Когда смерть и болезнь отдана на откуп врачам, грязь и нечистоты «приватизированы» в сияющих туалетах, урбанистическая жизнь сплошь ароматизирована, ибо западный человек не желает об этом думать, тогда художник обращает внимание на телесные практики. Взгляд за грань символического – это отказ от идеального, канонизированного тела, а также от сексапильных знаков рекламы, и интерес к телесным практикам – еде, сексу, вожделению, перверсиям, безумию, боли, насилию, страданиям плоти, травмам и шрамам, уродству нашей плоти. Подавление религиозных, моральных, идеологических кодов возвращает проблему «апокалипсиса» [4, с. 245]. Сценарий перфоманса может включать элементы бодиарта, садо-мазо, порнографии, эксцентричные действия и жесты, политический протест или фантазии художника. Жесты перфоманса становятся орудием трансгрессии, преодоления бинарных оппозиций святого и дьявольского, табуированного и приемлемого, животного и человеческого, что дает возможность участникам обрести новый чувственный опыт. Первыми перфомансами становятся проекты Джона Кейджа, Алана Кэпроу, Йозефа Бойса.

Акции в Вене Германа Нитча по закланию ягнят и «Дионис 69» (1969) нарушают католические табу, являясь аллюзией на ритуалы жертвоприношения. Живой формат «события» в противовес спектаклю и медиа – физическое соприсутствие актеров и зрителей, открывающее понимание телесности в перспективе новых исторических возможностей. Телесные перфомансы Марины Абрамович «Ритм 0» (1971), «Балканское барокко» (1997), «Моя смерть» (2015) балансируют на грани между цитированием прошлого и настоящим [7, с. 49–50]. Коды приличия западного человека – это запрет непристойного. Отбросы в виде трупа указывают мне на то, что именно я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить; я на грани своего живого состояния [4, с. 38]. Коннотации «телесного перфоманса» – разрушении рассудочности и нарушении табу, отчуждения, восстановление гуманистической установки, сочувствия и сострадания и радости плотской жизни.

Итак, арт-практика как манипуляция с объектами и телесные практики в самой действительности, являются конструированием события в контексте культуры. Такое произведение в зависимости от массы культурных факторов, знаний и установок публики далеко не всегда может обрести статус «искусства». Приемы устранения означающего, провокации, разрыва символического или, наоборот, монтаж, палимпсест ради эффектов интертекстуальности, вызывающие метаиронию и коннотации, позволяют сделать эстетическим событием всё что угодно, но такое произведение остается вероятностным, возможным, нестабильным. Арт-практика привлекает внимание к запретным темам, обнажая проблемы западной цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р*. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М: Прогресс, 2000. 536 с.

2. *Ельмслев Л*. Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. М: Иностранная литература, 1960, Вып. 1. С. 56–59.

3. *Ильин И*. Деконструкция // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М: INTRADA, 2004. С. 32–33.

4. *Кристева Ю*. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб: Алетейя, 2003. 256 с.

5. *Маньковская Н.* Феномен постмодернизма. М.-СПб: Языки славянской культуры, 2016. 496 с.

6. *Маньковская Н.* Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века. М: Канон плюс, 2011, С. 674–684.

7. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 376 с.

8. *Хопкинс Д.* Дадаизм и сюрреализм. М.: Астрель, 2009. 221 с.

9. Lucie-Smith E. Art Today. London, Phaidon press, 2000. 364 p.

REFERENCES

1. *Bart R.* Osnovy semiologii [The basics of semiology] // Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French semiotics: From structuralism to poststructuralism]. Moscow: Progress, 2000. 536 s.

2. *El'mslev L.* Prolegomeny k teorii iazyka [Prolegomes to the theory of language] // Novoe v lingvistike. Moscow: Inostrannaia literature [New in Linguistics]. 1960. Vyp. 1. S. 56–59.

3. *Il'in I.* Dekonstruktsiia [Deconstruction] // Zapadnoe literaturovedenie XX veka [20th century Western literary criticism]. Entsiklopediia. Moscow: INTRADA, 2004. S. 32–33.

4. *Kristeva Iu*. Sily uzhasa. Esse ob otvrashchenii [The forces of horror. Disgust Essay]. St. Petersburg: Aleteiia, 2003. 256 s.

5. *Man'kovskaia N.* Fenomen postmodernizma [The phenomenon of postmodernism]. Moscow–St. Petersburg: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2016. 496 s.

6. *Man'kovskaia N.* Esteticheskaia spetsifika postmodernistskoi mifologii v kinoproektakh Pitera Grinueia i Met'iu Barni [The aesthetic specificity of postmodern mythology in film projects by Peter Greenaway and Matthew Barney] // Mif i khudozhestvennoe soznanie XX veka [Myth and artistic consciousness of the 20th century]. Moscow: Kanon plius, 2011, S. 674– 684.

7. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [Performance aesthetics]. Moscow: Kanon-plius, 2015. 376 s.

8. *Khopkins D.* Dadaizm i siurrealizm [Dadaism and Surrealism]. Moscow: Astrel', 2009. 221 s.

9. *Lucie-Smith E.* Art Today. London, Phaidon press, 2000. 364 p.

АРТ-ПРАКТИКА: ИРОНИЯ И КОННОТАЦИИ

Термин «арт-практика» охватывает такие феномены культуры и эстетической деятельности как ready-made, *objet trouvé*, ассамбляж, конструкция, инсталляция, перфоманс, хэппенинг, алеаторика, «конкретная музыка», сериализм, сонорика и др. В отличие от искусства, в котором эстетическая реальность противопоставлена социальной действительности, арт-практика является манипуляцией с объектами, звуками и шумами, телесными действиями в самой действительности. В ситуации постмодерна происходит поворот от интеллектуализма модерна к телесности и текстуальности, культура понимается как многослойный текст, в котором уже «всё сказано». Возникает представление о невозможности создания нового и творчество заключается в цитировании прошлого, обыгрывании знаков и значений. Творчество заключается в извлечении смысла, создании коннотаций, аллюзий и ассоциаций. Приёмами арт-практики являются устранение означающего, разрыв символического, ирония, коллажи текстов и цитирования, конструкции и телесные практики. Художник конструирует занимательное событие в среде города или природе. Статус такого произведения вероятностный. Коннотации зависят не только от события, провокаций и означивания, но от культурного контекста, знаний и установок публики. Благодаря нарушению табу западной цивилизации арт-практика привлекает внимание к запретным темам, обнажая проблемы западной цивилизации.

Ключевые слова: искусство, арт-практика, авангард, инсталляция, означающее, ирония.

ART PRACTICE: IRONIA AND CONNOTATION

The term «art practice» covers such phenomena of culture and aesthetic activity as ready-made, objet trouvé, assemblage, construction, installation, performance, happening, aleatoric music, «Musique concrète», serialism, sonorism, etc. Unlike art where aesthetic reality is opposed to social reality, art practice is the manipulation of objects, sounds and noises, bodily actions in reality itself. In the postmodern condition there is a turn from the intellectualism of modernity to corporeality and textuality, culture is understood as a multi-layered text, in which everything is already «said». There is an idea of impossibility of creating something new and art comes down to quotation of the past, playing with signs and meanings. Creativity is based on extracting meaning, creating connotations, allusions and associations. The techniques of art practice are elimination of the signifier, rupture of symbolic, irony, collages of texts and quotations, structure and bodily practices. The artist constructs an entertaining event in the environment of the city or nature. The status of such a work is probabilistic. Connotations depend not only on the event, provocation and meaning, but also on the cultural context, knowledge and attitudes of the public. By breaking the taboo of Western civilization, art practice draws attention to taboo topics, exposing the problems of Western civilization.

Keywords: art, art practice, avant-garde, installation, meaning, irony

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
Южно-Российский гуманитарный институт, ректор
Россия, 344083, Ростов-на-Дону,
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

Victor O. Pigulevskiy
Dr. Sci. (Philosophy), professor
South-Russian Humanitarian Institute, rector
Russia, 344082, Rostov-on-Don
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13004

Е. А. КОНОПЛЁВА

Ростовский колледж искусств

ТЕКСТЫ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕСЕН КАК РЕГУЛЯТОР ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ ДЕТЕЙ-ПОДРОСТКОВ

Не знаю ничего прекраснее,
чем умение силою слова приковывать
к себе толпу слушателей, привлекать их
расположение, направлять их волю
куда хочешь и отвращать её откуда хочешь.
Марк Туллий Цицерон

Песенная культура занимает в жизни человека особое место, ведь слово, положенное на музыку, обладает особой суггестией. У каждого поколения – свои кумиры в мире эстрадной песни и то, какие смыслы ими транслируются, определяет не только музыкально-вкусовую «планку» личности, но и мировоззренческую. Исследователь отмечает: «Человек живёт в напряжённом поле аудиоинформации, мощно воздействующей на мышление, этику, мораль, представления о ценностях бытия» [4, с. 84]. В связи с этим позволим себе утверждение, что в силу лёгкой запоминаемости, словесные тексты популярных песен становятся одним из элементов, выполняющих важную роль в формировании «картины мира» в подростковом сознании. Их смысловая нагрузка и обладающее особой силой ритмизованное распетое слово, нередко, являются образцом для речевых, мыслительных и поведенческих форм, перерастая в дальнейшем в жизненные ценности. Это важно, поскольку «…в широком смысле ценности являются „стержнем“ картины мира личности (включая мировосприятие, мироощущение, мировоззрение), определяют её характер и последующее развитие» [5, с. 222].

В научной литературе проблема анализа словесных текстов современных эстрадных песен занимает весьма скромное место. Это связано, по мнению Л. Г. Инёшиной, с тем, что «критики не берутся за разбор текстов современных произведений. А старшее поколение не принимает современные песни лишь из-за внешнего вида исполнителей и их публичной жизни, которая является предметом пристального внимания прессы» [1].

Обозначим основные ракурсы научного рассмотрения вербальных текстов современных песен. Так Л. Инёшина считает, что «авторы современных хитов не задумываются над настоящим значением и звучанием слов, а попросту используют их для рифмы, причём в абсолютно неправильной и даже непристойной форме» [1]. Данная точка зрения акцентирует мысль о том, что словесные тексты не несут особой смысловой нагрузки. Слово подчинено «мелодии», а потому в понятийном плане не существенно. «Современное общество не задумывается над смыслом слов популярных песен. В эстрадных песнях нашего поколения наблюдается отсутствие логической связи между предложениями» [1].

Иначе смотрит на проблему Е. В. Нагибина, которая говорит о том, что «текст массовой песни включён в общую систему культуры, в которой массовое искусство занимает особое положение» [6]. Автор считает словесные тексты современных песен «культурным феноменом», имеющим специфические черты. Однако, в данной работе содержится лингвистический анализ вербальной составляющей песен, появившихся в период 1998–2002 годы, то есть почти двадцатилетней давности.

Третья точка зрения отражена в работе А. Н. Полежаевой. Автор приводит описательный анализ таких словесных текстов, которые «представляют угрозу для речевой реализации языка, нравственных и культурных установок личности» [7]. Подобная расстановка приоритетов, по нашему мнению, играет важную роль. Ведь, вербальному тексту «предъявляются требования культуры речи» [7], а это – часть общего культурного багажа личности.

Однако, зададимся вопросом: какие песни слушают подростки сегодня, каковы их слуховые приоритеты? Для ответа на него в ходе социологического исследования было опрошено 60 подростков общеобразовательных школ г. Ростова-на-Дону. В анкету был включён вопрос, ответ на который должен был подтвердить гипотезу о значимости текста песен для исследуемой возрастной группы, сформулирован он был так: «При прослушивании музыки играет ли для Вас роль словесный текст?». В итоге, большинство респондентов (53%) ответили, что словесный текст при прослушивании песни играет значение; 30% подростков дали ответ «Скорее да, чем нет»; 17% ответили «Скорее нет, чем да». Ещё два варианта ответов, предложенных нами – «Нет» и «Затрудняюсь ответить» – остались невостребованными. Выявленный приоритет словесных текстов песен, их цитирование и установка на понимание вербальных смыслов, по нашему мнению, достаточно важен для процесса формирования «вкусовых» критериев подростковой субкультуры.

Следующим этапом стало выявление когнитивной специфики актуального для подростков песенного контента. Понимание механизмов кодирования и декодирования смыслов вербальной песенной информации их суггестивного влияния на детское сознание представляется вопросом первостепенной значимости. В своих исследованиях разные авторы усматривают доминирование различных тем, заложенных в текстах песен. Л. Г. Инёшина выделяет «предательство друга, измена любимой, жизнь на свободе» [1] как наиболее приоритетные; Е. В. Нагибина пишет об «организации диалога с позиций Я-ТЫ» в лирических современных песнях, также автор ставит акцент на песнях с социальной тематикой, в которых «становится заметной тенденция к сближению лирического адресата с массовой аудиторией, что выражается в прямом обращении к слушателям с какими-либо призывами» [6]. О. С. Кострюкова формулирует концепты словесных текстов песен, такие как Любовь, Судьба, Счастье, Время, Разлука [2]. Таким образом, в научном дискурсе не существует единой классификации когнитивной специфики словесных текстов, несмотря на очевидность следующего факта, что «переплавляясь в сознании миллиардной аудитории, образы, стереотипы внешнего и внутреннего имиджа, шире – идеология жизни, усваиваются массами (особенно молодой аудиторией)» [3, с. 93].

Проделанный нами когнитивный анализ текстов современных песен, указанных в анкетах как наиболее востребованные данной возрастной категорией, выявил следующие группы:

1. **Песни с любовной тематикой**, содержащие разные смысловые установки:

- *песни о счастливой* любви, где любовное чувство возводится в ранг «идеального», например, песня «Сумасшедшая» (автор и исполнитель Алексей Воробьёв);

- *песни о несчастной любви* (гендерная принадлежность не важна), обычно это песни-размышления о причинах страданий, таковы «Туманы» (автор и исполнитель Макс Барских);

- *пренебрежительное отношение к любовному чувству*, как в песне «Не сходи с ума» в исполнении Егора Крида (слова и музыка И. Дубцова, Тимати), в которой переданы «размышления» героя, находящегося в состоянии алкогольного опьянения («*Тону в мартини*») о лёгкости любовных отношений, лишённых взаимных обязательств.

2. **Песни-ассоциации**, в которых ряд поступков, настроений героя или героини ассоциативно связан с какими-либо внешними факторами, например, с цветовым спектром, как в песне «Цвет настроенья синий» (слова и музыка Антона Пустового) в исполнении Филиппа Киркорова, вербальный текст которой связан с семантикой синего цвета на протяжении всей песни.

3. **Песни-ситуации**, римеченные примитивными текстами, смысл которых можно сформулировать следующим образом: «Что вижу – о том и пою», яркий образец – песня «Ты такая красивая», исполняемая Питом в стиле «чтения реп».

4. **Песни, несущие ценностные жизненные установки.** Они разноплановы, в них могут быть заложены различные смысловые критерии: как отрицательные, так и положительные. Остановимся на этом более подробно. Когнитивный анализ текстов данной группы песен позволил выделить следующие подгруппы:

- *пропаганда развлечений и запретных удовольствий*. Подобного рода песни несут в себе прямую или скрытую рекламу различных запрещённых на законодательном уровне действий, которые могут привести к распаду ещё не сформированной подростковой личности: пьянству, курению, наркомании. Модели вербальных текстов подобных песен могут включать как ненормативную лексику: «В Питере пить» (автор и исполнитель Сергей Шнуров), так и различные насыщенные негативным смыслом словесные новообразования, запоминающиеся с необычай-

ной легкостью, благодаря необычности и вариантным повторам, например: Стаз Экстаз «Крокодил»: «*Я Крокодил, крокожу и буду крокодить!*» *или «Если звонит мой дилер / Значит, мы крокодилим*»). Негативный посыл подобных текстов разрушителен для подростковой психики. Они опасны тем, что «антигерой» таких песен особенно привлекателен ложной «свободой» своих действий.

- песни – слоганы. Вербальные тексты таких песен «воздействуют» на сознание потребителя по образцу рекламных. Это – плакатные тексты-лозунги. С одной стороны, они могут содержать одну короткую, многократно повторяющуюся фразу. Например, припев песни Александра Васильева «Линия жизни» в исполнении группы «Сплин» построен на неоднократном повторении одной строки: «*Гни свою линию*», формирующей стремление добиться своей цели любым способом. С другой, они могут включать несколько коротких легко запоминаемых фраз, рассредоточенных по всей песне и транслирующих установку к действию. Так построен текст песни «Моя игра» (автор и исполнитель Баста (Василий Вакуленко)): «*Моя игра – здесь правила одни и цель одна!*» или «*Если хочешь играть – Играй / Если хочешь летать – Лети / Жизнь – это тоже игра, / Если ты упал – Встань и иди*!».

5. **Песни, демонстрирующие философские размышления о жизни,** аналогично предшествующей группе могут формировать как положительное, так и отрицательное отношение к жизни.

- светлая жизненная философия заложена в песне Басты (Василия Вакуленко) «Сансара». В строках куплетов: «*Мир переверни, небо опрокинь. / В каждом наброске, в каждом черновике – / Учитель продолжается в своем ученике*» прослеживается позитивный посыл: с одной стороны, это получение знаний о жизни, мысли о своём будущем (первый куплет), с другой – надежда на светлое и счастливое будущее своих потомков (второй куплет): «*Плевать, ведь наши дети будут лучше, чем мы*». Строки припева также наполнены светлым философским смыслом: «*Когда меня не станет - я буду петь голосами / Моих детей и голосами их детей*».

- песни с отрицательным, не редко фатальным смыслом. Анкетирование выявило увлечение подростков песней «Тело» (автор и исполнитель «ЛСП» – Олег Савченко), несущей негативную смысловую нагрузку. Песня педалирует тему одиночества, обречённости и ухода из жизни. Наиболее мрачен второй куплет, в котором герой описывает «прожитую» жизнь с негативной стороны: «*Когда-то я думал, что тело железное./ Кушал, «кирял» и курил что хотел*». В качестве итога следует сожаление о последствиях нездорового образа жизни «*Сейчас мы с братом ходим по лезвию / На поводу наших тел, / Что разлагаются изнутри*», и понимание его никчемности: «*Жить с этим так муторно, / Словно ночь интернетить в компьютерном клубе, / А дождь отсекает от утра…*»

Смысл, заложенный в тексте песни может стать опасным для подросткового восприятия. Линия семантического развития текста: от возвышенно-философских мыслей героя (путешествия, любование красотой природы, обращение к Богу, радость от смеха «не рождённого сына») – к разочарованию жизнью, фатальной обречённостью на несчастье и в конечном счёте – смерти, содержит скрытую мотивацию к суициду.

Проведённый анализ текстов песен выявил, что внутри каждой из обозначенных групп превалируют не позитивные текстовые смыслы, а напротив, несущие негативный смысловой посыл. По результатам анкетирования приоритеты распределились следующим образом: песни с любовной тематикой – 100,00; песни-ассоциации – 73,30; песни-ситуации – 26,60; песни, несущие ценностные жизненные установки – 75,00; песни – философские размышления о жизни – 43,30;.

Аналогичным образом были проанализированы грамматическая и лексическая составляющие текстов. За основу лексического анализа частично была взята классификация Л. Г. Инёшиной. Приведём полученные результаты.

Грамматические нарушения в текстах песен:

1. синтаксические ошибки в построении словосочетаний и предложений – 15,7%;

2. нарушение времён существительных или падежей – 7,8%;

3. грамматические ошибки в словах – 2.6%.

Результаты лексического анализа:

1. приоритет «раскованности» в выборе средств, часто в ущерб чувству меры – 7,8%;

2. употребление варваризмов – 23,6%;

3. включение в тексты песен просторечий и жаргонизмов – 26,3%;

4. использование средств речевой агрессии с преобладанием жаргонизмов, разговорных конструкций – 18,4%;

5. создание абсурдных, с точки зрения смысла, образов – 15,7%;

6. невнимание к смыслу слова или непонимание семантики словосочетаний – 5,2%;

7. примитивность смысла текстов – 26,3%.

Изучение песенных текстов с обозначенных языковых позиций показало наличие нежелательных компонентов, в том числе связанных с культурой речи, содержащихся практически во всех песнях с позитивным посылом.

Итак, анализ корпуса песен, выделенных респондентами в рамках осуществлённого социологического исследования подводит к выводу. Как в плане их смыслового наполнения, так и в плане используемых средств русского языка (особенностей лексического состава, приёмов речевой выразительности, синтаксиса и пр.) текстовый материал содержит множество характеристик, порождающих отрицательные эмоции и формирующих негативное представление о мире и его ценностных приоритетах у подростковой целевой аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Инёшина Л.* Влияние текста популярной лирической песни на формирование речевой культуры современной молодёжи, 2018. URL: https://infourok.ru/issledovatelskaya-rabota-vliyanie-teksta-populyarnoy-liricheskoy-pesni-na-formirovanie-rechevoy-kulturi-sovremennoy-molodyozhi-797233.html (дата обращения: 25.05.2019).

2. *Кострюкова О.* Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2007. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. URL: http://www.dissercat.com/content/tekst-sovremennoi-populyarnoi-liricheskoi-pesni-v-kognitivnom-kommunikativnom-i-stilistiches#ixzz5ZCBYaiKi (дата обращения: 25.05.2019).

3. *Крылова А.* Музыкальный брендинг – миф или реальность? / Крылова А. Музыка в культуре повседневности. Избранные статьи. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. С. 91– 101.

4. *Крылова А*. Человек в звуковом поле рекламы / Крылова А. Музыка в культуре повседневности. Избранные статьи. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. С. 84–90.

5. *Лукьянов В.* Изучение проблемы ценностей в современной философии // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г. Вып. 12. СПб.: Simposium, 2001. С. 222.

6. *Нагибина Е.* Содержание и языковые особенности текстов современных эстрадных песен: автореф. дис. … канд. филол. наук. Ярославль, 2002. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. URL: http://www.dissercat.com/content/soderzhatelnye-i-yazykovye-osobennosti-tekstov-sovremennykh-estradnykh-pesen (дата обращения: 24.05.2019).

7. *Полежаева А*. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект: автореф. дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2011. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/problemy-sovremennogo-pesennogo-teksta-lingvoekologicheskii-aspekt (дата обращения: 25.05.2019).

REFERENCES

1. *Inyoshina L.* Vliyanie teksta populyarnoj liricheskoj pesni na formirovanie rechevoj kul'tury sovremennoj molodyozhi [The influence of the lyrics of a popular lyric song on the formation of the speech culture of modern youth], 2018. [Elektronnyy resurs].URL: https://infourok.ru/issledovatelskaya-rabota-vliyanie-teksta-populyarnoy-liricheskoy-pesni-na-formirovanie-rechevoy-kulturi-sovremennoy-molodyozhi-797233.html (data obrashheniya: 25.05.2019).

2. *Kostryukova O*. Tekst sovremennoj populyarnoj liricheskoj pesni v kognitivnom, kommunikativnom i stilisticheskom aspektakh [The text of the modern popular lyric song in cognitive, communicative and stylistic aspects]: avtoref. dis. … kand. filol. nauk. Moscow, 2007. Nauchnaya biblioteka dissertatsij

i avtore-feratov disserCat. [Elektronnyyresurs]. URL: http://www.dissercat.com/content/tekst-sovremennoi-populyarnoi-liricheskoi-pesni-v-kognitivnom-kommunikativnom-i-stilistiches#ixzz5ZCBYaiKi (data obrashheniya: 25.05.2019).

3. *Krylova A.* Muzykal'nyj brending – mif ili real'nost'? [Is music branding a myth or a reality?] / Krylova A. Muzyka v kul'ture povsednevnosti [Music in the culture of everyday life]. Izbrannyestat'i. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2011. P. 91–101.

4. *Krylova A*. Chelovek v zvukovom pole reklamy [Man in the sound field of advertising]. Krylova A. Muzyka v kul'ture povsednevnosti [Music in the culture of everyday life]. Izbrannyestat'i. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2011. P. 84–90.

5. *Luk'yanov V*. Izuchenie problem tsennostej v sovremennoj filosofii [The study of a problem of values in modern philosophy] // Metodologiya gumanitarnogo znaniyav perspective XXI veka [The methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the 21 century]. K 80-letiyu professor Moiseya Samojlovicha Kagana: Materialy mezhdunar. nauch. konf. 18 maya 2001 g. Vyp. 12. St. Petersburg: Simposium, 2001. 222 p.

6. *Nagibina E*. Soderzhanie i yazykovye osobennosti tekstov so-vremennykh ehstradnykh pesen [The content and linguistic characteristicsof lyrics of modern pop songs]: avtoref. dis. … kand. filol. nauk. Jaroslavl', 2002. Nauchnaya biblioteka dissertatsij i avtoreferatov disserCat. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.dissercat.com/content/soderzhatelnye-i-yazykovye-osobennosti-tekstov-sovremennykh-estradnykh-pesen (data obrashheniya: 24.05.2019).

7. *Polezhaeva A*. Problemy sovremennogo pesennogo teksta: ling-voehkologicheskij aspect [Problems of the modern song lyrics: linguoecological aspect]: avtoref. dis. … kand. filol. nauk. Ivanovo, 2011. Nauchnaya biblioteka dissertatsij i avtoreferatov disserCat. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.dissercat.com/content/problemy-sovremennogo-pesennogo-teksta-lingvoekologicheskii-aspekt (data obrashheniya: 25.05.2019).

ТЕКСТЫ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕСЕН КАК РЕГУЛЯТОР ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ ДЕТЕЙ ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА

Статья посвящена анализу влияния вербального текста современных песен на процесс формирования поведенческих форм, а также жизненных ценностей у ростовских подростков. На основе проведённого среди школьников 14–16 лет социологического исследования, автором выявлено доминирующее значение слова во время прослушивания и восприятия песни тинейджером. В статье осуществлён когнитивный анализ наиболее востребованных современными подростками вербальных текстов современных песен. Указаны причины необходимости подобного анализа в связи с его недостаточной изученностью в научной литературе. Автор предлагает классификацию вербальных текстов по группам, исходя из их семантического наполнения. Каждая из групп имеет краткую характеристику. В статье предложен подробный когнитивный анализ группы песен, несущих ценностные жизненные установки. По мнению автора, их вербальные тексты могут обладать особой силой суггестии, что служит толчком к формированию ценностных критериев подростковой субкультуры. Анализ корпуса песен, обозначенных респондентами в рамках осуществлённого социологического исследования как наиболее востребованные, выявил, что как в плане их смыслового наполнения, так и в плане используемых средств русского языка – (особенностей лексического состава, приёмов речевой выразительности, синтаксиса и пр.) текстовый материал содержит множество отрицательных характеристик, нацеленных на негатив и формирующих не позитивное представление о мире и его ценностных приоритетах у подростковой целевой аудитории.

Ключевые слова: подростковый возраст, жизненные установки, ценностные ориентиры, вербальные тексты песен, когнитивный анализ.

TEXTS OF POPULAR SONGS AS A VALUES REGULATOR OF ADOLESCENTS

The article is devoted to the analysis of the influence of verbal text of modern songs on the formation of behavioral forms, as well as life values in Rostov teenagers. On the basis of a sociological research conducted among schoolchildren of 14–16 years, the author revealed the dominant meaning of the word while listening to and perceiving a song by a teenager. In the article a cognitive analysis of the verbal texts of contemporary songs most sought after by teenagers is carried out. The reasons for needing a similar analysis due to its insufficient research in the scientific literature are indicated. The author proposes the classification of verbal texts into groups, based on their semantic content. Each of the groups has a brief characteristic. The article offers a detailed cognitive analysis of a group of songsthat express life valuables. According to the author, their verbal texts may have a special power of suggestion, which serves as an impetus to the formation of value criteria of the adolescencesubculture. The analysis of the corpus of songs designated by respondents taking part in the sociological research as the most demanded revealed that both in terms of their semantic content, and the means of the Russian language used - (specificities of chosen vocabulary, syntax etc.) the textual material contains many negative characteristics and forming a non-positive view of the world and its value priorities among the teenage target audience.

Keywords: adolescence, life principles, values, lyrics, cognitive analysis.

Коноплёва Елена Анатольевна
преподаватель Ростовского колледжа искусств
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: konopleva-e.a@mail.ru

Elena A. Konopleva
teacher at the Rostov College of Arts
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: konopleva-e.a@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13005

С. Г. СТЕПАНОВА

Восточно-Сибирский государственный институт культуры

К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ИЗУЧЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БУРЯТИИ (НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКА)

Процессы глобализации, влияющие на все стороны жизни общества, актуализируют интерес к анализу содержания традиционной культуры, её трансформации во взаимодействии с современностью. При этом пересматриваются как формы её бытования, так и виды, способы трансляции. Особое значение в данном контексте приобретают механизмы сохранения и адаптации художественных традиций в процессе социокультурной динамики, протекающие на фоне неизбежного для настоящего времени противоречия. Суть последнего определяется, с одной стороны, возможным обновлением традиционной культуры, которая органично входит в нашу повседневность, с другой – консервацией имеющегося культурного наследия. С этой точки зрения преемственность выступает гарантом не только культурной идентичности носителей традиционной культуры, но и обеспечивает неразрывное единство прошлого, настоящего и будущего.

На первый взгляд, тот факт, что на смену устной традиции пришли современные интернет-технологии значительно упрощает ситуацию, связанную с освоением традиционного культурного опыта. Однако в действительности наблюдаемые в сфере культуры кардинальные перемены, приведшие к возникновению так называемого массмедиа-продукта, в котором духовное и материальные ценности приобретают статус товара, создают дополнительные трудности в деле сохранения, популяризации и трансляции музыкальных фольклорных произведений. Потому в ситуации все более набирающих число поклонников симулякров, имитирующих фольклорную традицию, создание условий для возрождения и дальнейшего развития исторической памяти народа, воплощенной в аутентичных образцах традиционной культуры, становится мега-задачей современного общества.

Для ее успешного решения особое внимание необходимо уделить поиску уникальных артефактов культуры, которые могут быть безвозвратно утрачены в пространстве глобализирующегося мира. Нельзя не признать, что результативность такого поиска не в последнюю очередь зависит от того, насколько долгосрочной и масштабной будет программа подготовки специалистов, способных осуществлять комплексные исследования. Так, помимо участия в экспедициях, перед этнографами, фольклористами, искусствоведами, композиторами, музыкантами-исполнителями ставятся вопросы обработки (расшифровки) полученного во время экспедиций материала, его атрибуции, популяризации и создания диалогического взаимодействия с академической традицией.

В свою очередь, с учетом того, что «уже прошел достаточно длительный период с того времени, как возникли новые творческие направления: цифровые искусства, distantreading, digitalreading, музыкально-компьютерные технологии (МКТ), медиаобразование и т. д.» [1, с. 175], обозначенный круг профессионалов следует расширять. Речь идет о привлечении к совместной работе специалистов из таких смежных областей гуманитарного знания, как информационныеи музыкально-компьютерные технологии (МКТ), звукорежиссура, теоретическая и прикладная наука, кинематограф (анимация). В качестве аргумента приведем лишь один, но весьма показательный пример. Разработка былинной темы, осуществляемая коллективом отечественных мультипликаторов, работающих в студии «Мельница», подается зрительской аудитории под знаком блокбастера. В рамках последнего происходит не только деформация традиционных ценностей народа, но подвергается искажению историческая правда. В итоге запущенный в широкий прокат китч-продукт, вбирающий в себя приметы так называемого постмодернистского стёба, не имеет ничего общего с подлинной культурой, тексты которой хранят в себе неиссякаемый источник народной мудрости.

Таким образом, установка на комплексные исследования фольклора, осуществляемые на уровне полипарадигмальности, будут способ-

ствовать расширению границ его восприятия, качественному улучшению способов его презентации и механизмов записи, в том числе помогут усовершенствовать работу с фольклорным архивным материалом, инициируя создание научных и культурных фольклорных центров как в вузах, так и за их пределами. Неслучайно поэтому одним из значимых проектов, осуществленных за последнее пятилетие, стал Межрегиональный научно-практический форум «Инновационные технологии в сфере культуры и искусств», посвященный 55-летию Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусства, ныне – Восточно-Сибирский государственный институт культуры (ВСГИК).

В частности, на организованном среди участников форума круглом столе обсуждались региональные аспекты развития музыкальной культуры, искусства и образования Восточной Сибири и стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Представителями регионов были сформулированы предложения о необходимости работы по изучению, сохранению, трансляции лучших образцов народного художественного творчества и профессионального музыкального искусства, включая оцифровку фольклорных записей, хранящихся в архивах научно-исследовательской лаборатории этнографии и фольклора института, а также Бурятского научного центра СО РАН. Разделяя озабоченность коллег, отмечающих насущную необходимость в фольклорных экспедициях, посредством которых ещё можно обнаружить уникальные образцы традиционной культуры, сделав их достоянием общественности, искусствовед Н. Ц. Цибудеева в статье «В беспрестанных поисках утраченного» [6] поднимает вопрос о возрождении национальных песенных традиций. Имеется в виду особая подача звука, характерная для ута дуун. Обращаясь к истокам западно-бурятской песни, Н. Ц. Цибудеева подчеркивает, что «…в условиях утраты материнского языка, на фоне обступившей нас со всех сторон урбанизации и глобализации такими носителями древних песенных источников могут быть единицы… в этом случае не остается ничего другого, как попытаться вновь обрести первозданную свежесть этнической музыки путем воспроизведения ее неповторимых и ускользающих интонаций или насладиться их искусственными усилиями извне» [6, с. 9].

Специально оговорим, что значимость полевых исследований обусловливается не только сохранением традиционной культуры, включением её в современный контекст. Дело в том, что сами полевые исследования могут рассматриваться школой диалога культур, выступая связующей нитью между поколениями, являя собой мостик между религиозной и светской культурой, что в целом оказывает несомненное воспитательное воздействие на участников полевых исследований, в первую очередь, студенческую молодежь[1].

Помимо вопросов накопления и сохранения образцов традиционной культуры в фокусе исследовательского интереса собравшихся на форуме ученых оказались принципы работы с фольклором, используемые в композиторском творчестве в опоре на народные инструменты. Так, к проблеме методов трансформации фольклора и специфическим приемам композиторской техники обращается в своей работе А. В. Пчелинцев. Как свидетельствует учёный, «вторжение фольклорного первоисточника в авторскую стилистику всегда связано с достаточно свободной интерпретацией его внешних признаков, что становится основанием для отхода от традиционных способов хорового письма. При этом бережное сохранение жанровой основы избранной фольклорной модели обеспечивает прочную генетическую связь профессионального искусства с народнопесенными истоками. Это достигается различными композиционными методами…» [5, с. 72–73].

Вопросам традиционной художественной культуры как одного их действенных механизмов социализации молодого поколения были посвящены выступления С. Иваненкова, Э. Маркаряна, К. Чистова, С. Лурье, В. Розова и др. представителей форума. Подчеркивая необходимость серьезного изучения фольклора, выступающего в качестве активного социального фактора, ученые особо затрагивали методологический ракурс данной проблемы. Из числа первостепенных шагов в этом направлении были названы необходимость дифференциации понятий традиции и культуры, работа по выявлению общего и особенного в традициях и новациях, определение зон идентичности и изменчивости внутри самой традиции, раскрытие источников её внутренней динамики [4].

Другой крупномасштабный проект, рожденный в русле традиционной культуры, получил название «Будущее – с искусством Древности». Его создание было инициировано, во-первых, необходимостью сохранения редких образцов аутентичного музыкального фольклора этносов Восточной Сибири. Во-вторых, возможностью презентации стилевого и жанрового разнообразия музыкального народного творчества старообрядцев, западных и восточных бурят, эвенков, тувинцев. Для реализации целей проекта, направленных на трансляцию и приумножение художественных традиций, в план работы были

включены полевые исследования по собранию и фиксацией народно-песенного материала, бытующего в устной традиции, с его последующей расшифровкой и исполнением.

Результативность обозначенного проекта, по мнению его создателей, должна быть представлена серийным собранием дисков с аннотированием музыкального материала, получившего признания на творческих и научных мероприятиях самого разного уровня. В настоящее время можно констатировать, что широкая общественность получила возможность познакомиться с первым диском, выпущенным в свет сообществом педагогического состава ВСГИК и студией звукозаписи «Гэсэр», в котором собраны колыбельные песни семейских, западных и восточных бурят, тувинцев.

Сегодня перед участниками проекта стоит задача координации усилий специалистов в разных областях науки и творчества, а также привлечение к совместной работе над проектом участников, заинтересованных в продолжении научных исследований, связанных с поиском и реконструкцией методик старинных исполнительских школ, их внедрение в новые образовательные технологии и многое другое. Разработка обозначенного в проектепроблемного поля исследования ведется с учетом достижений комплекса наук о народной музыке, словесности, прикладном искусстве и других компонентов традиционной художественной культуры. Последующая реализация проекта «Будущее – с искусством Древности» предполагает создание научно-исследовательской и студийной лаборатории (временного творческого коллектива) для сбора материала, его обработки, подготовки к презентации, звукозаписи и публикации. Так на основе исследования сложившегося историко-культурологического опыта, современных информационных технологий, развиваются частные методики по вживлению художественных ценностей бесписьменной традиции в сложный организм культурной жизни современного региона.

В целом анализ художественной культуры народов Бурятии и Восточной Сибири выводит на характерный для многих регионов ряд свойств содержательного и структурного порядка, обусловленных особенностями их исторического и социального становления. С этой точки зрения проблема сохранения и развития художественных традиций решается в единстве изучения и обучения на бытующем в конкретном регионе материале, отвечающем фольклорной традиции. При этом в процессе изучения имеющихся фольклорных образцов выделяются два ведущих аспекта – этнический и социальный. Обращение к данным аспектам исследования региональной культуры, которая берется в ее глубинном измерении, предполагает творческое возрождение, осуществляемое силами общественности и государства. Подобный опыт выстраивается в опоре на представленные в Указе Президента РФ «Об утверждении Основ государственной культурной политики» ценностные основы политики в области культуры, в которых культура России возведена в ранг национальных приоритетов, являясь гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России [3].

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что обращение к наследию региональной художественной культуры, которая вносит свой вклад в духовную жизнь общества, очерчивает круг первостепенных длясамых разных регионов РФ решений. Назовем наиболее важные из них:

– комплексное изучение содержания и современного состояния художественной культуры народов, проживающих на территории России;

– формирование исполнительской культуры (инструментальной, хоровой, вокально-инструментальной, танцевально-хореографической и др.) в традиционном художественномнаследии и профессиональном искусстве;

– реализация основополагающих функций художественной культуры в современной цивилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Так, например, анализируя труды по истории донского края второй половины XX – начала XXI веков и выявляя специфику религиозных праздников, В. Дёмина настаивает на необходимости «комплексного исследования культуры Усть-Медведицкого монастыря в советский и постсоветский периоды», делая акцент на проблеме «взаимовлияния монастырской, региональной и традиционной местной культуры», которая может быть решена посредством изучения певческого богослужебного и внебогослужебного опыта. Как пишет учёный, «проведение подобных исследований способно раскрыть пути развития певческой культуры России» [2, с. 33–34].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горбунова И., Яцентковская Н.* Музыкально-компьютерные технологии как ресурс формирования информационной компетентности студентов-музыкантов в процессе преподавания музыкально-теоретических дисциплин // Педагогические науки. Теория и практика общественного развития. 2014. № 18. С. 171–176.

2. *Дёмина В.* Певческая традиция праздников Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского Женского монастыря по данным современных полевых исследований // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1. С. 33–37.

3. «Об утверждении Основ государственной культурной политики». Указ Президента Российской Федерации № 808 от 24.12.2014. URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208 (дата обращения: 25.05.2019).

4. *Полонская И.* Социокультурная традиция: онтология и динамика: автореф. дис. … докт. философ. наук, Ростов н/Д, 2006. URL: http://cheloveknauka.com/sotsiokulturnaya-traditsiya-ontologiya-i-dinamika (дата обращения: 25.05.2019).

5. *Пчелинцев А.* Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки (к проблеме методов трансформации фольклора) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 69–75.

6. *Цибудеева Н.* В беспрестанных поисках утраченного // «Правда Бурятии». 11 июля 2013. № 27. С. 9.

REFERENCES

1. *Gorbunova I., Iatsentkovskaia N.* Muzykal'no-komp'iuternye tekhnologii kak resurs formirovaniia informatsionnoi kompetentnosti studentov-muzykantov v protsesse prepodavaniia muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin [Musical-computer technologies as a resource for the formation of information competence of student musicians in the process of teaching musical and theoretical disciplines] // Pedagogicheskie nauki. Teoriia i praktika obshchestvennogo razvitiia [Pedagogical sciences. Theory and practice of social development]. 2014. No 18. S. 171–176.

2. *Demina V.* Pevcheskaia traditsiia prazdnikov Ust'-Medveditskogo Spaso-Preobrazhenskogo Zhenskogo monastyria po dannym sovremennykh polevykh issledovanii [The singing tradition of the holidays of the Ust-Medveditsky Spaso-Preobrazhensky Nunnery according to modern field research] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Almanac]. 2017. No 1. S. 33–37.

3. «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoi kul'turnoi politiki» [On the approval of the Fundamentals of state cultural policy]. Ukaz Prezidenta Rossiiskoi Federatsii No 808 ot 24.12.2014.

4. *Polonskaia I.* Sotsiokul'turnaia traditsiia: ontologiia i dinamika [Sociocultural tradition: ontology and dynamics]: avtoref. dis. dokt. filosof., Rostov-on-Don, 2006. URL: http://cheloveknauka.com/sotsiokulturnaya-traditsiya-ontologiya-i-dinamika (data obrashcheniia: 25.05.2019).

5. *Pchelintsev A.* Narodnaia pesnia kak kul'turnyi genotip sovremennoi khorovoi muzyki (k probleme metodov transformatsii fol'klora) [Folk song as a cultural genotype of modern choral music (on the problem of methods of transformation of folklore)] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Almanac]. 2019. No 1. S. 69–75.

6. *Tsibudeeva N.* V besprestannykh poiskakh utrachennogo [In the endless search for the lost] // «Pravda Buriatii» [The truth of Buryatia]. 11 iiulia 2013. No 27. S. 9.

К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ИЗУЧЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БУРЯТИИ (НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ)

В данной статье исследуется проблема сохранения и развития художественных традиций, способы презентации аутентичных образцов музыкального фольклора народов Бурятии в современном культурном пространстве в опоре на широкие возможности информационных технологий.

Рассматривая художественную культуру как особый род деятельности, автор выделяет реальный содержательный план, позволяющий анализировать различные формы её проявления, решая вопрос о соотношении традиций и новаций. Изучение художественной культуры народов Бурятии и Восточной Сибири выводит автора на выявление ряда свойств содержательного и структурного порядка, обусловленных особенностями исторического и социального развития региона.

В статье анализируется опыт ведущих специалистов в различных областях науки и искусства, дается описание экспериментального проекта, осуществленного коллективом научно-педагогического сообщества Восточно-Сибирского института культуры «Будущее – с искусством Древности», созданного с целью сохранения редких образцов аутентичного музыкального фольклора этносов Восточной Сибири, презентации стилевого и жанрового разнообразия музыкального народного творчества старообрядцев, западных и восточных бурят, эвенков, тувинцев. В соответствии с целью излагается ряд задач: сбору народно-песенного материала, бытующего в устной традиции; осуществлению записи, расшифровки, исполнения; выпуске серийного собрания дисков с аннотацией музыкального материала, презентованного на творческих и научных мероприятиях. Ход дальнейшей реализации проекта предполагает создание научно-исследовательской и современной студийной лаборатории (временного творческого коллектива) для сбора материала, его обработки, подготовки к презентации, звукозаписи и публикации. Так на основе анализа сложившегося историко-культурологического опыта, современных информационных технологий в статье раскрываются способы развития и вживления художественных ценностей музыкального фольклора бесписьменной традиции в сложный организм культурной жизни современности.

Ключевые слова: художественные традиции, традиционная культура, музыкальное образование, способы трансляции, информационные технологии.

TO THE QUESTION OF WAYS TO EXAMINE AND TRANSMIT MUSICAL FOLKLORE TRADITIONS IN ART CULTURE OF BURYATIYA (AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURY)

In given article the problems of preservation and development of art traditions, ways of presenting authentic samples of musical folklore of the people of Buryatiya in modern cultural space, including the usage of ample opportunities of information technologies are investigated.

Considering art culture as a special kind of activity, the author allocates the real substantial plan that allows to analyze various forms of its expression. Going deep into the substance of the set problem, we raise the question of ratio between traditions and innovations. Studying art culture of the people of Buryatiya and Eastern Siberia led the author to detection of a number of properties of substance and structure that stem from specificities of historical and social development of the region. The problem of preservation and development of art traditions implies finding solutions on a basic of a concrete material of a regional fragment of folklore tradition.

Analyzing experience of leading experts in various fields of art and science, the article describes an experimental project «The Future – with Antiquity art» accomplished by the team of scientific and pedagogical community of East Siberian University of Culture with a purpose of preservation of rare

samples of authentic musical folklore of Eastern Siberian nationalities, presentation of style and genre variety of musical folklore of Old Believers, western and eastern Buryats, Evenki and Tuvans. According to the purpose of the article a number of issues are presented. Firstly, they concern gathering of the national-song material spread in oral tradition; secondly, the process of recording, decoding, performance and, consequently, releasing a series of disks with a scientific annotation and musical material, presented on artistic and scientific events. The course of the further realisation of the project implies creation of modern research studio laboratory (temporary art collective) for gathering of a material, its processing, preparation for presentation, a sound recording and the publication. So, on the basis of the historical and cultural experience, modern information technologies, the article discloses ways of development and implantation of art values of musical folklore of unwritten tradition in a difficult organism of modern cultural life.

Keywords: art traditions, traditional culture, music education, ways of transition, information technologies.

Степанова Светлана Геннадьевна
кандидат педагогических наук, доцент
декан факультета музыкального и хореографического искусства
Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Россия, 670049, Улан-Удэ
e-mail: stellastep2010@mail.ru

Svetlana G. Stepanova
Ph.D. (Pedagogy), associate professor
Dean of the Faculty of Music and Choreography
East Siberian State Institute of Culture
Russia, 670049, Ulan-Ude
e-mail: stellastep2010@mail.ru

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13006

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

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ: МЕТОДОЛОГИЯ САМОСОЗНАНИЯ*

Проблема адекватной интерпретации музыкальных смыслов, как было показано в первой статье данной серии, предполагает специальное внимание к способам выражения «тонкой материи» музыки – «подлинной и основной жизни Абсолюта» [11, с. 479]. «Так обосновывается необходимость метафизической музыкальной науки, которая должна мыслить себя (т. е. обладать самосознанием) соответственно своему объекту: ведь искусство и есть – самосознание культуры, явленное в высшей форме интуитивно-чувственного познания» [4, 86][1]. Установкой на интуитивное, а не рациональное познание, не технологическим расчётом только, но – вертикалью звучащих смыслов – должно в идеале структурироваться синтетическое цельное знание о музыке. С целью выявить его возможные дефиниции, соотнесём определения *Метафизики, Истории и Музыки*; в основании каждого из них обнаруживаются ***миф и символ*** – активные инструменты познания и самопознания.

Метафизика «возможна лишь как *символика духовного опыта*, – пишет Бердяев. – Борьба субъекта и объекта, свободы и необходимости, смысла и бессмыслицы на языке метафизики есть символическая борьба, которая в «этом» дает знаки «иного». Глубина моего «я» погружена в бесконечность и вечность, и лишь поверхностный слой моего «я» освещен сознанием… Но из глубины даются знаки, там целые миры, там весь наш мир и его судьба» [6, с. 184–185; курсив мой – Н. Б.].

То же – ***история,*** бытие символическое, «не просто факты, поставленные в причинную зависимость», но «всегда… ещё тот или иной модус *сознания*» [9, с. 146]. Сам принцип историчности в отечественной философской традиции (в трудах Н. Бердяева, А. Лосева, Л. Карсавина, Н. Лосского и др.) выводится из общехристианского принципа Абсолютной личности; и потому основой исторического сознания являются *личность* и *миф*. «Символом исторического бытия является двунаправленное – в вечность и во время – самоутверждающее усилие самой личности» [7, с. 45–46]. История, по Лосеву, «управляется и движется мифологическими силами», а *духовная* и *светская* стороны жизни – это лишь *видимость поверхностного разделения* мифологического айсберга. «Распознать *закономерность* появления на сцене истории тех или иных мифологических сил, увидеть скрытую их обоснованность, и означает… – *проникнуть в тайну истории*» [7, с. 45–46; курсив мой – Н. Б.].

Констатируя эти закономерности в наших работах [2; 5], подчеркнём: «обозначенный здесь ***принцип двойного бытия*** есть *исходная данность, условие* осуществления исторического познания вообще. А также – основа метафизического подхода к музыкально-историческим процессам. Ибо музыка прежде всего и искусство в целом есть "*преобразование косной материи в истинную форму красоты*". Эта материя представляется "как нечто преображенное и спасенное, как нечто, прямо сказать, религиозное" [11, с. 300]. Выделяемый здесь символический концепт ***Преображения*** заслуживает пристального внимания искусствоведов как центральная категория смысло- и формообразования. От "бессловесности" к Логосу – усложняется и модифицируется первично ощущаемое бытие в искусстве; сгущение и уплотнение чистого опыта "воздвигает *структуры* и образования", устремленные к постижению Высшей Сущности. Задачей искусства является *софийное (религиозное) конструирование смысла* [8, с. 793; 5, с. 238–239], выражаемое ***явлением види-***

* Это вторая статья из цикла, посвященного научно-теоретическому обоснованию концепции метафизической истории музыки [прим. автора – Н. Б.].

мого в изначально невидимом, – таков еще один глобальный принцип метафизической методологии.

Раздвижение поля постигаемых смыслов «вглубь» и «вширь» обязывает дать определение ***музыкальной концепции.*** Понимая ее как ***целостно оформленную идею*** [2, с. 198] (=*становящееся* в качестве окончательно завершенного *ставшего*), укажем на источник данного определения, каковым является динамическая природа целостного музыкального суждения – «осмысление как открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления *путем творческого созидания*» [1, с. 362]. Возникающее при этом диалогическое сопряжение текста, растущего в постоянно становящемся контексте, реализует последование «Я – не-Я – соотнесение меня с Иным» (по А. Лосеву – «*абсолютное самосознание*»), которое понимаем ***принципом творческого акта***. И, поскольку музыкальное познание мира – суть творческая форма познания вообще (ибо существует *только одно органическое* познание), именно в мифолого-символической диалектике следует искать адекватные музыкальному универсуму способы выражения музыкальных смыслов.

Так, ведущие для нас положения А. Лосева и С. Аверинцева об «арифметике» и «высшей математике» культуры, обусловленных разной степенью *всегда присутствующего в ней символического выражения* личного и исторического бытия [2, с. 198–199; 5, с. 239–240], предполагают рассмотрение самого процесса интерпретации символа как способа создания новой символической формы, в свою очередь требующей интерпретации. «Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализованным, то есть несколько приближенным к понятию», – свидетельствует М. Бахтин [1, с. 362]. При этом «чем глубже и ярче удается историку изобразить тот или иной период или эпоху, те или иные события, тех или иных героев, те или иные памятники или документы, – тем большей *обобщающей силой* насыщаются употребляемые им понятия, тем больше они превращаются *в принципы или законы порождения изучаемой действительности*, тем легче подводятся под них относящиеся сюда единичные явления, то есть *тем больше исторические понятия становятся символами*» [10, с. 157; курсив мой – Н. Б].

Продолжая эту мысль, выскажем следующее принципиальное соображение: «поскольку “метафизическое поле” интерпретации изначально обладает иного порядка смысловыми энергиями, заключёнными в информационной многоёмкости символа, необходим перевод понятий в концепты – т. е. сжатие, концентрация понятийно-смысловой информации, некий род интеллектуально-чувственного обобщения, соответствующего принципу закона и процесса, а не отдельно взятой эмпирической данности» [2, с. 198; 5, с. 240]. Концепт, являя некую музыкальную конкретику, одновременно пребывает в сакральной сфере смыслового самовыражения в качестве мифологической универсалии, иногда очень высокого порядка.

Исходя из этих общих положений, представим возможную систему мифо-символических концептов, отражающих соотношение общего и особенного адекватно изначальному назначению мифа – хранителя сакральных ценностей, передаваемых в конечных формах бытийственной конкретики. Интерпретация при этом с одной стороны выступает как рационализация музыкального символа, а с другой – следует его универсализму, что в идеале должно сообщить ей искомую «двунаправленность» на одновременное выражение видимого-невидимого.

Поясним, выделив для примера мифоконцепт ***Перехода*** – важнейшую категорию смыслопостигающей методологии, мост между двумя мирами – видимым и невидимым, земным и небесным. Насколько важна эта категория для музыки, свидетельствует она сама, подчас конкретно овеществляясь, особенно откровенно – в рубежных сочинениях русских гениев, проникнутых символическими «токами» «переходной» эпохи. «Зеркальная» символика – характерная черта музыкальной поэтики Рахманинова, основанной на принципе параллельных миров и изобильно представленных мифологических Переходов[2] (вспомним, к примеру, нисхождение «духа» умершей возлюбленной из «мира того» в «мир этот» для воссоединения с оставленной на земле родной душой в романсе «О, не грусти» № 6 ор. 14: движение catabasis на словах «Откликнулась оттуда»). С предельной символической конкретностью идея Перехода выражена в знаменитой интерлюдии «Хождение в невидимый град» в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, живописующей «лествицу» восхождения праведников в Небесный град развитием музыкального комплекса типа «ярусного раздвижения небес»[3]. Конкретика музыкального образа, обладая всеми средствами символического выражения (в случае «Китежа» имеет место ещё и изображение христианского обряда), в обоих примерах формирует мифологическое зеркальное пространство музыкальной мистерии, свидетельствуя онтологическую целостность мироздания в символическом тождестве материи и духа. Такую концептуальную направленность «задал» русской классической музыке её «первенец» – оперный миф Глинки «Жизнь за царя», заложивший основы всех русских мистерий последующего периода. Напряжённое сосуществование профанного и сакрального миров, реализующее идею «двойного исторического бытия» – истории земной и Свя-

щенной истории духа[4], предполагает устремление к конечному торжеству сакрального над профанным, символизирующему победу жизни над смертью сообразно новозаветному канону («Смертию смерть поправ»). Решающий момент мистериального *перехода* осуществлён в молитве Сусанина IV действия, где острый драматический аффект («Тяжка моя печаль…») изживается постепенным преображением мирских переживаний в сакральные, в виде доминирующих в последнем разделе Монолога инвариантов будущего «Славься» – литургического происхождения символа-Вести[5] русской оперы, «двунаправленного» в Вечность и во время.

Как видим, интерпретация мифа и символа требует включения внемузыкальных рядов, способных прояснить смысл сакрального слоя музыкального текста адекватно онтологическому существу музыки. Ибо, как о том говорит Г. В. Свиридов, «Ни язык, ни форма не являются смыслом произведения. Смысл же сочинению придаёт его содержание, лежащее *вне музыки*, но выраженное в звуках» [12, с. 113; курсив мой – Н. Б.]. В данном случае «выражение в звуках» должно быть соотнесено с мифологическими универсалиями, гарантирующими лишённую субъективизма интерпретацию сложного символического наполнения музыкального мифа.

Основополагающей мифо-универсалией признаем ***принцип творения*** – созидающий принцип космического универсума. Центральный смысловой концепт русской культуры, он становится для нас методологической основой исследования национального культурного архетипа в качестве соборного ***принципа Со-вестия:*** «*Вести для всех*». «Материализуясь» в конкретной художественной структуре, он оформляет музыкальное целое мифа соответственно смыслообразующему универсуму ***диалектики Рода.*** В работах автора этот концепт представлен в концентрическом становлении личностной формы мифа, адекватной процессу обретения самосознания – личности (*Личного духа*[6]) и рода-народа: Я–Я, Я–Ты (соборное тождество, своё=иное), Я–Они (иное=чужое, инородное; в пределе – фаза грехопадения, антимир), Я=Мы (восстановление соборной целостности, «преображение»). «Рассмотрение этой диалектики в синтезирующих рубежных опусах русских композиторов (у Глинки, Римского-Корсакова и Рахманинова) проявляет качество *целостности* и *полноты*, характерное для «светоносного» соборного сознания. Результатом оказывается полный цикл становления взаимообусловленных этапов ***мифологемы христианского Пути***: Род (Лоно, Дом) – Искушение – Выбор – Жертва (Голгофа) – Преображение (Чудо) – Блудный сын. Столь же полон и родовой круг, последовательно воплощающий этапы возрастания соборного организма: Я(Род) – Семь-Я(Ты) – Они (Инородное) – Мы (Народ, где каждый из Мы – соборное Я=Мы). Важнейшая для мифосознания фаза «Они» обладает собственной динамикой, реализуя диалектику «своего-иного» вплоть до формирования качества ***инородного*** в недрах собственного рода (как это имеет место в операх Мусоргского, Чайковского, Прокофьева и Шостаковича).

Выделение концепта ***инородное*** имеет для нашей методологии принципиальное значение. Его функциональное качество в музыкальном мифе определяет *тип* последнего как ***онтологическую целостность***, где *инородное* – обязательный этап самосознания на пути его окончательной гармонизации – существует для преодоления родом и восстановления родового монолита» [5, с. 243]. Такова идеальная гармоническая модель «Жизни за царя» Глинки, воплотившая православно-христианский со-вестный миф Святой Руси в качестве закона российского мироустройства. Здесь отмечается важнейшая эстетическая закономерность, прямо связанная со способами организации музыкальной материи: ***с возникновением инородного возникает драма*** – результат расколотой родовой целостности. Кризис соборного единства отражен в столкновении литургического времени Бога-Любви с профанным временем человека-захватчика, поправшего Божественную Весть[7]. Восстановлению разрушенной целостности – суть ***изживанию инородного*** – соответствует названное ***преодоление профанного сакральным***, отвечающее внутренней логике ***концепции Преображения*** [3, с. 115–118]. Уже в «Жизни за царя» Глинки замечены оба характерных для русской оперы уровня преодоления «инородного»: как *враждебного инонационального*, где «механистическая» танцевальность поляков изживается медитативно-гимнической хоровой сферой русских, так и в ситуации *экзистенциального выбора* героя в пользу соборного Я=Мы[8]. Восстановление родовой целостности в конкретном экзистенциальном опыте ***соборного Пути*** самопознающего, самовозрастающего *Личного духа* возвращает к истокам национальной традиции, свидетельствуя важнейшую в русской культуре проблему «*человека внутреннего*» как изначально *родового* (а не «общественного») существа.

Доминирование же *инородного* приводит к качеству ***онтологического дискрета,*** когда вместо полного родового цикла осуществляется только мифологическая фаза «Они», и в пределе мы говорим о ***трагедии рода, инородного себе.*** Последовательное рассмотрение диалектики рода, формирующей разные типы русского оперного мифа, позволяет утверждать: «*онтологический дискрет* есть ***кривое зеркало*** *онтологической целостности*. Идеологическая, духовно-нравственная, этическая (а также эстетическая) оппозиция *мир-антимир, гармоническое-кризисное сознание*

характерна для взаимоотражения мифологических музыкальных структур глинкинского креативного мифа Преображения Преображения и **катастрофального мифа русского Апокалипсиса** (*миф Грехопадения*). Антимирное «преображение» осуществляется посредством профанирования Вести в цепи самозванства русской истории в музыке Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова; экзистенциальная трагедия Преступления и наказания доминирует у Чайковского, Мусоргского, Рахманинова» [5, с. 249], в творчестве последних приобретая уникальное качество *экзистенциальной трагедии национального самосознания.* Результат экзистенциальной рефлексии соборного сознания на возрастающую расколотость мира и духа, утрату родовых национальных ценностей и нравственных основ, она сопровождает русский оперный миф на его пути в век XX-й, сообщая ему качества **мифа тоталитарного сознания** (*музыкальной концепции Оборотня*), символизирующего «извращение системы духовно-нравственных ценностей в характере демонстрации цинической агрессии. "Антимирная" мистерия *Страха-Смерти* воплощена в музыке Шостаковича и "послеоктябрьского" Рахманинова» [5, с. 249].

Опыты *гармонии* и *дисгармонии*, *любви* и *смерти*, предопределяемые ситуацией *Выбора* личности, общества, нации, – формируют мифологическое поле концепции национального самосознания = ***концепции национальной Памяти***, представленной в чередовании гармонических и кризисных музыкальных мифологических моделей, из чего следует «выведение понятия ***мифологического культурного цикла*** русской музыки XIX–XX веков, воспроизводящего логику Пути самопознающей себя нации. Траекторию его фиксирует ***Христианская мифологическая модель грехопадения***[9] с фазами: *гармонического сознания* (пушкинско-глинкинская эпоха), *кризисного сознания* (вторая половина XIX века с развитием этой тенденции в XX веке) и *синтетической*, итоговой, обобщающей открытия культурного цикла в специфических формах рубежного сознания (рубежи XIX–XX и XX–XXI веков)» [5, с. 247][10].

Символика духовного опыта, явленная в музыке русских гениев в качестве непреходящих документов национальной Памяти, побуждает исследовательское внимание к способам экзистенциального самовыражения, и прежде всего – рефлексивному ***принципу мифологического зеркала***[11]**.** А также – к обновлению принятых представлений о ***принципе историзма.*** Как ранее доводилось замечать, «привычно говорить о русской истории как сюжетном источнике музыкальных произведений русских классиков, как концептуально-нравственной основе постижения духовно-нравственных проблем через отражение "времен прошедших"; "прошлое в настоящем" для нас сегодня – естественный вектор исторической темы в русской музыке[12]. Тяжелее нам дается понимание *истории как экзистенциального импульса самопознания,* как творческого побуждения осмысливать свое место в меняющемся мире, истории – живой *диалектики бытия и со-бытия*, в которой современность обретает черты Вечного, а Вечное глядится в каждом мгновении переживаемого настоящего: здесь мы говорим об *историософском мышлении* как таковом, своеобразном "внеличностном космологизме" (Лосев), устремленном к *Памяти Рода* обостренной *Памятью сердца* – порой безотносительно использования исторической темы, исторического сюжета, либо исторического жанра[13]. В таком "метафизическом" измерении гениальная формулировка Пушкина предстает ***принципом исторической методологии*** и самое *национальной Памяти*, мыслимой только в органической связи частей родового целого: "судьба человеческая = судьба народная"» [2, с. 201–202].

Так на сегодняшний день выглядит достаточно схематично изложенная здесь система принципов метафизической истории музыки, параметры которой представлены в соответствии метафизическому существу музыкально-исторических процессов. Впечатляющая партитура русской музыкальной культуры, содержащая мифологические универсалии личного и национального самосознания, нуждается в дальнейшем прочтении с помощью адекватных ей мифолого-символических интерпретационных технологий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Методология метафизической истории музыки формировалась автором статьи на путях постижения отечественной культурной традиции, которая получила итоговое и целостное выражение в идее соборности и софийности русской религиозной философии Серебряного века.

[2] Подробнее об этом см.: Бекетова Н. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 26–30.

[3] Слова Е. Трубецкого избраны нами для именования данного типа мелодического и дра-

матургического становления музыкальной ткани, характерного для отечественной концепции Преображения [3, с. 125].

[4] Глинка фиксирует эту мистериальную символическую вертикаль первыми же тремя нотами темы Интродукции: от вершины-источника ниспадает «объективная, фольклорная» квинта; ей отвечает возлетающая, ввысь раскрывающаяся «романсно-субъективная» секста: Вет – Ответ, договор (диалог) Неба с Землей, Бога с человеком. Третьим элементом темы оказывается помещенный в её «золотом сечении» инвариант «Славься» в уменьшении, который проявляется в нисходящем опевании тонической опоры с окончательным утверждением тонической терции (четвертый элемент – «Да будет так!»). От этого интонационного «первокирпичика», содержащего в миниатюре всю логику оперы, концентрической круговой спиралью возрастает её монументальное мифологическое «тело», устремленное к исходной литургической Вести («Славься»).

[5] Толкование мифологического концепта Вести представлено в: Бекетова Н. Творчество Рахманинова в свете традиции русской историософии // Южно-Российский музыкальный альманах, 2019. № 1. С. 26, а также в других работах автора (см., например, [3, с. 110]).

[6] Этот концепт И. Ильина в нашей методологии символизирует самый *принцип соборной личности* – живой диалектики соборного «Я=Мы», в противоположность профанным «телесным» свойствам *личного инстинкта* [3, с. 108–116, 121–123].

[7] Динамика развития «иного» в «инородное», связанная в музыкальном мифе Глинки с идеей *духовной брани*, рассмотрена в: Бекетова Н. Восток и Запад: «своё-иное» русского оперного мифа // Проблеми взаемодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 10. Київ: Науковий світ, 2002. С. 31–33.

[8] «Этому соответствует преодоление романтического оперного комплекса («Ах ты, бурная ночь…», 4-е д.) интонациями «Славься». Далее ту же логику изживания романтического драматического комплекса князя Игоря объективированным интонированием Ярославны наблюдаем в драматургически-узловой сцене из 2-го действия оперы Бородина; такова же и логика всей оперы, равно как и «Китежа» Римского-Корсакова, как и направление развития партии Бориса в опере Мусоргского…» [5, с. 244].

[9] О ней говорит А. Лосев, характеризуя двухсоставную мифологию христианства в свете проблемы мифического историзма [9, с. 193].

[10] Идея эта, впервые изложенная в [3, с. 107–108], далее развивается в работах автора, позволяя наряду с выявлением этапов национального самосознания, как они исторически выразились в отечественной музыке, очертить специфику рубежного творческого феномена (см., например,: Бекетова Н. Рахманинов – Шостакович: этапы национального самосознания // Шостаковичу посвящается… К 100-летию со дня рождения композитора. М.: Композитор, 2007. С. 208–235).

[11] См. об этом: Бекетова Н. Творчество Рахманинова в свете традиции русской историософии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 27–28.

[12] Естественно же и изучение его прежде всего в глобальных музыкально-исторических эпопеях русских композиторов, но особенно – Мусоргского, для которого эти слова Пушкина стали идейно-эстетической программой.

[13] Об этом качестве мышления Рахманинова, с предельно акцентированными в нем параметрами *экзистенциального* и *исповедального*, нам доводилось размышлять в связи с намерением выявить рубежные константы его творческого феномена (см. названные работы автора, а также: Бекетова Н. С. В. Рахманинов: феномен рубежного гения // С. Рахманинов: на переломе столетий. Вып. 5. Посвящается 135-летию со дня рождения С. В. Рахманинова. Харьков: СПДФО Носань В. А., 2008. С. 37–58).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

2. *Бекетова Н.* Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Сб. статей по материалам Междун. науч. конф. 16–17 ноября 2006 г. Ч. I. Музыкальная семиотика: история и методология науки. Семиотические аспекты музыкального творчества. Астрахань: АИПКП, 2006. С. 196–205.

3. *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов-на-Дону, 2001. С. 104-132.

4. *Бекетова Н.* Метафизическая история музыки: наука и образовательная практика (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 2. С. 83–88.

5. *Бекетова Н.* Русский музыкальный миф // Музыка и музыкант в меняющемся постсовет-

ском пространстве. К 40-летию Ростовской консерватории: Сб. статей. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 232–252.

6. *Бердяев Н.* Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. 383 с.

7. *Гоготишвили Л.* Мифология хаоса (о социально-исторической концепции Лосева) // Вопросы философии. 1993. № 9. С. 39–51.

8. *Лосев А.* Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. 960 с.

9. *Лосев А.* Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.

10. *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство,1995. 320 с.

11. *Лосев А.* Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.

12. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.

REFERENCES

1. *Bahtin M.* Jestetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 424 s.

2. *Beketova N.* Koncepcija nacional'nogo samosoznanija v russkoj muzyke: k probleme metodologii [The concept of national identity in Russian music: the problem of methodology] // Muzykal'naja semiotika: perspektivy i puti razvitija [Musical semiotics: prospects and development paths]. Sb. statej po materialam Mezhdun. nauch. konf. 16–17 nojabrja 2006 g. Ch. I. Muzykal'naja semiotika: istorija i metodologija nauki. Semioticheskie aspekty muzykal'nogo tvorchestva. Astrahan': AIPKP, 2006. S. 196–205.

3. *Beketova N.* Koncepcija Preobrazhenija v russkoj muzyke [The concept of Transfiguration in Russian music] // Muzykal'naja kul'tura hristianskogo mira [The musical culture of the Christian world]. Rostov-on-Donu, 2001. S. 104–132.

4. *Beketova N.* Metafizicheskaja istorija muzyki: nauka i obrazovatel'naja praktika [The metaphysical history of music: science and educational practice] (stat'ja 1) // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2017. No 2. S. 83–88.

5. *Beketova N.* Russkij muzykal'nyj mif [Russian musical myth] // Muzyka i muzykant v menjajushhemsja postsovetskom prostranstve [Music and musician in the changing post-Soviet space]. K 40-letiju Rostovskoj konservatorii: Sb. statej. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rahmaninova, 2008. S. 232–252.

6. *Berdjaev N.* Carstvo Duha i carstvo Kesarja [The kingdom of the Spirit and the kingdom of Caesar]. Moscow: Respublika, 1995. 383 s.

7. *Gogotishvili L.* Mifologija haosa (o social'no-istoricheskoj koncepcii Loseva) [The mythology of chaos (on the socio-historical concept of Losev)] // Voprosy filosofii [Philosophy Issues]. 1993. No 9. S. 39–51.

8. *Losev A.* Bytie. Imja. Kosmos [Being. Name. Space]. Moscow: Mysl', 1993. 960 s.

9. *Losev A.* Mif. Chislo. Sushhnost' [Myth. Number. Essence]. Moscow: Mysl', 1994. 920 s.

10. *Losev A.* Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo [Symbol problem and realistic art.]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 320 s.

11. *Losev A.* Forma. Stil'. Vyrazhenie [The form. Style. Expression.]. Moscow: Mysl', 1995. 944 s.

12. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba [Music as fate]. Moscow: Molodaja gvardija, 2002. 800 s.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ: МЕТОДОЛОГИЯ САМОСОЗНАНИЯ

Музыкальное искусство как самосознание культуры, явленное в высшей форме интуитивно-чувственного познания, обладает имманентной спецификой самовыражения, соответственно собственной онтологической природе (по А. Ф. Лосеву музыка есть «миф, символ, число»). Поэтому проблема целостной интерпретации музыкальной концепции, как утверждается в статье, не может рассматриваться вне учёта мифолого-символической составляющей музыкального произведения. Метафизическая история музыки наследует уникальные свойства мифа и символа – активных инструментов познания и самопознания. «Вертикализация» методологии предполагает внимание к личностной форме музыкального мифа, что открывает новые воз-

можности в интерпретации индивидуального композиторского замысла, наряду с раскрытием общих закономерностей художественного сознания. Опираясь на теоретические положения А. Лосева, М. Бахтина, С. Аверинцева, автор выстраивает систему принципов метафизической методологии, призванных обозначить пути мифолого-символической интерпретации музыкальной концепции, а также законы её существования в историческом времени русской музыкальной культуры XIX–XX веков. Символическая «вертикаль» «двойного бытия» (принцип зеркала) определяет новое отношение к принципу историзма, позволяющее выявить специфику мифологических моделей гармонического и кризисного сознания, развёрнутых в последование мифологического культурного цикла.

Ключевые слова: метафизика, история, музыка, музыкальный смысл, самосознание, мифолого-символическая методология, гармония, кризис.

METAPHYSICAL HISTORY OF MUSIC: METHODOLOGY OF SELF-CONSCIOUSNESS

Musical art as a self-consciousness of culture expressed in the highest form of intuitive-sensual cognition possesses immanent characteristics of self-expression, in accordance with its own ontological nature (according to A. F. Losev, “music is a myth, a symbol and a number”). That is why the problem of a holistic interpretation of music concept, as article states, cannot be considered outside the mythological-symbolic dimension framework of a musical piece. Metaphysical history of music inherits unique characteristics of a myth and a symbol – active instruments of cognition and self-cognition. “Verticalization” of methodology assumes attention to the personalized version of a musical myth, which creates new opportunities for the interpretation of composer’s ideas, meanwhile describing general laws of artistic consciousness. Taking the theoretical concepts of A. Losev, M. Bachtin, S. Averintsev as a basis, the author builds a system of principles of metaphysical methodology, designed to mark the mythological symbolical ways of music concept interpretation as well as the laws of its existence within the historical time frame of the Russian music of the nineteenth-twentieth centuries. The symbolic “vertical” of the “double existence” (the principle of mirror) denotes the new approach towards the principle of historicism that allows to reveal the specifics of the mythological models of harmonic and crisis-type consciousness, creating the sequential nature of the mythological cultural cycle.

Keywords: metaphysics, history, music, self-consciousness, musical meaning, mythological-symbolical methodology, harmony, crisis.

Бекетова Наталья Викторовна
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
e-mail: sintez49@yandex.ru

Natalya V. Beketova
Ph.D. (Art)
associate professor, Department of Music History
Rostov State Conservatory named after S.V. Rakhmaninova
Russia, 344082, Rostov-on-Don
e-mail: sintez49@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13007

М. И. ХАЛИТОВА

Крымский инженерно-педагогический университет

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРЫМСКОТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

На грани веков в музыке возникает примечательная тенденция, получившая развитие в советский период. Это пробуждение к активной творческой жизни национальных традиций различных народов. В частности, традиционная тяга к Востоку инициировала в 1894 году создание «Кавказских эскизов» русским композитором М. Ипполитовым-Ивановым. Несколько позднее – в 1903 и в 1912 годах – пишет свои первую и вторую сюиты под общим названием «Крымские эскизы» армянский композитор А. Спендиаров. Оба произведения показывают возможности симфонического жанра в раскрытии народно-национальной темы. В дальнейшем подобный опыт получит яркое воплощение в музыкальной культуре крымских татар.

Профессиональная музыка этого народа берёт своё начало с XVI века, т. е. с эпохи Крымского ханства. Благодаря тому, что культурное наследие крымских ханов сохранилось в библиотеках г. Стамбула, мы имеем основание назвать имена двух представителей рода Гераев – Бора Гази Герай II (конец XVI – начало XVII вв.) – талантливый поэт, композитор, исполнитель-сазист и его племянник Чобан Мустафа Ахмед Герай (XVII в.). Думается, тот факт, что творчество Гази Герая «изучается на курсах турецкой классической музыки в консерваториях, многие его произведения достаточно часто и с успехом исполняются, записываются… отдельные произведения неоднократно публиковались» [1, с. 3]. Это является свидетельством его высочайшего мастерства, отмеченного как композиторским, так и литературным талантом.

Следующий этап в развитии профессиональной музыки крымских татар связан с творчеством таких композиторов, как Асан Рефатов, Ягъя Шерфединов и Абибулла Каври.

Оркестровый стиль А. Рефатова (1903–1937)

Асан Рефатов, которого по праву считают основоположником профессиональной музыки крымских татар, родился 19 декабря 1902 года в Бахчисарае. Отец его, Мамут Рефатов, был народным учителем, основавшим свою школу, а также одним из лучших исполнителей на сазе. Мать пела народные песни. Именно Мамут стал первым учителем сына, чьё дальнейшее становление осуществлялось под руководством старшего брата скрипача Мидата, который преподавал Асану теорию музыки. Окончив школу отца, Асан поступает в Бахчисарайскую гимназию, в которой вместе с братом Решатом создаёт духовой оркестр. Примечательно, что организованный братьями музыкальный коллектив оказался не только творческой лабораторией для самого композитора (поскольку репертуарную политику оркестра определяли сочинения А. Рефатова), но и неотъемлемой частью городских мероприятий.

После окончания гимназии А. Рефатов в 1920 году переезжает в Симферополь, где с 1922 года начинает преподавать в Тотайкойском педаго-

гическом техникуме. На базе техникума Рефатов создаёт очередной духовой оркестр, совмещая функции дирижёра и кларнетиста. В эти годы композитор пишет «Тотайкойский марш», «Йигит марши» («Марш юношей») на слова Б. Чобан-заде, песню «Яш бульбулим» («Молодой соловей»), а также музыку к поэме А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» в переводе О. Акчокраклы. В 1922–1923 гг. композитор создаёт первую (и единственную) крымско-татарскую оперу «Чора-Батыр» («Чора-богатырь») на либретто О. Акчокраклы, премьера которой состоялась 23 сентября 1923 года на сцене симферопольского клуба Красной Армии. По словам родной сестры Асана – Айше Рефатовой, с которой автор этих строк лично беседовала во время встречи в городе Новороссийске, эта опера была с восторгом принята как публикой, так и музыкантами-профессионалами.

В 1924 году в Крыму был создан отдел этнографии и археологии, в числе сотрудников которого оказались профессора А. Н. Башкиров и И. Н. Бороздин, а также крымскотатарские учёные О. Акчокраклы, Б. Джеппар, У. Баданинский, М. Хайрединов. Туда же был приглашён и А. Рефатов. В 1925 году он подготовил сборник образцов народной музыки, вышедший в свет в 1931 году. Это было первое профессиональное издание крымскотатарских народных песен и танцевальных мелодий.

В 1926 году А. Рефатов поступает в Бакинскую консерваторию, став студентом двух факультетов: композиторского и дирижёрского. Его учителем по классу композиции был профессор Б. В. Карагичев. Знаменательно, что уже спустя два года, в 1928 году, А. Рефатов, не прерывая учёбы, начинает и сам преподавать композицию в Бакинском музыкальном техникуме. В числе его учеников оказались впоследствии такие известные композиторы, как К. Караев, Д. Гаджиев, С. Рустамов, Т. Кулиев. В те годы были написаны: музыка к пьесе азербайджанского драматурга «Демирджи Гяве» («Кузнец Гяве»), на основе которой затем была создана опера; симфоническая сюита «Шуштер» (название азербайджанского мугама); «Крымская сюита»; музыкальные драмы «Лейли и Меджнун» и «Арзы къыз» («Девушка Арзы»).

С 1931 по 1935 годы А. Рефатов работал в Азербайджанском ТЮЗе, для которого также написал много музыки. В 1935 году по приглашению ЦИК Крыма композитор вернулся в Симферополь. В 1937 году, как и бóльшая часть советской интеллигенции, композитор был репрессирован и казнён, а его имущество конфисковано. К сожалению, на сегодняшний день значительная часть творческого наследия А. Рефатова утрачена, а по восстановлению тех произведений, которые удалось найти предстоит большая работа.

Тем не менее, основываясь на сохранившейся в записи Первой части оркестровой «Восточной сюиты», можно говорить не только о высоком уровне профессионализма А. Рефатова, но и о его безусловном композиторском таланте. Достаточно сказать, что в этом произведении впервые в крымскотатарской симфонической музыке с большим мастерством, чуткостью и тонкостью воплощены живописный колорит народного праздника, радость, ликование на фоне картин прекрасной южной ночи. Здесь композитор продемонстрировал блестящее владение оркестровой колористической звукописью, показав себя художником, способным почувствовать в национальном тематизме то, что даёт возможность расширять оркестровую палитру классического коллектива. Соединив в симфоническом оркестре звучание академических и народных инструментов (например, такой щипковый струнный инструмент, как саз и струнные смычковые), обогатив их характерными для каждого из них приёмами звукоизвлечения, штрихами, что обеспечило появление новых тембров. Особое внимание А. Рефатов уделял и ударной группе.

В целом особенность полифонической фактуры композитора определяется многообразием красочных звучаний, достигаемых посредством проведения отдельных мелодических линий (соло или групп) у разных по колориту инструментов. Будучи отмечена ясно выраженным программным замыслом и определённой жанровой направленностью «Восточная сюита» стала особым событием в музыкальной жизни крымского общества. Интересная по замыслу, отличная по воплощению, привлекающая своей колористической яркостью, эта музыка открывала для других композиторов возможность расширения жанровых канонов[1].

Конец 30-х годов XX века ознаменовался появлением ряда национально-самобытных симфонических произведений, авторами которых стали О. Амзаев, И. Бахшиш, А. Каври, Я. Шерфединов. Думается, что создание произведений, связанных с тем или иным программным замыслом, было настоятельной необходимостью того времени. Как пишет В. Конен, «… в период формирования музыкального стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением» [2, с. 22].

Оркестровый стиль Я. Шерфединова (1894–1975)

Композитор родился в г. Феодосия в небогатой семье 18 марта 1894 г. В 1924 г. Ягъя Шерфединов поступает в Московскую консерваторию.

В 1931 году после окончания учёбы он проходит в Крыму производственную практику по инструкторско-педагогической работе и записи народных песен, работает музыкальным руководителем в Крымском радиоцентре. Затем Ягъя стал музыкальным редактором в музыкально-драматическом театре. Работая, он не переставал сочинять музыку, и в эти годы из-под его пера вышло множество вокальных произведений, таких как «Тур аркъадаш» («Вставай, товарищ»), «Кузьде япракъ» («Осенние листья»), «Севги йыры» («Песня о любви») и др. В результате сбора и обработки вокальных и инструментальных народных мелодий Шерфединову удалось издать сборник, пользующийся огромным успехом.

В 1939 г. Я. Шерфединов получает должность художественного руководителя Государственного ансамбля песни и танца татар Крыма. В сентябре 1941 г. композитор переехал в Ташкент вместе со своей семьёй. И в годы Великой Отечественной войны он не прекращал свою работу по собиранию народных мелодий. По словам композитора, главной задачей всей своей жизни он считал сохранение образцов крымскотатарского фольклора.

Процесс симфонизации народного источника осуществляется у Я. Шерфединова аналогично тому, как это происходило у А. Рефатова, что также приводит к созданию многокрасочного художественного образа. Вместе с тем, в своей четырехчастной сюите композитор использовал принцип куплетного варьирования, что привело к укрупнению композиции. К числу излюбленных Я. Шерфединовым средств динамизации симфонического материала, используемых в анализируемом произведении, можно отнести и частое введение в партитуру коротких попевок, выступающих в качестве строительного материала основного напева. Примечательно, что композитор не только углубляет жанр сюиты путём насыщения его симфонизмом картинного типа, но и оживляет партитуру характерными для быта крымских татар танцевальными мелодиями.

В четвёртой части сюиты композитор обращается к народной танцевальной мелодии «Тым-тым», обогатив её многообразием видов ладовой переменности, наличием дифференцированных терций, что создало предпосылки для её яркой и красочной гармонизации. Подчинив все средства письма неуклонному нарастанию динамизма, выстраивая аккомпанемент в опоре на широко используемые терцовые аккордовые комплексы, Я. Шерфединов сделал эту отмеченную нежностью танцевальную мелодию органичной атмосфере праздничного народного ликования. Именно данная сюита стала для автора тем произведением, «…в котором выявляются стилистические черты, получающие дальнейшее развитие в творчестве композитора» [3, с. 137].

Оркестровый стиль А. Каври (1912–1943)

Наряду с произведениями А. Рефатова, Я. Шерфединова, несомненный интерес представляет семичастная сюита А. Каври из музыкальной драмы «Алтын бешик»(«Золотая колыбель»). Композитор Абибулла Каври родился в 1912 году в Симеизе Ялтинской области Крыма. Закончил Ялтинский педагогический техникум, затем любовь к музыке привела его в Симферопольское музыкальное училище. И. Чернов, преподававший там профессор из Москвы, обратил внимание на одарённого студента и порекомендовал ему продолжить своё образование в Московской консерватории. Так, в 1940 году А. Каври становится студентом композиторского факультета одного из лучших учебных заведений страны. Начавшаяся в следующем году война не дала А. Каври возможности продолжить учёбу. Композитор отправился на войну и в 1943 году был схвачен и казнён фашистами за участие в партизанском движении.

За то короткое время, отведенное судьбой для творчества, А. Каври создал не много произведений, однако его музыка полно и «ярко воплотила характерные признаки того трудного времени, в котором протекал его жизненный путь» [4, с. 177]. Несмотря на то, что на сегодняшний день сохранилось лишь несколько произведений разных жанров, которые были бережно сохранены семьёй композитора, произведения А. Каври по праву входят в музыкальную сокровищницу крымских татар. Наряду с обработками народных песен и авторскими песнями для голоса и фортепиано, вариациями для скрипки и фортепиано, сохранилась и уже упоминаемая сюита из музыкальной драмы «Алтын бешик».

Анализ сюиты даст возможность выявить как общее, так и особенное в творческом мышлении молодого автора. Поиск новых тембров привел А. Каври к необходимости обогатить инструментальный состав произведения народными инструментами. Композитор делает выбор в пользу къавала – пастушеской свирели, саза и трех ударных инструментов: даре – бубен, давул – турецкий барабан и думбелек – парные литавры в виде скреплённых между собой горшочков. Его семичастная сюита начинается с «Мукъаддеме» (крымскотатарское название увертюры), которую открывает тема, отмеченная характерной ладовой особенностью – чертами фригийского лада, а также переменностью натурального и гармонического минора в исполнении двух кларнетов. По форме это период не повторного строения, в котором три последних такта – ка-

дансовое завершение, звучащее у струнных инструментов. После повторения этого периода начинается Аллегро с энергичной темы, квартовая интонация которой задаёт решительный настрой. Эта тема звучит у гобоя и завершается кадансовым оборотом струнных. Тональность этой части гармонический до минор с повышенной четвёртой ступенью.

Вторая часть – «Песнь невольников», в каждом такте которой чередуются размеры 3/8 и 5/8. Ладовая основа представляет дорийский и фригийский лады при общей тональности фа-диез минор. По форме это повторяющиеся периоды, в основе которых находится лирическая тема с характерной ритмикой. Третья часть – «Танец девушек» № 1. Лёгкая, изящная тема в размере 6/8 передаёт грациозные движения танцующих. Соль мажорная тема звучит у двух кларнетов под аккомпанемент струнных, в котором на фоне пиццикато на сильных долях звучит четырёхголосный аккорд по открытым струнам. Ритм отбивает малый барабан с разложенными аккордами у фортепиано на сильной доле. Вся партия фортепиано – арпеджированные аккорды, имитирующие звучание арфы. Трёхчастная композиция выдержана в характере народных танцев. Здесь къавал играет в унисон с флейтой, а звучание сазов поддерживается унисоном скрипок и альтов.

Четвёртый номер – «Танец невольников». Это спокойный скорбно-лирический танец в соль миноре, где сазы выполняют функцию ритмического аккомпанемента. Первое проведение темы звучит в исполнении двух кларнетов, потом к ним поочередно присоединяются флейта и къавал. Далее тема звучит в тембре гобоя и двух кларнетов. Отклонения в тональности ре мажор, до минор, ля минор, ре минор создают ощущение неустойчивости. При проведении темы в соль мажоре наблюдаются элементы лидийского лада. Интересно звучит тема в исполнении гобоя и двух труб, которые из аккомпанирующих инструментов переходят в солирующие.

Пятая часть – «Танец девушек» № 2. Эта часть по своим масштабам превосходит все остальные. Здесь также отсутствует партия ударных, функция которых также поручена сазам, дополненным трубами и тромбонами. Размер этого танца – 3/4. После четырёхтактового вступления звучит нежная, изящная тема скрипок. С каждым новым проведением у разных групп инструментов тема развивается, динамизируется и после её кульминации вступает вторая – лирическая тема. Аналогично первой теме, её развитие осуществляется путём проведения в разных группах оркестра. Композитор здесь не использует приёмы мотивной разработки, динамика развития построена на сопоставлениях разных групп инструментов. Таким образом, форму этой части можно обозначить как двухчастную, хотя характер обоих разделов не представляет большого контраста.

Шестая часть – «Турецкий марш» в размере 2/4. Композитор вводит здесь три ударных инструмента: даре, давул и думбелек. Тема представляет собой быстрые пассажи ровными шестнадцатыми длительностями. Эта основная тема, звучащая каждый раз у разных групп инструментов, динамизируется, достигая своей кульминации. Седьмая, заключительная часть, вопреки образцам торжественных финалов представлена жанром Колыбельной. Нежная, певучая тема народной мелодии на протяжении всей части звучит в исполнении солирующей скрипки. Здесь снова играет рояль, имитируя звучание арфы. Гармоническая фактура изложена в партиях деревянных духовых и струнных инструментов.

В целом анализ сюиты А. Каври позволяет сделать следующие выводы: одна из предпочтительных тональностей композитора в этой сюите – соль минор гармонический, хотя встречаются лады эолийский, дорийский, фригийский, миксолидийский, лидийский. Оркестровая фактура сюиты прозрачна, лишена контрастов, ярких сопоставлений. Гармония сосредоточена на сазах и низких струнных, остальные инструменты исполняют мелодическую линию. Темы лишены ритмического разнообразия, хотя представлены свежо за счёт ладовой переменности. Произведение звучит поэтично, сохраняя яркий национальный колорит в мелодике. «Красноречивым свидетельством блестящего и вдохновенного мастерства» [5, с. 352] можно назвать ещё одно произведение А. Каври – Вариации для скрипки и фортепиано, в которых автор использует подлинную крымскотатарскую народную песню «Багъчаларда кестане» («Каштаны в саду»). Эти яркие музыкальные образы демонстрируют «склонность к характеристичности, жанровой определенности» [5, с. 353]. Вариации, которые и в наши дни остаются весьма популярным произведением у музыкантов-исполнителей– несомненная удача молодого композитора.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что в произведениях А. Рефатова, Я. Шерфединова и А. Каври, созданных для симфонического оркестра на основе народных мелодий или близких к крымскотатарскому фольклору, чётко прослеживаются следующие установки:

• мелодии народных песен служат благодатным материалом для обращения к подголосочной полифонии, ритмическим модификациям и т. д.;

• их оркестровые обработки сделаны с определённым намерением сохранить черты аутентичности, для чего композиторы используют в

аккомпанирующих голосах мелодические и ритмические фигуры и обороты, заимствованные из народной музыки;

• выбор метода работы с фольклорным материалом определяется стремлением сделать его доступным восприятию национальной массовой аудитории;

• в произведениях, написанных на народные и оригинальные темы, выдвигаются актуальные задачи симфонизации народно-песенного и танцевального материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В настоящее время народные крымскотатарские инструменты, включенные в состав академического оркестра, можно обнаружить в двух партитурах автора этих строк – Симфонии № 4 и Симфонии № 6.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кариков Д.* Крымскотатарская инструментальная музыка ханского периода. Симферополь: Доля, 2007. 121 с.

2. *Конен В.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 291 с.

3. *Сорокина Е.* Вторая симфония Н. Пейко // Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1971. С. 134–147.

4. *Григорьева Г.* Николай Сидельников: штрихи к портрету классика // Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqidunyasi». М.: Композитор, 2015. С. 151–177.

5. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.

REFERENCES

1. *Karikov D.* Krymskotatarskaia instrumental'naia muzyka khanskogo perioda [Crimean Tatar instrumental music of the khan period]. Simferopol': Dolia, 2007. 121 s.

2. *Konen V.* Teatr i simfoniia [Theater and Symphony]. Moscow: Muzyka, 1968. 291 s.

3. *Sorokina E.* Vtoraia simfoniia N. Peiko [Second Symphony of N. Peiko] // Iz istorii russkoi i sovetskoi muzyki [From the history of Russian and Soviet music]. Vyp. 1. Moscow: Sov. kompozitor, 1971. S. 134–147.

4. *Grigor'eva G.* Nikolai Sidel'nikov: shtrikhi k portretu klassika [Nikolai Sidelnikov: touches to the portrait of a classic] // Nauka bez granits [Science without borders]. Sbornik statei k 15-letiiu zhurnala «Musiqidunyasi». Moscow: Kompozitor, 2015. S. 151–177.

5. *Kovnatskaia L.* Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]. Moscow: Sov. kompozitor, 1974. 392 s.

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРЫМСКОТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье впервые рассматриваются принципы зарождения, развития и особенности оркестрового стиля произведений крымскотатарских композиторов первой половины XX века. Автором сделана попытка выявить жанры, которые использовались композиторами для создания своих сочинений, основанных на песенной и танцевальной культуре крымских татар. Утверждается, что симфоническая сюита, являясь одним из доминирующих жанров произведений, создаваемых в те годы, с наибольшей полнотой отвечала менталитету крымских татар, отличаясь своей демократичностью, что стало залогом состоятельности диалога композиторов и слушательской аудитории. Помимо этого, симфоническая сюита более всего отвечала принципам претворения народно-национального материала в сочинениях крымскотатарских композито-

ров тех лет. Актуальность исследования обусловлена попыткой проанализировать и выявить характерные черты симфонического творчества основоположников крымскотатарской профессиональной музыки Асана Рефатова, Ягъи Шерфединова, Абибуллы Каври. Целью исследования является разбор произведений сюитного жанра в творчестве крымскотатарских композиторов первой половины XX века в контексте народного песенно-танцевального искусства. Методологической основой являются исследования современных российских музыковедов по проблемам претворения народно-жанрового материала в симфонической сюите, а также по изучению современной музыки в рамках поиска новых решений в реализации поставленных задач.

Ключевые слова: творчество, фольклор, сюита, жанр, стиль, композитор, анализ, музыкальная форма, творческий облик, крымскотатарская музыка, фактура.

FEATURES OF ORCHESTRA STYLE IN WORKS OF CRIMEAN TATAR COMPOSERS OF THE FIRST HALF OF THE 20тн CENTURY

The article introduces the principles of genesis, development and features of the orchestral style of works by Crimean Tatar composers of the first half of the twentieth century. The author attempted to identify genres that were used by composers in their compositions based on the song and dance culture of the Crimean Tatars. The symphonic suite, being one of the main genres of those years, was close to their mentality because of its democratic character, which facilitated the dialogue between the composer and listener. This genre most of all matched the principles of implementing the national material in the works of the Crimean Tatar composers of those years. The relevance of the research is attributed to the attempt to analyze and identify the characteristics of the symphonic works of the Crimean Tatar professional music founders such as Asan Refatov, Yagya Sherfedinov, Abibulla Kavri. The aim of the study is to analyze the works of the suite genre in the artistic heritage of the Crimean Tatar composers of the first half of the twentieth century in the context of the Crimean Tatar folk song and dance art. The methodological basis is the study of contemporary Russian musicologists on the problems of translating folk-genre material into the symphonic suite, as well as on the exploration of modern music as a part of the search for new solutions in the implementation of the set tasks.

Keywords: creativity, folklore, suite, genre, style, composer, analysis, musical form, creative appearance, Crimean Tatar music, texture.

Халитова Мерзие Ибрагимовна
Крымский инженерно-педагогический университет
профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Россия, 295013, Республика Крым, Симферополь
e-mail: merzie_khalitova@mail.ru

Merzie I. Khalitova
Crimean Engineering and Pedagogical University
professor Department of Musical and Instrumental Art
Russia, 295013, Republic of Crimea, Simferopol
e-mail: merzie_khalitova@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLODGY

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13008

Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТЕКСТО-МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРОКА И ЕЁ РОЛЬ В ПРОЦЕССАХ ТЕМООБРАЗОВАНИЯ В МОТЕТАХ ПАЛЕСТРИНЫ

Проблемы тематической организации в полифонии строгого стиля поднимались в музыковедческой литературе неоднократно. Однако и сегодня они входят в зону активного обновления научных представлений и, что неизбежно, – непрекращающихся разногласий между исследователями. Хотя за последние десятилетия в этой области сделано немало ценных открытий, острота споров не снижается, что вызывает потребность попытаться внести некоторые уточнения или дополнения (а может быть, и обострить дискуссию). Один из главных вопросов вызывающих разногласия, – категория темы. Можно ли говорить о существовании темы применительно к полифонии строгого письма и что можно считать таковой в музыке эпохи Палестрины? Цель предлагаемой статьи – предложить гипотезу по поводу структурной и функциональной специфики темы в строгом стиле и попытаться её обосновать.

Хорошо известна и всеми признана точка зрения Ю. Н. Тюлина, доказавшего, что кристаллизация полифонического тематизма достигла своего пика в творчестве И. С. Баха [11]. Ни в малейшей степени не оспаривая это положение, напомним, что процесс движения к кристаллизованному тематизму позднебарочной фуги охватил фактически несколько веков. Один из самых, может быть, сложных и значительных этапов этого процесса – вокальная полифония XVI века. Что же можно считать темой в музыке этого времени и можно ли?

Споры по названному поводу ведутся давно. По мнению К. И. Южак, в строгом стиле «…нет таких категорий, как тема или тематическое ядро, нет и дифференциации между экспозиционным и прочими типами изложения» [14, с. 235]. А. П. Милка (автор одного из последних на сегодняшний день учебников по полифонии) в первой части («Строгое письмо») вообще избегает термина «тема», заменяя его, при необходимости, другими выражениями («интонационный тезис» [6, с. 97], «инициальный отдел» [там же, с. 315] и т. п.)[1].

Принципиально противоположную позицию занимает Н. А. Симакова, которая убеждена, что употребление термина «тема» применительно к полифонии XVI века уместно: «…именно к этому времени относится появление в музыкальных трактатах и собственно термина thema, и ряда его синонимов – таких, как soggetto (итал.), subject (англ.), passaggio, punto (итал.), point (англ.)» [10, с. 462]. Она же указывает на важные аспекты категории «тема». Приведем некоторые из них: «Не следует подходить к понятию «тема» и «тематизм» применительно к музыке строго стиля с теми же критериями, что предъявляются к темам произведений баховской эпохи, венских классиков, романтиков и т. д. Как и в последующие эпохи, тематизм в сочинениях композиторов XV–XVI вв. представляет собой многоплановое явление; тема заявляет о себе на разных уровнях и проявляется в совокупности множества факторов и сторон» [там же, с. 145].

Н. И. Тарасевич, глубоко изучивший терминологию трактатов XV–XVI веков, изложил в своей работе целый ряд объяснений и предложений по поводу трактовки старинных дефиниций в современной научной практике. Опираясь на анализ трудов Царлино, Коклико, Морли,

учёный выделяет разные значения терминов thema, soggetto, passaggio, punto и разные функции соответствующих видов темы[2]. Учитывая предмет настоящей статьи, мы сосредоточим свое внимание на следующем значении: soggetto – законченное протяженное мелодическое построение – «целостное мелодическое построение». [5, с. 387].

Т. Н. Дубравская, не прибегающая к старинной терминологии, прямо говорит о наличии в ренессансной полифонии тематизма и при этом выделяет две его формы – кристаллизованный и некристаллизованный. К некристаллизованному она относит случаи, когда «ярко выражена особенность полифонической техники XVI века – преобладание в ней свободной имитационности, основанной на самых разных видах мелодического варьирования («прорастании», «вариационном обновлении» и т. п.) – качество, воплощающее один из важнейших общеэстетических принципов художественной культуры Ренессанса – принцип varietas» [1, с. 22]. Но наряду с некристаллизованным вариантным тематизмом в музыке XVI века встречается и кристаллизованный, в котором присутствуют точность и протяженность повторяемых элементов [там же]. Приведенную «виртуальную» дискуссию завершим объективным мнением В. В. Протопопова, который не отказывает музыке Ренессанса в тематичности в общехудожественном смысле, но говорит о «расплывчатом», «текучем» виде тем [8, с. 102]. Однако, при всей взвешенности суждения ученого, все-таки вопрос о теме в строгом стиле ещё не решён окончательно, о чём свидетельствует предложенное В. В. Протопоповым определение «малая имитируемая тема» [там же].

Полифония в музыке эпохи Возрождения – область высочайшего уровня системности музыкального мышления и, в том числе, законов композиции, организованной принципиально иначе, нежели музыкальные формы Нового времени. Значимость и разноплановость движущих сил, влияющих на музыкальную форму в сочинениях XVI века, требуют их учёта и, одновременно, введения ограничений рассматриваемого музыкального материала. Среди таких необходимых ограничений следующие: 1) конкретика жанра, 2) наличие или отсутствие cantus firmus'a (c.f.) как базовой структурной основы композиции, 3) тип многоголосного письма (имитационного или какого-либо иного). С учётом перечисленных факторов обозначим объект нашего рассмотрения: это четырёх-пятиголосные имитационные мотеты Палестрины, в которых отсутствует cantus firmus. Предмет наших наблюдений – особенности тематической организации в пределах одной (отдельно взятой) и именно *начальной* имитационной секции мотетной формы первого рода[3]. Иными словами, в работе не будут затрагиваться вопросы тематической организации мотетной формы в целом, требующие специального изучения. Первые имитационные секции избраны по понятной причине: как правило, это разделы, выражающие главную мысль и текста, и музыки (inceptumi), что признается разными исследователями [1, с. 223; 6, с. 315].

В литературе последнего времени тематизм имитационной секции обозначается по-разному: «*punto*», «*инитиум*» (Н. А. Симакова), «*интонационный тезис*», «*исходный тематический тезис*» (А. П. Милка), «*инцептум*» (Т. Н. Дубравская), «*малая имитируемая тема*» (В. В. Протопопов), «*заглавный мотив*» (Ю. К. Евдокимова). При всех различиях названий, они относятся к одному и тому же объекту – краткому построению из нескольких звуков, положенному в основу имитации. Но что следует за ним?

Показательны рассуждения Ю. К. Евдокимовой по этому поводу: «От общего «ядра» мелодическое движение разворачивается свободно: тематический тезис разветвляется при своем «прорастании». Многоголосие производит впечатление тематически единого, сплоченного общностью ведущего мотива (имитационностью) и в то же время как бы свободного и даже импровизационно сформированного организма». [2, с. 92].

Всегда ли, пропоста, открывающая имитацию в начале мотета (punto, «малая тема», initio), – это только интонационный тезис, «заглавный» мотив из нескольких звуков? И на каком основании материал, вытекающий из начального мотива, мы можем объявить *не темой* или *темой*?

Определяющим фактором, по нашему мнению, здесь выступает жанр. Мотет эпохи Палестрины – жанр духовной музыки, наделённый весьма устойчивым комплексом композиционных качеств. Среди них основополагающее место занимает мотетная форма. Последняя относится к классу тексто-музыкальных форм, в которых важнейшую – фактически ведущую – формообразующую роль играет текст. Как признают многие исследователи (Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова, С. Н. Лебедев, М. И. Катунян, Г. И. Лыжов, Г. А. Рымко и др.) тексто-музыкальная форма представляет собой тип музыкальной композиции, «регулируемый словесным текстом» [3, с. 163]. Т. Н. Дубравская, варьируя название, пишет именно о полифонических формах XVI века: «Специфика музыкально-текстовых форм – в своеобразной зависимости музыки от текста. Синтаксической единицей их является строка (стих), на основе которой возникает

музыкальная фраза, получающая то или иное полифоническое изложение. Из последования таких фраз и складывается музыкальная форма [1, с. 11][4]. Ю. Н. Холопов, благодаря которому в отечественное музыкознание внедрилось и стало активно разрабатываться обсуждаемое понятие, считает, что «текстомузыкальная форма имеет два слоя структуры – словесный и музыкальный. То и другое оперирует единицами-строками, также словесными и музыкальными» [12, с. 116].

С нашей точки зрения, два слоя структуры (текстовый и музыкальный) составляют специфическую целостность – текстo-музыкальную строку, которая и *выполняет роль темы в имитационной секции мотетной тексто-музыкальной формы*. Как бы мы не стали именовать текстовую и музыкальную составляющие тексто-музыкальной строки – soggetto, passaggio или темой – нам необходимо аналитически выявить: соответствие (или несоответствие) текстовой и музыкальной структур, степень завершенности тексто-музыкальной строки (замыкание каденцией мелодической составляющей этого образования одновременно с завершением текстовой строки), степень устойчивости (сохранности при повторениях) и, наконец, стабильность или нестабильность соотнесения текстовой структуры и музыкального soggetto.

Таким образом, в мотетах Палестрины функцию темы, достаточно развернутой и полной, выполняет, по нашему мнению, не автономная мелодическая тема, а тексто-музыкальная строка. В конструктивно-смысловом единстве в ней слиты текст и мелодия, выстроенная в непосредственной связи с текстовой строкой. Как правило, текстовая строка первой имитационной секции мотета, репрезентирующая главную идею всего сочинения, достаточно развернута, состоит из нескольких слов и синтагм, Музыкальная же составляющая – это также развёрнутая мелодическая структура (soggetto), замыкаемая каденционным оборотом (а не короткий puncto из нескольких звуков).

В соотнесении текста и музыкальной строки (soggetto) Палестрина придерживается двух традиционных подходов («стилей») – силлабического и мелизматического. При этом их местоположение и функция почти всегда подчиняются определенной логике: основное текстовое содержание передано силлабически (слог – нота), отступления редки (когда на один слог приходятся две ноты). Мелизматический же распев отнесён на конец фразы, чаще всего на последний или предпоследний слоги последнего слова.

Таким образом, во внутреннем устройстве тексто-музыкальной темообразующей строки содержится два функционально разных этапа: первый – изложение главной мысли; второй – украшение и завершение тексто-музыкальной строки. В процессе развертывания формы возникают разные «модели поведения» двух этапов soggetto: первый (инципит) – *строгая* часть которая почти не меняется при повторных появлениях в имитационной структуре; второй – *свободная* часть, которая может варьироваться (именно это с ней часто и происходит).

Анализ мотетов Палестрины показал, что почти всегда в имитационной секции присутствуют два разных варианта тексто-музыкальной строки (темы) – с мелодическими распевами на слоги текста и редуцированная версия без распевов. Количество редуцированных проведений и проведений с распевами зависит от общего замысла и не регулируется неким единым правилом. Так же, как не регулируется никакой условной нормой общее количество вступлений тексто-музыкальной темы-строки. Соблюдается лишь закономерность хотя бы однократного её проведения в каждом из голосов имитационного многоголосия.

В мотете «Orietur stella ex Jacob» (Палестрина. Mottetorum V, № 7), представленном в нотном примере, в первой секции восемь полных проведений тексто-музыкальной строки, выполняющей функцию темы. Из них четыре проведения – точное воспроизведение темы от начала до конца, либо с возможным минимальными отступлениями в виде сокращения или увеличения какой-то длительности. Абсолютно одинаково соотнесены во всех проведениях текст и музыка. (См. в нотном примере № 1 – основной инвариант темы, в примере № 2 – Cantus: тт. 2–7, Tenor: тт. 4–9, Qintus: тт. 11–16, Bassus: тт. 13–19).

Четыре других проведения той же тематической тексто-музыкальной строки подчиняются иной логике. В них обнаруживается разный подход к первому и ко второму подразделам темы. В первом точно выдержано музыкальное наполнение, соответствующее первой половине фразы – «Orietum stella». Во второй же половине (по тексту это «ex Jacob») возникают изменения – вводится относительно продолжительный распев (Altus: тт. 4–7) или происходят иные модификации (Cantus: тт. 15–16, Bassus: тт. 10–12). Но при этом тема всегда завершается мелодической каденцией. Иными словами, тексто-музыкальная строка в любом случае предстает как целостность, в которой имеются строгая и свободная части. При четвертом варьированном проведении soggetto изменения коснулись всей темы, но разговор об этом проведении необходимо предварить некоторыми общими соображениями о повторениях отдельных фрагментов текстовой строки.

Повторения отдельных вычлененных сегментов текста возможны и встречаются часто. Как правило, это дополняющее повторение последней синтагмы или последнего слова, которое находятся уже за границей мелодического soggetto. Появляясь после окончания текстовой строки, совпадающего с мелодическим кадансом, замыкающим soggetto, они выполняют функию дополнения, усиливающего значимость последнего слова (синтагмы) текста. В музыкальном отношении им сопутствуют варианто изменённые, часто украшенные распевами повторения кадансовых замыканий. Совокупность текста и музыки в этих фрагментах позволяет назвать их внутренними тексто-музыкальными клаузулами (см. пример 2: cantus – тт. 7–9, quintus – тт. 17–18, tenor – тт. 16–19).

Изредка текстовая строка повторно проводится от начала целиком и без очевидного соединения с музыкальным soggetto в основном виде. Подобные проведения выглядят как «причудливые», однако и они, как показывает анализ, нередко являются вариантами основной темы, но более далекими, построенными на обращении, перестановках частей темы и т. п. В нотном примере 2 в партии альта трижды проводится текстовая строка полностью, но музыкальное наполнение неявно связано с основной версией soggetto, хотя именно альт открывает все движение музыки. Если первое проведение – это еще вполне узнаваемая мелодическая тема, правда, с включением распева в свободной части (на словах «ex Jakob», тт. 4–5), второе проведение – почти загадка. Тема в нём предстает в виде ракоходного варианта с некоторыми дополнительными усложнениями: сначала звучит транспонированная вторая половина темы в ракоходе и обращении, а за нею следует первая половина soggetto уже только в ракоходе. Ритмика при этом существенно варьируется (Пример 2, altus– тт. 7–12)[5]. Наконец, при третьем проведении текстовой строки в партии альта soggetto фактически отсутствует, а музыкальный материал в полной мере подчиняется логике неконтрастного вариантного развертывания.

Присутствие отдалённых вариантов не снижает ведущей роли soggetto в полном виде, поскольку на протяжении всего раздела в своём основном (узнаваемом) варианте тема всегда звучит, чаще всего – в нескольких разновременно вступающих риспостах. Почему же так странно организован начинающий голос – альт? По этому поводу можно лишь высказывать догадки. Одна, например, связана с содержанием строк библейского текста, положенного на музыку в мотете «Orietur stella ex Jacob» («Восходит звезда от Иакова»). Текстовая строка, открывающая мотет, не является началом стиха. Ей предшествуют ещё две строки, которые в мотете не используются (как, впрочем, не фигурируют они и в Респонсории, послужившем источником текста для мотета). Но возможно, своим содержанием эти опущенные строки повлияли на причудливый неузнаваемый образ soggetto в начинающем голосе: «Вижу его, но ныне ещё нет; зрю его, но не близко» (Числа: Гл. 24: ст. 17). Можно, конечно, предположить и менее «экзотическое» объяснение: композитор стремился внести разнообразие (varietas) в звучание темы, довольно часто повторяемой без заметных изменений и почти всегда завершаемой каденцией на главном тоне.

Итак, построение имитационной секции при неоднократном (и даже многократном) повторении тематической тексто-музыкальной строки, в составе которой имеется развернутое и синтаксически завершенное soggetto, – не редкость в мотетах Палестрины. Каждый такой случай, конечно, индивидуален по совокупности текстовых и мелодических особенностей. Иногда мелодическая тема может приближаться к барочной структуре «ядро – развертывание» (мотет № 13 из цикла «Canticum canticorum»), в других случаях развёрнутое мелодическое soggetto воспроизводится при всех имитационных проведениях абсолютно точно, составляя фугированную структуру с темо-ответными отношениями (мотет «Super flumina»). Но, пожалуй, чаще всего мы встречаемся со сложной внутренней организацией развёрнутой мелодической конструкции, в которой сочетаются «строгая» и «свободная» части. Такой союз – традиция, освящённая многовековой практикой бытования григорианского хорала.

Даже при самой значительной, как бы импровизационной свободе в построении soggetto, есть в таких сложно организованных темах и явный ведущий формующий компонент (текстовая строка), и скрытый «режиссёр» (развёрнутый инвариант мелодической темы) – см., например, мотеты №№ 4, 18, 20 из Пятой книге мотетов, мотеты №№ 1, 2, 3 из цикла «Canticum canticorum». Сочетание «строгой» и «свободной» частей в soggetto позволяет также говорить о многоуровневой иерархичности в системе организации ренессансного музыкального тематизма.

Описанный принцип, на наш взгляд, чрезвычайно важен, поскольку позволяет увидеть один из путей, ведущих к развернутой полномасштабной полифонической теме, которая уже подает знак своего неявного (а иногда и явного) присутствия в мотетах Палестрины.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В учебнике А. П. Милки термин «тема» появляется только в связи с поздним имитационным ричеркаром, форму которого автор трактует фактически как разновидность фуги: «…на раннем этапе (конец XVI – начало XVII века) имитационный ричеркар – это *мотет* в инструментальном воплощении; на позднем этапе (вторая половина XVII – первая половина XVIII века) это *фуга*» [6, с. 317]. Таким образом, косвенно за термином «тема» признается «право на существование» только в связи с фугой.

[2] Тарасевич считает, что современному понимаию темы в теоретическом наследии Ренессанса соответствуют понятия темы: а) как cantus prius factus (canto fermo, cantu figurato); б) как свободно сочиненной мелодии; в) как законченного, протяжённого мелодического построения; г) как фрагмента музыкального текста (мотива). Каждому из них присущ свой терминологический ряд. «Soggetto (subject) – понятие универсальное, обозначающее тему с точки зрения функций и структуры» [5, с. 387].

[3] В. В. Протопопов предложил различать мотетную форму первого рода – в мотете, и мотетную форму второго рода – в мессе [8].

[4] Г. А. Рымко, считает целесообразным дифференцировать тексто-музыкальные и музыкально-текстовые формы: «…Есть смысл различать два различных термина: под тексто-музыкальной понимать ту форму, где безусловно главенствует текст, а под музыкально-текстовой – такую, где музыка более самостоятельна, а текст утрачивает лидерство» [9, с. 31]. Но в работе Т. Н. Дубравской это разграничение не присутствует [1] (как и в книге В. Н. Холоповой [13]). Понятия тексто-музыкальной строки и тексто-музыкальной фразы активно разрабатываются в современном отечественном музыкознании [1; 4; 7; 9; 12; 13].

[5] Сложная трансформация мелодического soggetto при одном из проведений тематической тексто-музыкальной строки вполне естественно вписывается в общий богатейший арсенал средств развития тематизма в ренессансной полифонии, который насчитывает многие десятки приемов [7, с. 170–172].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубравская Т.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век / История полифонии. Вып. 2Б. М.: Музыка, 1996. 413 с.

2. *Евдокимова Ю.* Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 78–106.

3. *Ефимова Н.* Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. С. 159–184.

4. *Зудова А., Дубравская Т.* К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 86–101.

5. *Коклико А.* Compendium musices (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. Тарасевича. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 484 с.

6. *Милка А.* Полифония: учебник для муз. вузов. Часть I. СПб.: Композитор, 2016. 336 с.

7. *Москвина Ю.* Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дис. … канд. иск. М., 2018. 317 с.

8. *Протопопов В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 101–131.

9. *Рымко Г.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. … канд. иск. М., 2014. 375 с.

10. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть I. М.: Композитор, 2002. 528 с.

11. *Тюлин Ю.* Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников (1935) // Русская книга о Бахе. М.: Музыка, 1985. С. 248–264.

12. *Холопов Ю.* Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. трудов. Вып. 132. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 113–125.

13 *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань. 1999. 496 с.

14. *Южак К.* Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. В 2 кн. Кн. 1. СПб.: Сударыня, 2006. 391 с.

REFERENCES

1. *Dubravskaia T*. Muzyka epokhi Vozrozhdeniia. XVI vek [Renaissance music. 16th Century] / Istoriia polifonii [History of Polyphony]. Vyp. 2B. Moscow: Muzyka, 1996. 413 s.

2. *Evdokimova Iu*. Tematicheskie protsessy v messakh Palestriny [Thematic processes in the masses of Palestrina] // Teoreticheskie nabliudeniia nad istoriei muzyki [Theoretical observations on the history of music]: sb. st. Moscow: Muzyka, 1978. S. 78–106.

3. *Efimova N*. Muzykal'nye formy i zhanry kul'tovoi monodii zapadnogo srednevekov'ia («grigorianskii khoral») [Musical forms and genres of the cult monody of the Western Middle Ages ("Gregorian choral")] // Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedenii [Forms of musical works]. St. Petersburg: Lan', 1999. S. 159–184.

4. *Zudova A., Dubravskaia T*. K voprosu o muzykal'nom sintaksise v messakh Palestriny [On the issue of musical syntax in masses of Palestrina] // Russkaia kniga o Palestrine. K 400-letiiu so dnia smerti [Russian book on Palestrina. To the 400th anniversary of the death]: sb. st. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2002. S. 86–101.

5. *Kokliko A.* Compendium musices (1552) / publ., per., issled. i komment. N. Tarasevicha. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2007. 484 s.

6. *Milka A*. Polifoniia [Polyphony]: uchebnik dlia muz. vuzov. Chast' I. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 336 s.

7. *Moskvina Iu*. Tekhniki muzykal'noi kompozitsii vtoroi poloviny XVI veka v tvorchestve Bal'duina Guaiulia (ok. 1547–1594) [Techniques of musical composition in the second half of the 16th century in the works of Baldwin Guayul (c. 1547–1594)]: dis. … kand. isk. Moscow, 2018. 317 s.

8. *Protopopov V*. Problema muzykal'no-tematicheskogo edinstva v messakh Palestriny [The problem of musical and thematic unity in the masses of Palestrina] // Russkaia kniga o Palestrine. K 400-letiiu so dnia smerti [Russian book on Palestrina. To the 400th anniversary of the death]: sb. st. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2002. S. 101–131.

9. *Rymko G*. Teoreticheskie problemy teksto-muzykal'noi formy [Theoretical problems of musico-poetic form]: dis. … kand. isk. Moscow, 2014. 375 s.

10. *Simakova N*. Kontrapunkt strogogo stilia i fuga. Istoriia, teoriia, praktika [Strict style counterpoint and fugue. History, Theory, Practice]. Chast' I. Moscow: Kompozitor, 2002. 528 s.

11. *Tiulin Iu*. Kristallizatsiia tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [The crystallization of thematism in the works of Bach and his predecessors] (1935) // Russkaia kniga o Bakhe [Russian book on Bach]. Moscow: Muzyka, 1985. S. 248–264.

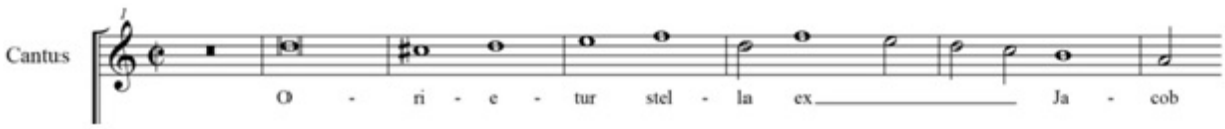
12. *Kholopov Iu*. Tri rondo. K istoricheskoi tipologii muzykal'nykh form [Three rondos. On the historical typology of musical forms] // Problemy muzykal'noi formy v teoreticheskikh kursakh vuza [Problems of musical form in theoretical courses of a university]: sb. trudov. Vyp. 132. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1994. S. 113–125.

13. *Kholopova V*. Formy muzykal'nykh proizvedenii [Musical Forms]. St. Petersburg: Lan'. 1999. 496 s.

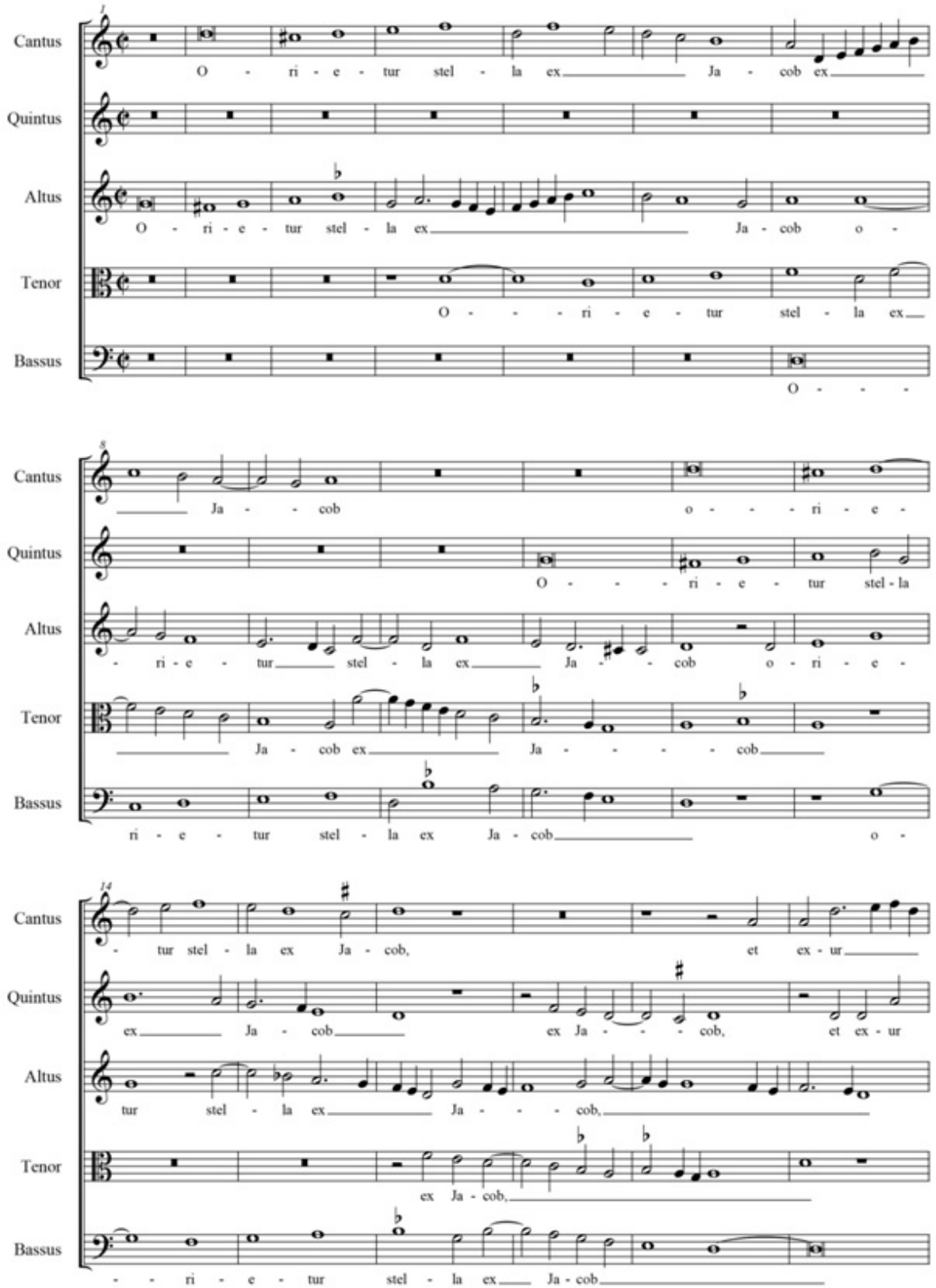
14. *Iuzhak K*. Polifoniia i kontrapunkt: voprosy metodologii, istorii, teorii [Polyphony and counterpoint: questions of methodology, history, theory]. V 2 kn. Kn. 1. St. Petersburg: Sudarynia, 2006. 391 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример № 1 Палестрина «Orietur stella ex Jacob»



Пример № 1 Палестрина «Orietur stella ex Jacob»



ТЕКСТО-МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРОКА И ЕЁ РОЛЬ В ПРОЦЕССАХ ТЕМООБРАЗОВАНИЯ В МОТЕТАХ ПАЛЕСТРИНЫ

Статья посвящена проблемам тематической организации в полифонических композициях строгого письма. Вопросы специфики темы в полифонии строгого письма обсуждаются часто в литературе в дискуссионном модусе, при этом за последние годы появилось немало интересных новых идей, связанных с терминологией, теоретическими представлениями о классе тексто-музыкальных форм, это позволяет по-новому ставить вопрос о тематической организации в полифоническом мотете XVI века. В статье выдвинута гипотеза: роль темы в имитационной секции мотетной формы выполняет не автономное мелодическое образование, а тексто-музыкальная строка, в которой структурная организация присутствует на двух взаимодействующих уровнях – текстовой строки и мелодического soggetto. Материалом для аналитических обобщений послужили начальные секции четырех – пятиголосных имитационных мотетов Палестрины, в композиционном фундаменте которых отсутствует cantus firmus. В таких композициях тематическая тексто-музыкальная строка, будучи достаточно развернутой, закрепляется через технику имитирования. Количество проведений тексто-музыкальной строки, выполняющей функцию темы в начальной имитационной секции, определяется индивидуальным замыслом конкретной композиции. При этом в организации музыкального soggetto часто сочетаются в последовании неизменное (строгая часть) и изменяемое (свободная часть).

Ключевые слова: музыкальный тематизм в полифонии строгого письма, имитационный мотет Палестрины, тексто-музыкальная форма, тексто-музыкальная строка.

MUSICO-POETIC LINE AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THEMES IN THE MOTETS OF PALESTRINA

The article is devoted to the problems of thematic organization in polyphonic compositions of strict counterpoint. Issues of theme specificity in strict counterpoint are often discussed in the literature in a deliberative way, and meanwhile, many interesting ideas related to terminology, as well as theoretical insights into the class of musico-poetic forms have emerged over recent years, which allows us to raise an issue of thematic organization in a polyphonic motet of the 16th century in a new way. The author hypothesizes that the role of the theme in the imitative section of the motet form is not an autonomous melodic formation, but a musico-poetic line, in which there are two levels of structural organization – the text line and the melodic *soggetto*. The initial sections of Palestrina's imitative motets in four or five voices, which lack *cantus firmus* in their compositional foundation served as a material for analytical summaries. In such compositions the thematic musico-poetic line, being sufficiently developed, is fixed through the technique of imitation. The number of musico-poetic lines, serving as a theme in the initial imitative section, is determined by the individual design of a particular composition. At the same time, the organization of the musical *soggetto* often combines stable (strict) and variable (free) parts.

Keywords: musical thematism in strict counterpoint, Palestrina's imitative motet, musico-poetic form, musico-poetic line

Франтова Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на- Дону
e-mail: tandim75@mail.ru

Tatiana V. Frantova
Dr. Sci. (Art), professor Department of Theory of Music and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: tandim75@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13009

А. С. КОЗУБОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЗАГАДОЧНЫЕ КАНОНЫ В ТРУДАХ И ДЕЛАХ ПАДРЕ МАРТИНИ

История существования загадочных канонов насчитывает не один век, однако в русском музыковедении эта тема стала популярной лишь в последние несколько десятилетий. Опубликованная в 1978 году статья Ю. Холопова «Канон. Генезис и ранние этапы развития» [6], стимулировала интерес отечественных исследователей к данной теме, что отразилось в работах Н. Симаковой [5], Т. Дубравской [1], Е. Ивановой [2], С. Лебедева [3]. Напомним: практика называть определённые каноны загадочными была начата еще И. Тинкторисом в его «Определителе музыки»: «Canon *Канон* [правило] – предписание, изъявляющее волю композитора в виде некоей загадки…» [4, с. 589]. Загадка заключается в следующем: композитор излагает нотами только пропосту без указания вступления риспост, побуждая, найти их самостоятельно, исходя из рисшифровки предложенного словесного правила.

Бесспорно, многообразие текстовых источников, средств записи и видов канонов-загадок, связанных с их ролью в историко-музыкальном процессе, требуют детального изучения. Несмотря на имеющуюся, на сегодняшний день информацию, не все страницы в истории этой удивительной формы получили освещение в отечественном музыкознании. Одной из таких неисследованных страниц являются загадочные каноны в творчестве Д. Б. Мартини (1706-1784). Интерес к изучению данных канонов обусловлен важной составляющей – Мартини был выдающимся педагогом, крупным ученым и композитором. При рассмотрении его трудов (написанных, в основном, с дидактической целью), возникает ряд вопросов: Что подразумевал Мартини под понятием «загадочный канон»? Какую роль играл загадочный канон в жизни и творчестве Мартини? Вписывалось ли его представление о данном явлении в уже существующие традиции?

В XVIII веке загадочный канон был популярным явлением, привлекавшим пристальное внимание многих музыкантов. Каноны-загадки воспринимались композиторами как высшая форма интеллектуального общения – их разгадывали во время отдыха или украшали ими свои творения в виде виньеток (Мартини «История музыки»), эмблем (портрет И. С. Баха кисти Э. Г. Хаусманна), их посылали друзьям как шутливые посвящения (канон-посвящение И. С. Баха Хагеману) и каноны-эпиграммы (канон Л. Бетховена для Ф. Кулау «Холодно, не тепло»). Загадочные каноны имели различные формы записи: в виде гармонического дерева из нотного стана (И. Тайль «Der Harmonische Baum»); чёрного слона (белые ноты пропосты менялись на чёрные ноты риспосты и наоборот у П. Череоне в трактате «El Melopeo y maestro); креста, без ключей и знаков (Т. Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»); или круглого нотного стана с распределением ветров по частям света (загадочный канон Рамоса де Парехи). Порою, благодаря такому изысканному развлечению, со временем, рождались великие произведения с глубоким смыслом.[1]

Значительную долю своей творческой энергии Мартини вложил в каноны-загадки. В целом, по данным итальянского исследователя Луиджи Верди [13], у Мартини около 800 канонов и из них приблизительно 150 являются загадочными[2]. Их немалое количество можно объяснить тем, что в традиции написания и расшифровки загадочных канонов, Падре Мартини видел важный принцип профессионализма. Более того, он включил их в свои фундаментальные труды – «Историю музыки» в трёх томах и «Очерк, или фундаментальный практикум по контрапункту» в двух томах.

«История Музыки» насчитывает 72 загадочных канона на латинском языке, обрамляющих каждую главу в виде канонов-виньеток[3]. Источники текстов различны: в первом томе тексты предписаний для канонов заимствованы из Библии (Ветхий Завет), а во втором и третьем – из произведений античных авторов. Как пишет Л. Верди, загадочные каноны в названных трудах, были разгаданы двумя музыкантами – Ф. Бёмом и Дж. Байни в XIX веке [13].

В первом томе «Очерка о контрапункте» насчитывается 20 загадочных канонов (13 из них подписаны анаграммами Мартини – Giovanni Nitrami (Джованни Нитрами) или Giovanni Minarti (Джованни Минарти)). Во втором томе «Очерка о фугированном контрапункте» размещены 56 загадочных канонов-надписей (без

нотных примеров) под названием «Enigmi» или «Motti»[4]. Они распределены Мартини по группам с приписанными им же подсказками к расшифровке. Эти каноны заимствованы у разных авторов: Энрико Исаака, Альфонсо Лобо, Эмануэля Кардосо Кармелитано, Падре Камилло Англерия, Андреа Анджелини Бонтемпи и многих других (на эти фамилии ссылается сам Мартини). Мы приведём в пример некоторые из них:

Clama ne ceffes	Не прекращай взывать
Ocia dant vitia	Праздность отравляет
Dii faciant fine me non moriar ego	Боги умерщвляют меня, но мое «я» не умрёт
Omnia si perdas somam servare memento, Qua semel amissa, postea nullus eris.	Если вы потеряете путь, то следуйте за воспоминаниями, Утерянное время, впоследствии, ни к чему не приведёт
<u>Пояснения Мартини:</u> «Каждый из этих восьми Фраз (или Загадок), указывают на то, что Conseguente (или отвечающий Голос) пропускает паузы в Antecedente, исполняя лишь Ноты» [12, p. XXV].	
Misericordia e veritas obviaverunt sibi…	Милость и истина встретились
Justitia e pax se osculate	Справедливость и мир едины
Nescit vox missare verti	Уже сказанное слово не сможет вернуться
<u>Пояснения Мартини:</u> «Эти Фразы …указывают на то, что мы должны извлечь из Консеквенции два Голоса, дающих ответ: один из них – вступает с первой Ноты Antecedente [с предшествующего голоса – А. К.] и проводится до самого конца; другой – с последней Ноты Antecedente и следует обратно к первой Ноте» [12, p. XXV].	

Толкование канонов напрямую зависело от соотношения композиторского мастерства с традициями определённого времени. Как мы видим, канон имел разные наименования, и одним из них была «Fuga in canone» («Каноническая фуга», или «фуга по Правилам»): «Эта Фуга была названа Каноном потому, что само слово произошло от греческого, обозначающего на нашем языке *Правило*…; то есть, Пропоста – это правило для Риспосты, которая в точности и по всем признакам следует за ней с самого начала и до конца» [12, p. XX].

Загадочные каноны были предметом не только общения, но и оживленных дискуссий между композиторами. Удивительным примером такого рода является загадочный канон композитора Дж. Анимуччиа[1] «Sancta Maria». Согласно зарубежным источникам, на протяжении почти двухсот лет никто не мог разгадать его ввиду немалой сложности, а 29 сентября 1732 года, это удалось сделать священнослужителю и музыканту Джованни Баттиста Мартини, которому на тот момент было 26 лет.

История, связанная с этим каноном, такова. Некогда, в итальянском городе Лорето неизвестным художником была написана картина с загадочным каноном Дж. Анимуччиа (приложение № 1)[2]: в верхней части картины на алтаре изображена Св. Дева Мария, окруженная ангелами, играющими на музыкальных инструментах. Справа от Марии находится молящийся старец (Анимуччиа). Он держит в руке флаг, на котором написаны слова на латыни: «Sancta Maria, ora pro nobis»[3]. Слева от Марии, внизу алтаря, представлен герб с тремя знаками альтерации (диез, бемоль, бекар) в обрамлении двух крестов. А сам канон помещен в нижней части картины на пяти нотных строчках с тремя подсказками: Canon, Quinque, Quintus.

Расшифровка загадочного канона, которую осуществил Мартини (приложение № 2), вызвала некоторые разногласия между двумя композиторами. Началось все с желания молодого Мартини поделиться радостью с коллегами – Мартини отправил свою расшифровку действующему (на тот момент) капельмейстеру в Лорето Томмазо Реди[4]. Связано это было с тем, что картина с загадочным каноном Анимуччиа находилась у Т. Реди в прямом доступе. Изучив разгадку Мартини, Реди нашёл «ошибки»: ему было не понятно, почему первые два голоса канона (Canon, Quinque), проведены Мартини с имитацией

в октаву. Реди обличил свой ответ молодому Мартини в довольно неучтивую форму и решил сам расшифровать канон: «Несмотря на то, что я не испытываю недостатка в письменных работах, я сделал милость и нашёл то, чего не хватало в отправленном мне решении – его, в своё время, я думаю продемонстрировать различным римским Маэстро…» (цит. по: [6, p. 4]). На самом деле, сущность решения Реди свелась к тому, что он воспроизвёл расшифровку Мартини, меняя лишь расположение и последовательность голосов. (Приложение № 3).

Несогласный с данным ответом, Мартини стремится разрешить спор при помощи третьей стороны, высылая две версии канона (свою и Реди) четырём опытным мастерам контрапункта – Антонио Паккьёни, Джузеппе Оттавио Питтони, падре Каллегари и падре Валотти[5]. В письмах к Мартини, все единогласно подтвердили, что расшифровка Мартини является единственно верной, так как Реди «прыгал из одного голоса в другой» (Пиккьёни) и «привёл всё в беспорядок без [какого-либо – А. К.] развития» (Питтони) (цит. по: [9, p. 4]). Третий композитор (Падре Каллегари), ответил иным способом – он представил собственную расшифровку, озаглавив её «Interpretatio mentis atque operis auctoris»[6]. Падре Валотти, будучи учеником и другом Каллегари, констатировал, что его вариант имеет право на своё существование, но: «я не вижу лучшего решения, чем то, которое сделали Вы [Мартини – А. К.]» [Там же].

Мартини просит прояснить Реди другой вопрос – что означает изображённый на картине герб со знаками альтерации? Реди отвечает в письме (от 25 октября, 1732 года), что герб был написан Филиппом Нери (соратником Дж. Анимуччиа), а знаки альтерации подразумевали христианский подтекст: бекар олицетворял моральную верность, диез – гнев, а бемоль – регулировал негативные эмоции. Мартини по-своему объяснил значение трех знаков (об этом говорится в нескольких письмах с марта по октябрь 1733 года, адресованных О. Питтони и Т. Реди): они относятся к диатонике, хроматике и энармонике, которые были предметом многих диспутов между современниками Анимуччиа.[7]

Томмазо Реди, не сдает свои позиции и все равно настаивает на ошибке Мартини. Последней попыткой оправдать себя является «подтверждение» его расшифровки различными Маэстро Испании и Рима (он не называет их имен). На данное заявление, Мартини отвечает в письме одному из своих друзей: «Признаюсь, что будучи молодым человеком, я не имел возможности разговаривать с Маэстро Рима и Испании. Однако, я не был обманут книгами: не выходя из кельи, и даже будучи молодым человеком, можно беседовать и общаться более чем с одним из этих Маэстро – не только с римскими и испанскими, но и английскими, греческими, французскими, ломбардийскими и даже античными ...» (цит. по: [8, p. 6]).

Данный спор продолжался около полутора лет, вынудив Мартини написать в свою защиту развернутое исследование (эссе) – «Причины решения канона Джованни Анимуччиа фра Джованни Баттиста Мартини, в защиту от возражений, высказанных Синьором N. N.» [Томмазо Реди – А. К.] (от 24 октября 1733 года)[8]. Данное эссе имело огромный успех, являясь «великолепной и учёной защитой, преисполненной прекрасного и многочисленного влияния», которая может «без сомнения предстать перед лицом тех, кто хочет освоить музыкальную профессию» (Питони) [8, p. 7]. Другой, не менее авторитетный современник Мартини, знаменитый композитор Джузеппе Тартини, ознакомившись с решением Мартини, писал в письме от 12 сентября 1733 года: «Я возвращаю Вашей Светлости почтенное учёное исследование в защиту канона Анимуччиа. Ваше Преподобие правы, почти постыдно помещать его в спор. Я говорю *почти,* так как не хочу осуждать пользу, повлёкшую из указанного [канона – А. К.] многие другие прекрасные знания…. Я не ставлю себя на место Судьи или Критика, потому как я далек от того, чтобы сделать это. Я утешаю себя лишь тем, что в данном случае я видел то, как следует учиться: слава Вашей Милости и позор мне. А пока я от всего сердца благодарю Вас за особую благосклонность, которую вы оказали мне в это время» [8, p. 25].

Исследуя данный канон, нельзя обойти вниманием тот факт, что до XX века авторство Дж. Анимуччиа не ставилось под сомнение. По предоставленным нам данным архивом музея Pontificio Santa Casa в Лорето, итальянский исследователь Джованни Тебальдини (1864–1952) был уверен в том, что канон принадлежит Дж. Анимуччиа (ок. 1520–1571). Но в наше время, некоторые ученые (их имена не указываются, возможно, в связи с еще неопубликованной работой) склоняются к мнению, что исследуемый нами канон был написан О. Лассо (1532–1594). Помимо рассмотренного в статье канона, в архиве указанного выше музея хранится другая картина с загадочным каноном Дж. Анимуччиа, авторство которого не вызывает споров.[9]

Расшифровка канона Анимуччиа демонстрирует наивысшее мастерство Мартини уже в молодом возрасте, а сама история загадочного

канона из капеллы Лауретана в городе Лорето, является не только ценным историческим фактом удивительной стороны жизни композитора, но и иллюстрацией живых дискуссий среди музыкантов XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например, «Музыкальное приношение» И. С. Баха (BWV 1079).

[2] Однако по данным Национальной Библиотечной службы Италии (SBN) у падре Мартини 1395 рукописей канонов.

[3] Идея Мартини была использована Т. Н. Дубравской в учебнике «Полифония» – каждую главу она завершала загадочным каноном из «Истории Музыки» Мартини [1].

[4] Данную формулировку упоминает Ю. Н. Холопов: «Canon, как изречение-мотто, нагляднейшим образом фиксирует суть канона как принципа выведения голосов. Поэтому мы можем воспользоваться методом канона-надписи следующим образом: канон есть форма с выводимыми голосами. Canon есть правило выведения голосов» [6, с. 128].

[5] Анимуччиа, Джованни (ок. 1520–1571) – итальянский композитор эпохи Возрождения, современник Палестрины, активный участник ораторских встреч в церкви под названием «оратории». Как композитор, оказал влияние на развитие жанра лауды в Риме (это жанр паралитургической музыки и поэзии на итальянском или латинском языках в Италии XIII–XVI веков). Его произведения включают: мадригалы, мотеты, мессы, каноны [7].

[6] Первоначально, этот канон был написан на стенах Лауретанской капеллы в Лорето и состоял только из строки слов «Sancta Maria pro nobis». Со временем, эта надпись была утеряна. Согласно ныне действующему настоятелю Базилики Санта Каза в Лорето падре Джулиано Виабиле, на данный момент, этой записи нет. Сохранилась лишь картина в картинной галерее Museo Pontificio Santa Casa в Лорето, речь о которой пойдет далее.

[7] В пер. с лат. «Святая Мария, молись за нас».

[8] Реди, Томмазо (1675–1738) – итальянский композитор, капельмейстер Дуомо в Сиене и Санта Каза в Лорето. Его наследие – это различные церковные произведения, в том числе и мессы.

[9] Паккьёни, Антонио Мария (1654–1738) – композитор духовной музыки, полифонист, музыковед. Его творчество включает: 3 оратории, магнификаты, «Stabat Mater» для четырех голосов, многочисленные гимны и духовные концерты.

[10] Питони, Джузеппе Оттавио (1657–1743) – итальянский композитор, теоретик музыки и органист. Родился в семье юриста, с пятилетнего возраста получал музыкальное образование у Падре Помпео Натале. В 8 лет изучал основы контрапункта у Франческо Фоджиа. Творческое наследие композитора обширно: 3500 композиций. В основном, преобладают произведения духовной музыки: около 325 месс, 800 псалмов и 235 мотетов.

[11] Каллегари, Франческо Антонио (1656–1742) – итальянский теоретик музыки и композитор, францисканский монах. Родился в Венеции, с 1705 года состоял в должности капельмейстера в базилике Санта Мария дей Фрари, а с 1720 года – в базилике Дей Санто в Падуе. Среди его учеников можно выделить имена: А. Саббатини, А. Валотти, Дж. Тартини. Его творчество включает в себя теоретические труды: «Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni. Trattato teorico pratico di F. A. C. …» и «Parte prima della latina e moderna musica, ovvero sia concordanza, ed ordine dell'armonico numero». Композиторское творчество Каллегари включает в себя различные респонсории и мессы.

[12] Валотти, Франческо Антонио (1697–1780) – итальянский теоретик, органист и композитор, францисканский монах, ученик Ф. А. Каллегари. Будучи капельмейстером в Падуе, открыл вокальную школу. Известен не только сочинением церковных произведений, но и теоретических трудов по музыке: «Della scienza teorica e pratica della moderna musica» (1779) и «La vera idea delle musicali numeri che segnature» (1799).

[13] В пер. с лат. «Интерпретация упоминаемой работы автора».

[14] Известно, что музыка эпохи Средневековья и Возрождения была связана с диатонической системой ладов (характерно для григорианских песнопений и многоголосных композиций). Для ряда и нидерландских, и итальянских музыкантов-реформаторов (А. Вилларта, Н. Вичентино, Ч. Де Роре), в период Чинквеченто, наряду с диатоникой утверждается принцип хроматизма (это особенно типично для мадригала).

[15] «Вот они, сделанные благодаря старательной и убедительной просьбе; я говорю – вот они, мои доводы в защиту решения канона Джованни Анимуччиа, приведенные против возражений весьма известного синьора N. N. Несмотря на то, что Вы этого желаете, я развернуто написал свою защиту, описывающую особенным образом

мною всю полемику. Ввиду этого я немедленно дам ему ясное и краткое пояснение, которое может послужить преамбулой моей защиты» [10].

[16] Фотографии загадочных канонов, высланные нам Архивом Museo Pontificio, были получены благодаря помощи настоятеля Базилики Сан Пьетро в Лорето Падре Джулиано Виабиле и студента Università degli Studi во Флоренции Аарона Ристори.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубравская Т.* Полифония. М.: Академический проект, 2008. 360 с.

2. *Иванова Е.* Загадки сфинкса – XX век. Музыкальная форма канона в творчестве композиторов ушедшего столетия: дис. … канд. иск. М.: 2006. 640 с.

3. *Лебедев С.* Загадочный канон Рамоса де Парехи. Sator tenet opera rotas: Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 75–82.

4. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: МГК П. И. Чайковского, 2009. 712 с.

5. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и фуга: История. Теория. Практика. МГК им. П. И. Чайковского. Ч. 1. М.: Композитор, 2002. 528 с.

6. *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 127–173.

7. *Animuccia G.* Enciclopedia italiana Treccani.it. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-animuccia_%28Enciclopedia-Italiana%29 (дата обращения: 25.08.2019).

8. *Collins D.* The Martini-Redi Polemic on the Solution of a Canon by Giovanni Animuccia. // Indiana Theory Review, Bloomington, United States, 1995. P. 61–81. URL: https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/3740 (дата обращения: 25.08.2019).

9. *Machella M.* Il canone musicale enigmatico di Giovanni Animuccia (e le sue soluzioni musicali), 1997. URL: http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=56346 (дата обращения: 25.08.2019).

10. *Martini P. Giambattista.* Ragioni di F. G. B. Martini sopra la risoluzione del Canone di Giovanni Animuccia...– p. 110. Manoscritto, Gaspari online, Collocazione: I.31 // Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, Italia. URL: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=847 (дата обращения: 25.08.2019).

11. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774. P. 293.

12. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1776. P. 385.

13. *Verdi L.* I canoni di Giovanni Battista Martini, in L'idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770, a cura di P. Mioli. Bologna, Forni, 2008. P. 81–183.

REFERENCES

1. *Dubravskaia T.* Polifoniia[Polyphony]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2008. 360 s.

2. *Ivanova E.* Zagadki sfinksa – XX vek. Muzykal'naia forma kanona v tvorchestve kompozitorov ushedshego stoletiia [Riddles of the Sphinx – 20th century. The musical form of the canon in the works of composers of the past century]: dis. … kand. isk. Moscow: 2006. 640 s.

3. *Lebedev S.* Zagadochnyi kanon Ramosa de Parekhi. Sator tenet opera rotas: Iu. N. Kholopov i ego nauchnaia shkola (k 70-letiiu so dnia rozhdeniia) [The puzzle canon of Ramos de Pareja. Sator tenet opera rotas: Yu. N. Kholopov and his scientific school (on the occasion of his 70th birthday)]: sb. st. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2003. S. 75–82.

4. *Pospelova R.* Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa [Treatises on the music of John Tinktoris]. Moscow: MGK P. I. Chaikovskogo, 2009. 712 s.

5. Simakova N. Kontrapunkt strogogo stilia i fuga: Istoriia. Teoriia. Praktika [Counterpoint of Strict Style and Fugue: History. Theory. Practice]. MGK im. P. I. Chaikovskogo. Ch. 1. Moscow: Kompozitor, 2002. 528 s.

6. Kholopov Iu. Kanon. Genezis i rannie etapy razvitiia [Canon. Genesis and early stages of development] // Teoreticheskie nabliudeniia nad istoriei muzyki [Theoretical observations on the history of music]: sb. st. Moscow: Muzyka, 1978. S. 127–173.

7. *Animuccia G.* Enciclopedia italiana Treccani.it. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-animuccia_%28Enciclopedia-Italiana%29 (data obrashcheniia: 25.08.2019).

8. *Collins D.* The Martini-Redi Polemic on the Solution of a Canon by Giovanni Animuccia. // Indiana Theory Review, Bloomington, United States, 1995. P. 61–81. URL: https://scholarworks.iu.edu/

dspace/handle/2022/3740 (data obrashcheniia: 25.08.2019).

9. *Machella M.* Il canone musicale enigmatico di Giovanni Animuccia (e le sue soluzioni musicali), 1997. URL: http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=56346 (data obrashcheniia: 25.08.2019).

10. *Martini P.* Giambattista. Ragioni di F. G. B. Martini sopra la risoluzione del Canone di Giovanni Animuccia...– p. 110. Manoscritto, Gaspari online, Collocazione: I.31 // Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, Italia. URL: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=847 (data obrashcheniia: 25.08.2019).

11. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774. P. 293.

12. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1776. P. 385.

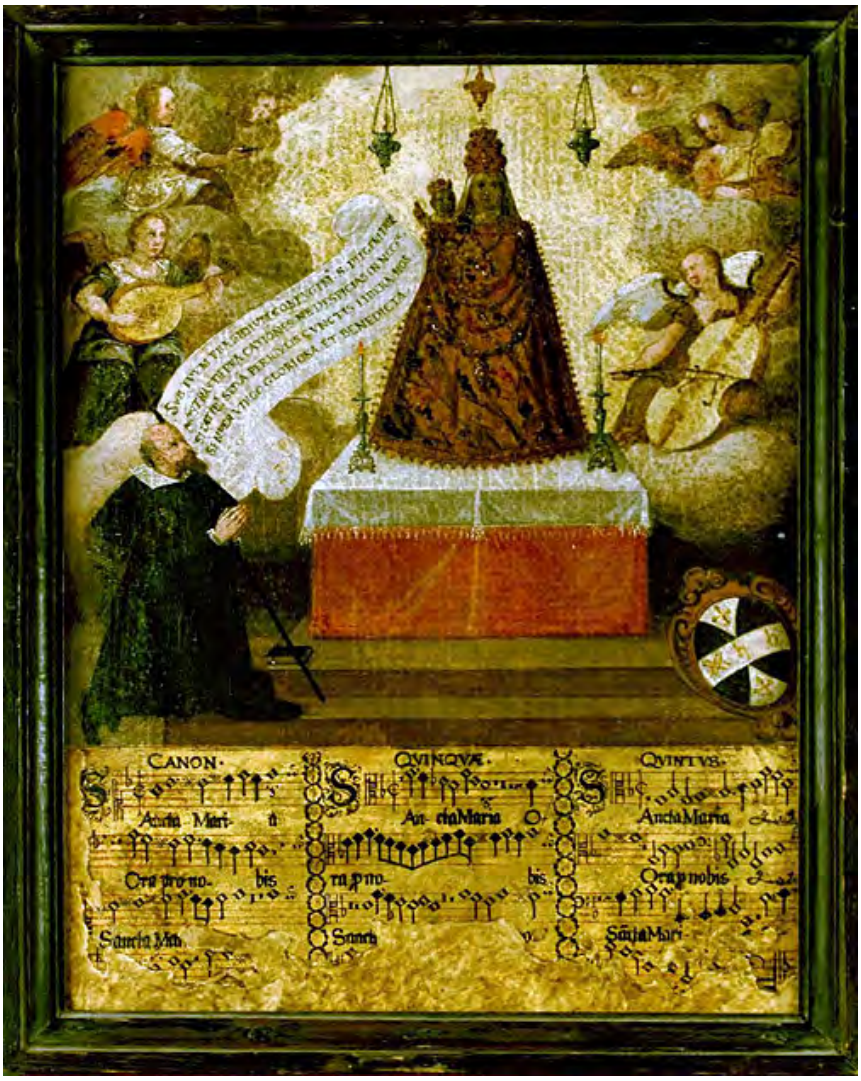
13. *Verdi L.* I canoni di Giovanni Battista Martini, in L'idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770, a cura di P. Mioli. Bologna, Forni, 2008. P. 81–183.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1.

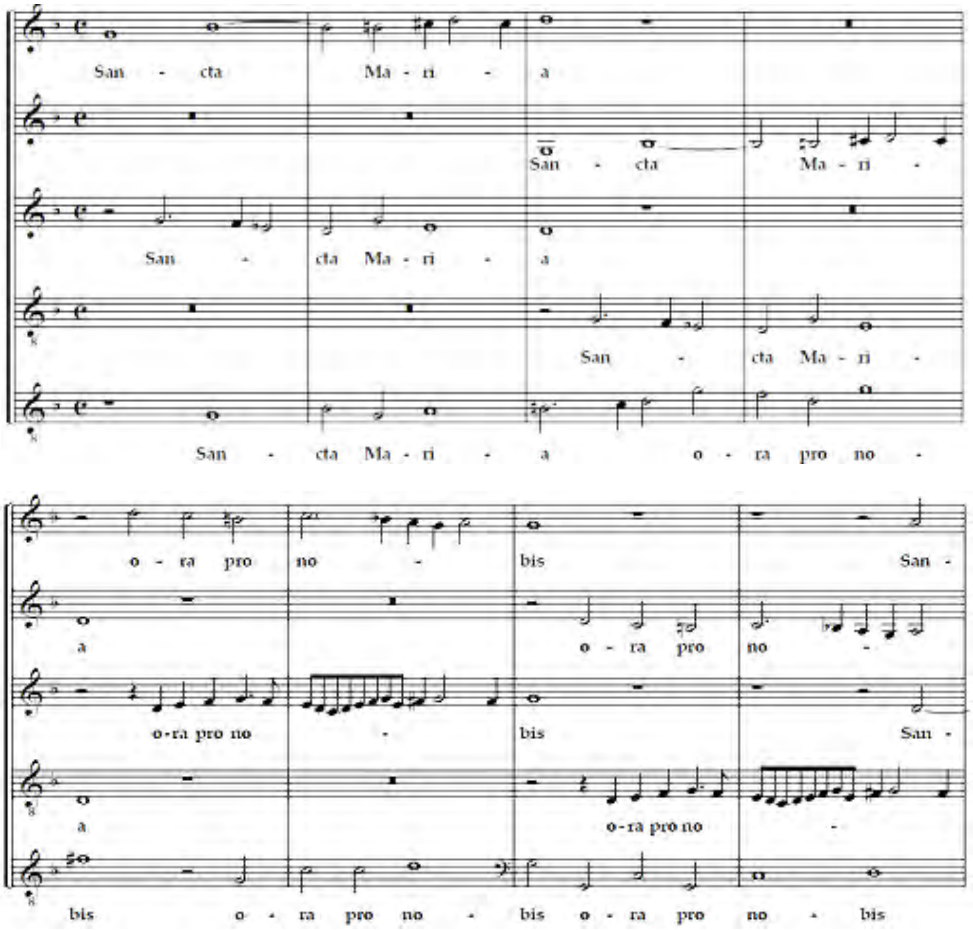
Неизвестный художник
«Мадонна из Лорето с четырьмя ангелами-музыкантами и молящимся человеком»,
XVI в. Холст, масло, 42x58 см

Публикация фотографии одобрена директором архива-библиотеки Museo Pontificio в Лорето Луиджией Бусани.



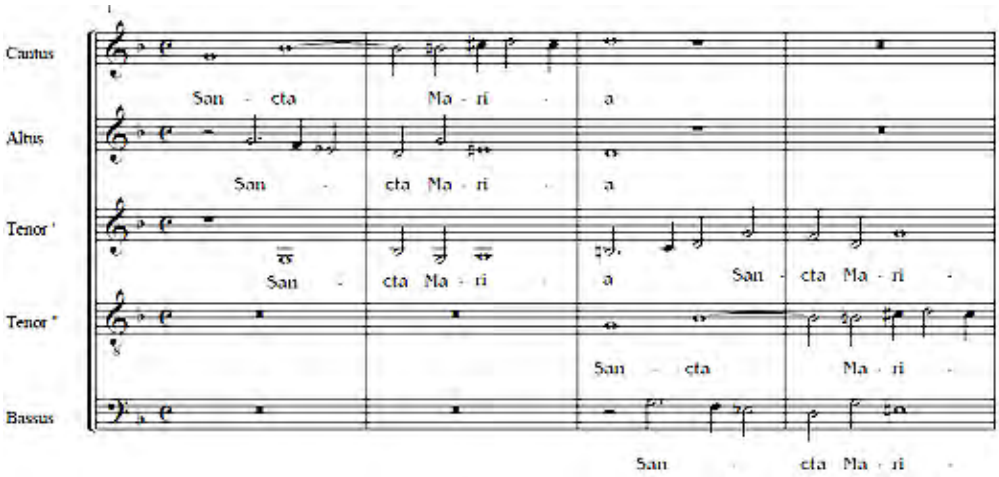
2. Фрагмент расшифровки Джованни Баттиста Мартини загадочного канона Анимуччиа

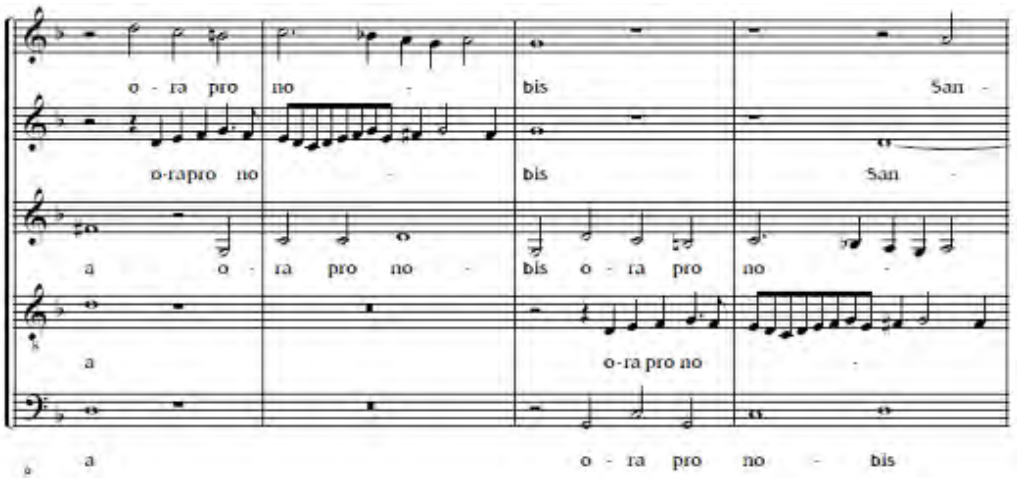
(полную версию в современной нотации М. Макеллы можно найти в его статье [9, прил., p. 6]



3. Фрагмент расшифровки Томмазо Реди загадочного канона Анимуччиа

(полная версия находится в статье М. Макеллы [9, прил., p. 2].





ЗАГАДОЧНЫЕ КАНОНЫ В ТРУДАХ И ДЕЛАХ ПАДРЕ МАРТИНИ

Историческое развитие канонов-загадок происходит на протяжении многих столетий, вызывая интерес к их изучению как в отечественных, так и в зарубежных музыкальных кругах. Связано это с тем, что разнообразие записей и разновидностей загадочных канонов приводит в замешательство даже опытных маэстро музыкального искусства. Порой, их расшифровка вызывает оживленные дискуссии, позволяя исследователям рассмотреть различные точки зрения композиторов. Одним из таких примеров является загадочный канон Дж. Б. Анимуччиа с почти двухсотлетней историей. Этот канон не могли расшифровать многие музыканты, сталкиваясь, каждый раз,с множеством трудностей. Решение удалось найти молодому Дж. Б. Мартини, еще не снискавшему славу педагога, композитора, историка, теоретика музыки и общественного деятеля. Радость от найденного решения была поддержана не всеми, вызвав недовольство уже именитого композитора Т. Реди. Этот спор, повлиял на творчество Мартини – он продолжал изучать каноны-загадки на протяжении всей своей жизни и включал их в свои трактаты с дидактической целью.

В данной статье рассматривается развитие канона-загадки в произведениях падре Мартини, их употребление и разновидности, средства записи и комментарии к ним. Мартини по достоинству оценил их значение не только с позиции исторического знания, но и практического применения на пути становления молодых композиторов.

Ключевые слова: загадочный канон, падре Мартини, Джованни Анимуччиа, расшифровка канона, пропоста, риспоста.

PUZZLE CANONS IN THE WORKS OF PADRE MARTINI

The historical development of puzzle canons has been going on for many centuries, attracting researchers'interest of both Russian and foreign musical circles. This is due to the fact that the variety of examples and types of puzzle canons confuse even experienced maestros of musical art. At times, their decoding provokes lively discussions, allowing researchers to explore the composers' different points of view. One such example is the puzzle canon of J.B. Animuccia with almost two hundred years of history. This canon could not be deciphered by many musicians, each time encountering many

difficulties. The solution was found by the young J. B. Martini, who had not yet gained fame as a teacher, composer, historian, music theorist and public figure. The joy of the solution was not supported by everyone, causing dissatisfaction of the already eminent composer T. Redi. This dispute influenced the work of Martini – he continued to study puzzle canons throughout his life, including them in his treatises with a didactic purpose.

This article considers the development of the puzzle canons in the works of Padre Martini, their usage and varieties, ways of notation and commentary on them. Martini appreciated their value not only from the standpoint of historical knowledge, but also practical application on the path of a young composers.

Keywords: puzzle canon, padre Martini, Giovanni Animuccia, solution to the canon, proposta, risposta.

Козубова Алевтина Сергеевна
соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: goldenringlet@mail.ru

Alevtina S. Kozubova
applicant for the degree of Ph.D. (Art)
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: goldenringlet@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13010

Н. Л. СОКОЛЬВЯК

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И МЕЧИСЛАВ ВАЙНБЕРГ: О СТИЛЕВЫХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ В ЖАНРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА

Сила или бессилие художника в том, сможет ли он выразить вечную, всем известную правду, озарив её ***новым, своим светом****….*

Мечислав Вайнберг

В отечественном музыкальном искусстве XX века струнный квартет оказался в числе наиболее востребованных и жизнеспособных жанров, представленных множеством оригинальных и ярких сочинений композиторов различных поколений и стилевых направлений. При этом первостепенное место в отечественной судьбе смычкового ансамбля минувшего столетия, безусловно, принадлежит Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу – непревзойдённому мастеру квартета, оказавшему существенное влияние на его развитие во второй половине XX-XXI столетий. Пятнадцать струнных квартетов Шостаковича широко известны как в России, так и далеко за её пределами. Начиная с премьерного исполнения Первого квартета, они не только восторженно принимались современниками, но и сразу же прочно укреплялись в репертуаре ведущих квартетных коллективов. Дмитрий Цыганов – примариус Квартета имени Бетховена вспоминал: «Квартет Шостаковича имел выдающийся успех у публики (на первом исполнении целиком повторён на бис) и у критики»[1] [9, с. 162].

Струнные квартеты Д. Шостаковича неоднократно притягивали к себе внимание исследователей. Предметом скрупулёзного научного осмысления оказывались их образно-эмоциональный мир и музыкальный язык, роль и значение в контексте эволюции жанра и продолжения традиций, идущих от композиторов прошлого, изучались характерные черты квартетного письма, особенности музыкального языка и исполнительских трактовок. Несмотря на весьма внушительный свод научных трудов, в орбиту исследований до сих пор не включалась проблема стилевых пересечений в жанре струнного квартета Д. Шостаковича и его современников, для которых смычковый ансамбль также находился в ряду актуальных видов творчества.

Как писал Альфред Шнитке: «Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим воздействием личности Шостаковича…» [4, с. 225].Однако, по его же словам: «Не менее интересно следить, как Шостакович, развиваясь, претерпевает влияние современников. Может быть, больше всего проявляется индивидуальность художника в той бесстрашной открытости чужим воздействиям, когда всё извне приходящее становится своим, подчиняется неуловимому для измерения субстрату индивидуального, который окрашивает всё, к чему рука художника прикасается» [4, с. 226].

Среди композиторов – соотечественников, с кем на протяжении долгих лет Шостакович поддерживал тесные человеческие и творческие связи, особое место занимает Мечислав Самуилович Вайнберг. Автор более ста сочинений в различных жанрах, в том числе семнадцати струнных квартетов[2] пользовался у Д. Шостаковича глубоким уважением. Как утверждал Исаак Гликман: «Шостакович чрезвычайно высоко ценил талант М. С. Вайнберга и без всякой задней мысли ставил его вровень с собой» [8, с. 196][3]. При этом Дмитрий Дмитриевич хорошо знал квартетное творчество Мечислава Самуиловича и внимательно следил за ним. В письме к И. Гликману от 21.07.1964 года он сообщает: «Вчера я закончил еще один квартет. Десятый. Посвящается М. С. Вайнбергу. Он написал девять квартетов (у меня их было восемь). Я поставил задачу догнать и перегнать Вайнберга, что и сделал»[4][8, с. 196]. В свою очередь М. С. Вайнберг, не являясь

официальным учеником Д. Д. Шостаковича, признавался: «Я всегда испытываю гордость, когда в беседах, выступлениях, в печати, когда меня называют учеником Шостаковича, хотя у него ни одного урока я не взял…» [4, с. 84].

Так сложилось, что на протяжении многих лет М. Вайнберга относили к числу «эпигонов» Д. Шостаковича, ссылаясь на стилевую близость его музыки с творчеством старшего коллеги и друга. Действительно, Вайнберг, пожалуй, как ни один другой композитор советской эпохи, в силу ряда субъективных и объективных обстоятельств, испытывал воздействие гения Шостаковича. Однако это не было следствием «слепого» подражания и репликацией, а являлось результатом творческого взаимовлияния двух крупнейших художников минувшей эпохи. И показательным тому примером служат их струнные квартеты.

Прежде всего, отметим, что для Вайнберга квартет оказался в числе первых серьёзных работ: свой Первый квартет он написал в восемнадцатилетнем возрасте, создав в течение последующих шести лет сразу шесть циклов и две миниатюры для квартетного состава: Ария и Капричччио. В то время как для Шостаковича квартет долгое время оставался вне поля его композиторских интересов. К квартету он обратился, будучи весьма опытным и уже известным мастером – автором пяти симфоний и целого ряда камерно-инструментальных произведений. Он признавался: «Начал писать его [квартет. – Н. С.] без особых мыслей, думал, что ничего не получится. Ведь квартет – один из труднейших музыкальных жанров. Первую страницу я написал в виде своеобразного упражнения в квартетной форме, не думая когда-либо его закончить и выпустить. <…> Но потом работа над квартетом меня очень увлекла, и я написал его чрезвычайно быстро. Не следует искать особой глубины в этом моём первом квартетном опусе…» [цит. по 7, с. 53].

Уже с ранних квартетов Вайнберга обращает на себя внимание объединение цикла в единое целое, путём звучания отдельных частей без перерыва– *attaca*, преобладания лирического начала с отсутствием ярко выраженных образных и эмоциональных контрастов, где различные грани общего состояния выписываются в тончайших оттенках. Таким образом, как бы спаяны воедино пять частей Пятого и Четырнадцатого квартетов, девять Двенадцатого, три части Семнадцатого, а Десятый и Тринадцатый квартеты имеют одночастную форму.

Отступление от традиционной формы в пользу увеличения количества частей и их непрерывного звучания становится характерным и для Шостаковича, начиная с Седьмого квартета. Наиболее показательны в этом плане пятичастный Восьмой, семичастный Одиннадцатый, одночастный Тринадцатый и шестичастный Пятнадцатый квартеты. Монолитность формы в них обусловлена интонационной близостью основных тем и их сквозным развитием на протяжении всего сочинения, а также драматургией, выстроенной по принципу противопоставления двух антитетичных образных сфер: объективных философских размышлений на вечные темы и субъективных эмоциональных переживаний. Так монограмма автора – DSCH является интонационным ядром ключевых тем Восьмого квартета, что наряду с темповой симметрией его крайних частей приводит к своего рода «круговой замкнутости формы» (термин В. Бобровского). В свою очередь шесть частей Пятнадцатого квартета не только следуют друг за другом *attacca*, но и погружены в единое временное пространство – темп Adagio. Здесь форма и время как бы сходятся в едином семантическом аспекте, что делает это сочинение уникальным явлением в жанре, не имеющим аналогов в отечественной квартетной литературе.

Яркой стилевой приметой квартетного творчества как Шостаковича, так и Вайнберга, выступает жанровая синтетичность: включение в квартет различных жанров, либо их наиболее показательных черт. Так у Вайнберга в качестве лирико-драматической кульминации цикла нередко выступают траурный марш или пассакалия. Например, траурный марш III части Четвёртого квартета, созданного в военный период. Двудольный размер и пунктирный штрих с перехватом смычков у всего ансамбля, наряду с унисонным проведением темы в нюансе *ff* придают звучанию квартета убедительную мощь и силу.

Между тем среди излюбленных жанров Шостаковича, вовлечённых в квартеты, исключительное место отводится элегии. Элегичность, как носитель глубоко личностного субъективного начала проявляется во множестве эмоциональных оттенков: от сокровенной лирики до глубочайшего трагизма. Наряду с инвариантными признаками жанра (песенностью и ламентозной интонационностью), Шостакович применяет и её вербальное обозначение, сообщая музыке элементы программности и усиливая тем самым её воздействие на слушателя. Однако отметим, что одним из ярко индивидуальных выразительных приёмов Шостаковича становится не столько прямая отсылка к жанру, сколько жанровая аллюзия.

Квартетному творчеству Вайнберга и Шостаковича характерна весьма показательная для эволюции жанра второй половины XX века тенденция, связанная с расширением арсенала технических возможностей как отдельных инструментов квартета, так и всего ансамбля в целом. Причём, начиная с ранних квартетных опусов, Вайнберг одновременно применяет целый комплекс разнообразных инструментальных приёмов игры и их различных комбинаций (*pizzicato* и аккордов, флажолетов и *glissando, sulponticello, con sordino* и *collegno*). В то же время, у Шостаковича данное свойство находит своё воплощение в квартетах более позднего периода. Если Вайнберг прибегает к различным специфическим приёмам в поисках нового звучания квартета, оригинальных сонористических эффектов, то для Шостаковича подобное обращение носит семантическую функцию, связанную с претворением определённой образной сферы. Так, например, игра *collegno* (удары древком смычка по деке) в Тринадцатом квартете, не только оттеняет звуковой колорит смычкового ансамбля виртуальным присутствием ударного инструмента, но и вносит в музыку элемент театрализации, усиливая трагедийность и зловещность её образов.

Своего рода стилевой доминантой струнных квартетов как Вайнберга, так и Шостаковича, является монологичность, выраженная в многочисленных эпизодах солирующих инструментов, построенных по принципу свободного мелодического развёртывания. Как пишет Л. Никитина: «У Вайнберга приёмы монологического симфонизма встречаются неоднократно, и они более всего связывают композитора с Шостаковичем» [6, с. 94]. Часто его квартеты (или отдельные части) открываются выразительным монологическим высказыванием в исполнении солирующего голоса скрипки – любимого инструмента композитора.

Монологичность у Шостаковича приводит к крайней индивидуализации каждой партии квартета и, как следствие, изменению традиционных функций участников ансамбля. Например, в Тринадцатом квартете лидирующая позиция в образно-художественном и функциональном смысле отводится альту, сакральный тембр которого является носителем ключевой образной сферы сочинения, связанной со таинством и трагизмом. Виолончель выступает главным «действующим лицом» Восьмого квартета, символизируя голос автора, выражая сокровенные мысли и чувства. Ей поручено начальное проведение семантически важных тем – монограммы DSCH в первой и пятой частях, автоцитаты из оперы «Катерина Измайлова» в четвёртой части.

В заключение, необходимо отметить одно важное обстоятельство, свидетельствующее, прежде всего, в пользу взаимовлияния двух композиторов, а именно воздействия на творчество Шостаковича интонационной ткани музыки Вайнберга, связанной с еврейским фольклором. Ярчайшим примером претворения клезмерских интонаций в камерно-инструментальной музыке Шостаковича выступает тема финала его Фортепианного трио. Став своего рода символом массовой трагедии еврейской нации, она вновь звучит в виде автоцитаты в кульминации II части его Восьмого квартета «Памяти жертв фашизма и войны». Однако если для Вайнберга национальные истоки тематизма являются имманентным свойством его композиторского стиля, то для Шостаковича обращение к еврейскому фольклору стало неким способом выражения личной гражданской позиции, связанной с открытым неприятием антисемитизма и искренним сочувствием бедствиям еврейского народа.

Несмотря на общность комплекса стилевых средств, струнные квартеты Шостаковича и Вайнберга – это весьма самобытные образцы жанра, в которых в полной мере нашли отражение индивидуальность каждого из композиторов, уникальность их творческого дарования.

Смычковые ансамбли Вайнберга – лирические исповеди, где с мастерством, изобретательностью и чутким ощущением природы струнно-смычковых инструментов выражена богатейшая палитра человеческих эмоций. «Творчество Вайнберга должно занять достойное место в репертуаре струнных квартетов – это не только прекрасная музыка, но и энциклопедия квартетного искусства. Там использованы буквально все тембровые возможности, приёмы, технологии квартета. Хотя сам он не был струнником, но удивительно чувствовал эти инструменты и понимал их душу» [1, с. 165] – говорил Валентин Белинский – выдающийся виолончелист и основатель Квартета имени Бородина.

Страницы квартетных партитур Шостаковича наполнены философскими размышлениями на вечные темы, где личное субъективное нередко возводится до уровня глобальных обобщений. Его квартеты – своего рода «звучащие трагедии», которые «он хотел, настаивал, чтобы мы ещё раз переживали как свои. <…> Там всё персонифицируется, личное осознаётся, как глобальное и наоборот! И переживая драму, человек меняется качественно» [1, с. 52].

Два масштабных квартетных «мегацикла» Шостаковича и Вайнберга – содержательные и красноречивые свидетельства эпохи, образующие вкупе одну из магистральных линий эволюции жанра на отечественной почве минувшего столетия, связанную с его трактовкой как творческого дневника художника, наполненного мыслями и чувствами о времени и о себе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь идёт о премьерном исполнении Первого квартета музыкантами Квартета имени Бетховена, которое состоялось в Москве осенью 1938 года.

[2] Отметим, что, по мнению ряда современных зарубежных исследователей, М. Вайнберг вошёл в когорту крупнейших композиторов советской эпохи.

[3] Д. Шостакович нередко доверял М. Вайнбергу премьерные исполнения своих сочинений. Так, например, в 4-х ручном исполнении М. Вайнберга и Б. Чайковского в Союзе композиторов впервые прозвучала Двенадцатая симфония Шостаковича; при участии Г. Вишневской, Д. Ойстраха, М. Ростроповича и М. Вайберга состоялось первое исполнение Семи романсов на стихи А. Блока; а в исполнении М. Вайнберга и Д. Ойстраха прошла премьера Сонаты для скрипки и фортепиано.

[4] Интересен и тот факт, что Мечислав Вайнберг оказался единственным композитором, кому Дмитрий Шостакович посвятил свой струнный квартет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берлинский В.*Музыка – моя жизнь. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2009. 352 с.

2. *Вайнберг М.* Первая встреча с музыкой Дмитрия Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1967. С. 84–86.

3. *Вайнберг М.* Письма о любви // Музыкальная жизнь. 2000. № 2. С. 18–19.

4. Д. Шостакович: Статьи и материалы / сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. М.: Сов. композитор, 1976. 335 с.

5. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора: сб. статей / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2007. 488 с.

6. *Никитина Л.* Симфонии М. Вайнберга. М.: Музыка, 1972. 207 с.

7. *Мейер К.* Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время. СПб.: DSCH – Композитор, 1998. 559 с.

8. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М. – СПб.: DSCH – Композитор, 1993. 336 с.

9. *Цыганов Д.* Встречи с Шостаковичем за двадцать лет // Шостаковичу посвящается: сб. ст. к 90-летию композитора / сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 161–165.

REFERENCES

1. *Berlinskii V.* Muzyka – moia zhizn' [Music is my life]. Voronezh: Tsentr dukhovnogo vozrozhdeniia Chernozemnogo kraia, 2009. 352 s.

2. *Vainberg M.* Pervaia vstrecha s muzykoi Dmitriia Shostakovicha [The first meeting with the music of Dmitry Shostakovich] // Dmitrii Shostakovich [Dmitry Shostakovich]. Moscow: Sov. kompozitor, 1967. S. 84–86.

3. *Vainberg M.* Pis'ma o liubvi [Letters of love] // Muzykal'naia zhizn' [Music life]. 2000. No 2. S. 18–19.

4. D. Shostakovich: Stat'i i materialy [D. Shostakovich: Articles and materials] / sost. i red. G. M. Shneerson. Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 335 s.

5. D. Shostakovichu posviashchaetsia. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia kompozitora [Dedicated to D. Shostakovich. On the centenary of the composer's birthday]: sb. statei / red.-sost. E. B. Dolinskaia. Moscow: Kompozitor, 2007. 488 s.

6. *Nikitina L.* Simfonii M. Vainberga [Symphonies of M. Weinberg]. Moscow: Muzyka, 1972. 207 s.

7. *Meier K.* Dmitrii Shostakovich: Zhizn', tvorchestvo, vremia [Dmitry Shostakovich: Life, creativity, time]. St. Petersburg: DSCH – Kompozitor, 1998. 559 s.

8. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu [Letters to a friend: Letters from D. D. Shostakovich to I. D. Glikman] / sost. i komment. I. D. Glikmana. Moscow – St. Petersburg: DSCH – Kompozitor, 1993. 336 s.

9. *Tsyganov D.* Vstrechi s Shostakovichem za dvadtsat' let [Meetings with Shostakovich for twenty years] // Shostakovichu posviashchaetsia [Dedicated to Shostakovich]: sb. st. k 90-letiiu kompozitora / sost. E. B. Dolinskaia. Moscow: Kompozitor, 1997. S. 161–165.

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И МЕЧИСЛАВ ВАЙНБЕРГ: О СТИЛЕВЫХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ В ЖАНРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА

Статья посвящена проблеме стилевых пересечений в жанре струнного квартета двух крупнейших представителей отечественной музыкальной культуры XX века – Дмитрия Шостаковича и Мечислава Вайнберга. Очевидно, что ведущая роль в эволюции квартетного жанра в минувшем столетии принадлежит Шостаковичу, чьи струнные квартеты и на сегодняшний день остаются уникальным феноменом, обладающим особой силой художественного воздействия. Однако весьма самобытной страницей в отечественной истории смычкового квартета предстаёт квартетное творчество Вайнберга – современника и друга Шостаковича, долгое время незаслуженно причисляемого к его «эпигонам».

Сквозь призму стилевой близости и, вместе с тем, претворения некоторых особенностей индивидуального композиторского письма рассматриваются отдельные компоненты музыкального языка и инструментальных приёмов выразительности смычковых ансамблей Шостаковича и Вайнберга. Обоюдное стремление композиторов к объединению цикла в единое целое, жанровая синтетичность, расширение арсенала технических возможностей как отдельных инструментов квартета, так и всего ансамбля, преобладание монологического типа высказывания, и, наконец, присутствие фольклорных интонаций, свидетельствуют об общности комплекса стилевых средств, присущей их квартетному творчеству. Между тем своеобразие и оригинальность образно-художественного содержания и эмоционального наполнения струнных квартетов как Шостаковича, так и Вайнберга, исключают какое-либо подражание или одностороннее стилевое воздействие, выступая скорее подтверждением творческого взаимовлияния двух художников-современников, их однонаправленного движения по пути эволюции жанра смычкового квартета в отечественной музыке XX столетия.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, Мечислав Вайнберг, струнный квартет, квартетный жанр, квартетное творчество, композиторский стиль.

DMITRY SHOSTAKOVICH AND MECHISLAV WEINBERG: ABOUT STYLE INTERSECTIONS IN A GENRE OF STRING QUARTET

The article is devoted to the problem of stylistic intersections in the string quartets of two of the largest representatives of Russian musical culture of the 20th century – Dmitry Shostakovich and Mechislav Weinberg. Obviously, the leading role in the evolution of the quartet genre in the past century belongs to Shostakovich, whose string quartets still remain a unique phenomenon that has a special power of artistic influence. However, a very original page in the domestic history of the string quartet is the quartet works of Weinberg, a contemporary and friend of Shostakovich, who has long been undeservedly ranked among his "epigones".

Through the prism of style proximity and, at the same time, implementation of some features of individual composer writing, the individual com-

ponents of the musical language and instrumental expressive techniques of string ensembles of Shostakovich and Weinberg are considered. The mutual desire of composers to unite the cycle into a single whole, genre synthetics, expansion of technical abilities arsenal of both individual instruments of the quartet, and the entire ensemble, the predominance of the monological type of musical speech, and, finally, the presence of folkloric intonationsare all indicators of the commonality of the style means complex inherent in their quartet art. Meanwhile, the uniqueness and originality of the artistic content and emotional content of string quartets by both Shostakovich and Weinberg exclude any imitation or one-sided stylistic influence, more likely confirming the creative interaction of two contemporary artists, their unidirectional movement along the evolution of the string quartet genre in Russian music of the 20th century.

Keywords: Dmitry Shostakovich, Mechislav Weinberg, string quartet, quartet genre, quartet art, composer's style.

Сокольвяк Наталья Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры оркестровых струнных инструментов
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, ректор

Россия, 455036, Магнитогорск
e-mail: natnet2008@mail.ru

Natalia L. Sokolvyak

associate professor of the Orchestral String Instruments Department
Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, rector
Ph.D. (Art),

Russia, 455036, Magnitogorsk
e-mail: natnet2008@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13011

М. Ю. ПЛАНИДА, Т. С. РУДИЧЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОДЕВИЛЬ В РОССИИ: АДАПТАЦИЯ И ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Преобразования в сфере культуры, начавшиеся в России во второй половине XVII и продолжавшиеся на протяжении следующего XVIII века, были направлены на её обновление по западному образцу. В соответствии с концепцией европеизации, жанровые системы искусств «достраивались» за счёт заимствования европейских жанров светской культуры, в том числе театральных и музыкальных. XVIII столетие отмечено появлением музыкального театра, усвоившего актуальные для того времени виды драматического искусства разной функциональной, содержательной и стилистической направленности. Среди них был и принадлежащий развлекательной культуре водевиль.

В отечественном драматическом и музыкальном искусстве он занял место среди явлений «второго ряда», что, впрочем, не помешало длительному (около двух с половиной столетий) и успешному существованию.

Закономерный исследовательский интерес вызывают причины столь устойчивого интереса к нему творцов и публики и способность приспособляться к меняющимся социокультурным условиям, воплощаться в новых формах и актуальных искусствах информационной эпохи. В связи с этим целью изучения избран процесс адаптации водевиля на русской почве и его жанровых трансформаций, достижение которой возможно посредством решения задач установления адаптационных механизмов, выявления факторов, определяющих своеобразие трансформационных процессов на каждом из этапов существования, вплоть до наших дней и характеристики модели жанровой динамики.

В отечественной науке водевиль чаще рассматривается как *драматический жанр с музыкой*: «„вид «комедии положений" с куплетами, исполняемыми под музыку» [2] или «лёгкая комедийная пьеса, в которой диалоги чередуются с песнями (т. н. куплетами) и танцами» [3], «вид лёгкой пьесы, комедии, в которой диалог и драматическое действие, построенное на занимательной интриге, сочетаются с музыкой, песенкой-куплетом, а иногда и танцем» [9, с. 47–48], и лишь в современных его формах (в частности телевизионной), как *музыкальный*: «игровой музыкальный зрелищный сценический и экранный жанр <…> с переодеваниями и с преимущественной рекреационной функцией» [1].

Корни водевиля уходят в культуру Франции, где за период около двух столетий он эволюционировал от народной песни, через театральное представление на общественных празднествах, включавшее песни-водевили, к самостоятельному жанру, пережившему не одну смену художественных эпох и стилей.

Во второй половине XVIII века он взаимодействует с комической оперой, в результате синтеза с которой складываются её разновидности: «комическая опера с водевилями», отображавшимися при помощи плакатов; «комическая опера с водевилями, которые поют актеры»; «комическая опера с водевилями и с введением специально для данной оперы написанной музыки»; «комическая опера смешанная – с прозой и с водевилями» [7, с. 52]. Названные разновидности (кроме первой, о бытовании которой сведения не обнаружены) получили распространение в России преимущественно в последней трети XVIII века[1].

Хотя многие формы развлекательной культуры уже были освоены, сама она, как самостоятельная субкультура еще не сложилась. Отчасти поэтому, основную часть театрального репертуара 50–70-х гг. составляли сочинения зарубежных авторов, представляемые иностранными труппами, что относится и к водевилю. В *начальный период* бытования (вторая половина XVIII – начало XIX века) в обеих российских столицах ставились пьесы, авторами музыки и словесного текста которых были иностранные композиторы и литераторы. В их числе А. Парис, П. Кремон, П. Дош, Г. Ф. Трейчке, В. Гировец (музыка), Ж. Патр, А. Гуффе, Ж. Н. Буйи, Ш. С. Фавар и др.

(словесный текст). Произведения этих авторов («Любовники-протеи», «Сенфлурский медик», «Косынка старухи») переносились на сцены российских театров в оригинальном виде.

На этом этапе «идентичность» водевиля формировалась средствами *жанрового синтеза*. Как характерную его черту М. Н. Сербул и М. Н. Соровегина отмечают «„промежуточность", способность смыкаться с <…> комической оперой, интермедией, мелодрамой, сатирической и благородной комедией, что обусловливает его самые разные жанровые модификации» [8, с. 3].

Главная роль в создании водевилей принадлежала драматургам и поэтам, которые переводили французские пьесы, русифицируя их (более всего Э. Скриба, являющегося автором полутора сотен образцов этого жанра), а впоследствии сочинили оригинальные произведения на национальной основе[2]. Литераторы, как правило, и «подбирали» к ним музыку. Было распространено *заимствование* для водевильных представлений музыки известных зарубежных композиторов (к примеру, К. В. Глюка, А. Пиччини) и *составление* из фрагментов опер[3]. Оригинальную музыку к водевилям композиторы писали не так часто.

Водевили на русском языке, а нередко с музыкой отечественных композиторов, появляются в 1810-х гг.[4], что в большой мере было связано с постепенно складывавшимся в обществе после ряда поражений антифранцузских коалиций, в которых участвовала Российская империя, негативным отношением к Наполеону и всему французскому.

Предпочтение отдавалось сюжетам, близким русским «нравам». Приемами «русификации» водевиля служили: перенесение действия в Россию, изменение сценических ситуаций, имен и характеров персонажей, введение типажей героев, более характерных для русской сцены. «Почвенность» произведения проявлялась и в музыкальном оформлении, обогащавшемся национальными элементами: народными песнями разных жанров, социальной и этнической принадлежности (русскими солдатскими в «Возвращении ополчения» К. А. Кавоса, украинскими бытовыми в «Казаке-стихотворце» А. А. Шаховского, К. А. Кавоса). Увлечение жанровыми характеристиками приводило к тому, что музыка водевилей складывалась из аранжированных или обработанных популярных песен[5].

Поскольку многие творцы не относились к созданию водевиля как сакральному акту, его нередко писали для времяпрепровождения и развлечения в содружестве нескольких композиторов[6].

В 30-е гг. XIX водевиль вполне адаптировался к условиям русской культуры, занимая лидирующие позиции в театральном репертуаре и продолжая свое бытование, как в изначальных, так и в обновленных формах.

Второй этап эволюции (середина XIX в.) характеризуется кристаллизацией жанровых признаков водевиля и их «канонизацией»: бытовая основа сюжета, компоновка или заимствование либретто, основой которого служит пьеса, доминирование сценического действия (положений) над раскрытием характеров; сопутствующее развитию сюжетной линии каскадное наслоение нелепых коллизий или конфликте героев, стремящихся к своей цели, и препятствующих им, неизменно счастливый финал; сочинение или заимствование музыки и её использование в разных произведениях, выделение куплета в качестве основной музыкальной формы, выполняющей функцию самохарактеристики персонажа или косвенной характеристики другого действующего лица.

На этом этапе продвижения водевиля композиторами предпринимались усилия, направленные на создание собственно музыкальной драматургии, отличающейся ясной логикой взаимодействия музыкально-тематического материала, и его развития в вокальной и инструментальной (оркестровой) партиях, что и происходит в творчестве А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского[7]. Расширяется жанровая сфера вокальных номеров: куплет «конкурирует» с ариозо, балладой и романсом, обрамляемыми инструментальным вступлением и заключением.

Вторая половина и конец XIX в. – *следующий этап* в истории водевиля в России. Роль музыки снижается и в практику вновь входит использование музыкальных номеров из ранее созданных произведений; на второй план отодвигается стержневая музыкально-поэтическая форма водевиля – куплет. В русле общих тенденций развития музыкально-драматических жанров он *камернизируется* (в частности, в творчестве А. П. Чехова), а к концу XIX – началу XX века уменьшается его доля в театральном репертуаре; в сфере демократического музыкального театра он уступает свои позиции оперетте, обозрению и фарсу.

Новый этап существования водевиля связан с его интерпретацией средствами кинематографа (1930–40-е гг.), где он развивается параллельно с музыкальной комедией. Во второй половине XX века в этом лёгком комедийном жанре музыка

вновь играет важную роль в драматургии спектакля, и он тяготеет к *музыкальному театру:* «Гурий Львович Синичкин» В. А. Дыховичного и М. Р. Слободского, с музыкой А. Н. Колкера (в постановке Ленинградского театра комедии) и Н. В. Богословского (в Театре сатиры в Москве); «Ханума» – переработанная пьеса Авксентия Цагарели с музыкой Г. Канчели (БДТ, 1972), выдержавшая 300 представлений. Эти спектакли идут в театрах разных городов страны и в наши дни.

На этом этапе происходит расширение культурного пространства водевиля. Возможности киноискусства предоставили режиссёрам новые ресурсы для раскрытия внутреннего мира персонажей и их характеров, достигаемого полифоническим взаимодействием звукового и зрительного рядов. Он проникает на телевидение и радио, благодаря чему происходит постепенное вхождение в сферу *массовой культуры*.

Рассмотрение водевиля в аспекте выявления модели исторической динамики показывает, что в период рецепции и адаптация на русской почве он эволюционирует в соответствии с *мультилинейной* моделью, когда параллельно развиваются возникшие во Франции симбиозные формы музыкально-драматических представлений.

Эта волна сменяется сужением жанрового спектра (уменьшением числа разновидностей), стабилизацией жанровых признаков и жанровой модели, интенсификацией поисков собственно музыкально-драматургического решения.

Для жанра в последней трети XX в. характерно возвращение (*инверсия*) к водевильной «классике» и *мультилинейной модели* развития, когда он бытует в нескольких разновидностях и взаимодействии с другими родственными музыкально-драматическими жанрами и искусствами.

Своего расцвета водевиль достигает в киноводевилях по классическим сюжетам с музыкой Т. Хренникова, Б. Чайковского, И. Шварца и др. Характерна смена жанровой «оболочки» водевиля, принимающего форму музыкального кино- и телеспектакля, кино- и телефильма, фильма-балета, радиоспектакля и аудиокниги. Своеобразие этого этапа заключается во взаимодействии с другими искусствами и «межродовом синтезе» [6, с. 116].

В XXI веке интерес к водевилю не ослабевает, что дало основание Д. Н. Зарембо назвать его одним из пяти главных театральных направлений [5]. Очевидно стремление композиторов к обновлению языка синтеза искусств и совместным с режиссерами экспериментам в области формы («Действо» С. Жукова «Праздничный сон до обеда. История господина Бальзаминова» (по А. Н. Островскому – Астрахань, 2017).

Проведенное исследование позволяет сделать выводы:

– в водевиле, несмотря на его периферийное положение в жанровой системе и кажущуюся консервативность, находят отражение общие тенденции развития искусства каждого исторического этапа;

– высокие адаптивные свойства водевиля определяются изначально присущей и сохраняемой мобильностью отношений компонентов синтетического художественного целого, а константами служат такие составляющие драматургии как сюжет, фабула и музыкальные номера (куплеты, песни, романсы);

– взаимодействие с другими родственными театральными и музыкально-драматическими жанрами позволяет обновлять язык искусств и образно-эмоциональную сферу, усложнять переплетение драматургических линий и создавать дополнительные возможности конструирования конфликта, что позволяет рассматривать его как полижанровое явление;

– межродовые взаимодействия с искусствами XX–XXI вв., возникшими в результате технологического прогресса (экранные искусства), позволили водевилю вписаться в актуальные направления развлекательной культуры наших дней;

– циклическая жанровая динамика характеризуется волновыми колебаниями с периодическими возвращениями к мультилинейной модели развития и к канонизированным принципам водевильной классики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Первые представления комедий с водевилями относятся к 1758 г. [4, с. 441].

[2] А. А. Шаховской (родоначальник русского водевиля), Н. И. Хмельницкий, А. И. Писарев, А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский, Н. В. Всеволожский, Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, П. Н. Арапов, Р. М. Зотов и другие.

[3] В опере-водевиле «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» использована музыка из опер Вебера, Обера, Россини, Керубини. А в водевиле «Карета, или По платью встречают, по уму провожают» она заимствована из опер Обера, Мегюля, Изуара, Паэра, Буальдье, Вебера, Моцар-

та, Керубини, Беллини, Маршнера, Герольда и Мейербера.

[4] В первой половине XIX века музыку к водевилям писали, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Н. Верстовский, М. Ю. Виельгорский, А. Л. Гурилев, И. Геништа, А. Д. Жилин, К. А. Кавос, О. Козловский, Н. Е. Кубишт, А. Н. Титов, Ф. Е. Шольц.

[5] Составителями и аранжировщиками были Ф. А. Буальдье – «Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов», А. Н. Верстовский – «Дипломат» К. А. Кавос – «Женщина-лунатик», Н. Г. Лядов – «Пурсоньяк Фалалей, или Рохус Пумперникель в новом виде», С. Н. Титов – «Крестьяне, или Встреча незваных», П. Ф. Турик – «День богини Лады», Ф. Е. Шольц – «Продажная одноколка, или Похищенная Европа».

[6] «Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах», муз. К. А. Кавоса, А. Н. Верстовского, Ш. Ф. Лафона и Корсакова; «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение», муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова; «Проситель», муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. Ю. Виельгорского и Ф. Е. Шольца; «Нераздельное, или Новое средство платить долги», муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца).

[7] А. Н. Глумов, рассматривая водевиль «Купленный выстрел», для которого М. И. Глинкой была переработана музыка оперы Ребера, засвидетельствовал наличие оркестровой партитуры произведения [4, с. 126].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вакурова Н., Московкин Л.* Типология жанров современной экранной продукции: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 1997. URL: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm (дата обращения 7.09.2019).

2. Водевиль //Музыкальная энциклопедия: в 6 т. 1973–1982. URL: http://www.musenc.ru/html/v/vodevil5.html (дата обращения 7.09.2019).

3. Водевиль // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1921601 (дата обращения 7.09.2019).

4. *Глумов А.*Музыка в русском драматическом театре: исторические очерки. М.: Музгиз, 1955. 480 с.

5. *Зарембо Д.* От водевиля до иммерсивного шоу: пять главных современных театральных направлений.URL: http://www.vokrugsveta.ru/article/308884/ (дата обращения 5.02.19).

6. *Иванюк Б.* Жанровый синтез. Версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 6–7 октября 2006 г. Екатеринбург: Изд. Уральского университета; ИД «Союз писателей», 2007. Т. 1. С. 115–116.

7. *Ля-Лоранси, Лионель де*. Французская комическая опера XVIII века / перевод с французского, под. ред. А. А. Альшванга. М.: Музгиз, 1937. 156 с.

8. *Сербул М., Соровегина М.* Легкая комедия и водевиль 1810–1820-х гг.: проблема генезиса жанра и героя // Научный журнал КубГАУ. № 90 (06). 2013. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1 (дата обращения 8.01.2019).

9. *Чернышев А.* Водевиль // Словарь литературоведческих терминов / ред. сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 47–48.

REFERENCES

1. *Vakurova N., Moskovkin L.*Tipologiia zhanrov sovremennoi ekrannoi produktsii [Typology of genres of modern screen products]: uchebnoe posobie. Moscow: Aspekt Press, 1997. URL: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm (data obrashcheniia 7.09.2019).

2. Vodevil' [Vaudeville] // Muzykal'naia entsiklopediia [Musical Encyclopedia]: v 6 t. 1973–1982. URL: http://www.musenc.ru/html/v/vodevil5.html (data obrashcheniia 7.09.2019).

3. Vodevil' [Vaudeville] // Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia [Great Russian Encyclopedia]. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1921601 (data obrashcheniia 7.09.2019).

4. *Glumov A.* Muzyka v russkom dramaticheskom teatre [Music in the Russian Drama Theater]: istoricheskie ocherki. Moscow: Muzgiz, 1955. 480 s.

5. *Zarembo D.* Ot vodevilia do immersivnogo shou: piat' glavnykh sovremennykh teatral'nykh napravlenii [From vaudeville to an immersive show: five major modern theater areas]. URL: http://www.vokrugsveta.ru/article/308884/ (data obrashcheniia 5.02.19).

6. *Ivaniuk B*. Zhanrovyi sintez. Versiia slovarnogo opisaniia poniatiia [Genre synthesis. Vocabulary version of the concept] // Dergachevskie chteniia 2006. Russkaia literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti [Dergachev Readings 2006. Russian Literature: National Development and Regional Features]: materialy Mezhdunar. nauch. konf. Ekaterinburg, 6–7 oktiabria 2006 g. Ekaterinburg: Izd. Ural'skogo universiteta; ID «Soiuz pisatelei», 2007. T. 1. S. 115–116.

7. *Lia-Loransi, Lionel' de.* Frantsuzskaia komicheskaia opera XVIII veka [18th Century French Comic Opera] / perevod s frantsuzskogo, pod. red. A. A. Al'shvanga. Moscow: Muzgiz, 1937. 156 s.

8. *Serbul M., Sorovegina M*. Legkaia komediia i vodevil' 1810–1820 gg.: problema genezisa zhanra i geroia [Light comedy and vaudeville of the 1810-1820s: the problem of the genesis of the genre and hero] // Nauchnyi zhurnal KubGAU [Scientific journal KubSAU]. No 90 (06). 2013. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1 (data obrashcheniia 8.01.2019).

9. *Chernyshev A*. Vodevil' [Vaudeville] // Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms] / red. sost.: L. I. Timofeev, S. V. Turaev. Moscow: Prosveshchenie, 1974. S. 47–48.

ВОДЕВИЛЬ В РОССИИ: АДАПТАЦИЯ И ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Актуальность темы определяется наличием противоречия между периферийным положением водевиля в отечественной культуре и устойчивым вниманием к нему творцов и публики. Закономерный исследовательский интерес вызывает его способность приспособляться к меняющимся социокультурным условиям, к воплощению в новых формах и актуальных искусствах эпохи цифровых технологий. Отечественный водевиль изучается с целью установления адаптационных механизмов и выявления факторов, определяющих своеобразие трансформационных процессов на каждом из этапов его существования, вплоть до наших дней, а также характеристики модели жанровой динамики. По результатам проведенного исследования сделаны выводы: об адаптивных свойствах водевиля определяемых изначально присущей и сохраняемой мобильностью отношений компонентов искусств синтетического целого, константами которого служат такие составляющие драматургии как сюжет, фабула и музыкально-поэтическая форма куплета; взаимодействием с другими родственными театральными и музыкальными жанрами, что позволяет обновлять язык искусств и образно-эмоциональную сферу, усложнять переплетение драматургических линий и создавать дополнительные возможности конструирования конфликта. Межродовые взаимодействия с искусствами XX–XXI вв., возникшими в результате технологического прогресса (экранные искусства), позволили водевилю вписаться в актуальные направления развлекательной культуры наших дней. Циклическая модель жанровой динамики характеризуется волновыми колебаниями с периодическим инверсионным возвращением к каноническим свойствам и водевильной репертуарной классике.

Ключевые слова: отечественный водевиль, жанровые трансформации, межжанровые и межродовые взаимодействия, синтез искусств, модель динамики.

VODEVIL IN RUSSIA: ADAPTATION AND GENRE TRANSFORMATIONS

The relevance of the topic is determined by the presence of contradiction between the peripheral position of vaudeville in Russian culture and the steady attention of creators and the public to it. Natural research interest caused by its ability to adapt to changing sociocultural conditions, to transform and interact relevant arts of the digital age. Russian vaudeville is being studied with the aim of establishing adaptation mechanisms and identifying factors that determine the uniqueness of transformation processes at each stage of its existence, up to the present day, as well as the characteristics of the model of genre dynamics. Based on the results of the study, conclusions are drawn: on the adaptive properties of vaudeville determined by the inherent and retained mobility of relations of the components of the arts in a synthetic whole, the constants of which are such components of dramaturgy as the plotand musical andpoetic form of the verse; on the interaction with other related theatrical and musical genres, which allows you to update the language of art and thesphere of images and emotions, complicate the interweaving of dramatic lines and create additional possibilities for constructing a conflict. Intergeneric interactions with the arts of the 20th – 21st centuries that arose as a result of technological progress (screen arts) allowed vaudeville to fit into the current trends of the entertainment culture of our days. The cyclic model of genre dynamics is characterized by wave oscillations with a periodic inversion return to canonical properties and vaudeville repertoire classics.

Keywords: russian vaudeville, genre transformations, intergenre and intergeneric interactions, synthesis of arts, model of dynamics.

Планида Мария Юрьевна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на- Дону
e-mail: planida.mari@mail.ru

Maria Yu. Planida
postgraduate student at the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: planida.mari@mail.ru

Рудиченко Татьяна Семеновна
доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: 2922191@aaanet.ru; rostovfolklab@mail.ru

Tatyana S. Rudichenko
Dr. Sci. (Art), professor
Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: 2922191@aaanet.ru; rostovfolklab@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13012

В. Н. ДЁМИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВОЕННЫХ ДИРИЖЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. Б. ГОЛОВИНА)

В начале XXI века одной из значимых задач современной культуры, характеризуемой неустойчивостью представлений о прошлом и настоящем, потерей нравственных и духовных ориентиров и трансформацией культурных ценностей, является сохранение памяти о ключевых событиях военной истории России. Немаловажным ресурсом, участвующим в её восстановление, стала военная музыка[1]. Обладая имманентной исторической значимостью, она оказывает влияние на развитие отечественной музыкальной культуры, обеспечивая расширение сферы её бытования и освоение новых жанров музыкального искусства.

В контексте сказанного, важным представляется изучение современного этапа развития военной музыки. Несмотря на многочисленные публикации документов и материалов, содержащиеся в электронных и печатных изданиях[2], необходимо отметить, что в большей части они посвящены характеристике военно-музыкальной культуры имперского и советского периодов отечественной истории. Современное её состояние, в особенности в аспекте регионального развития, исследовано еще недостаточно полно.

В. И. Тутунов в работе «История военной музыки России» выделил три основных направления деятельности военных оркестров: служебно-строевое, общественно-церемониальное, культурно-просветительское [5, с. 6–7]. М. Д. Черток в исследовании «Русская военная музыка первой половины XIX века. Развитие военно-музыкантской службы» отмечает две основные функции военной музыки в вооруженных силах: управление войсками, оформление ритуалов и церемоний [8, с. 3]. В Приказе Министра обороны Российской Федерации «О Военно-оркестровой службе Вооруженных Сил Российской Федерации» (от 6 февраля 2013 г.) указывается, что служебно-творческая деятельность военного оркестра заключается: «В музыкальном обеспечении воинских ритуалов, общественных, культурно-массовых и спортивных мероприятий; в концертных выступлениях и проведении культурно-просветительной работы; в оказании методической помощи коллективам музыкальной самодеятельности воинской части и командирам подразделений в подборе и разучивании строевых песен; в подготовке сигналистов-барабанщиков» [2, с. 16–17].

В связи с этим, можно выделить два основных направления творческой деятельности современных военных дирижёров. Первое – создание произведений, предназначенных для исполнения военными оркестрами, второе – аранжировка уже существующих авторских сочинений или образцов фольклора. Оба направления развиваются в русле исторически сложившихся традиций, характерных для отечественной музыкальной культуры.

Над созданием корпуса произведений для военного оркестра (первое направление) в XVIII–XX вв. работали такие известные отечественные композиторы, как Д. С. Бортнянский, М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Р. М. Глиэр, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович. В XX веке важный вклад в создание лучших образцов отечественной военно-патриотической музыки принадлежит военным дирижёрам и композиторам: В. И. Агапкину, А. В. Александрову, Б. А. Диеву, С. А. Чернецкому, И. А. Шатрову.

В начале XXI века значимость приобретают сочинения современных дирижёров и композиторов – народного артиста Российской Федерации, генерал-лейтенанта, В. М. Халилова, подполковника А. П. Балина, члена союза композиторов Москвы и России А. Г. Гилёва и др. Марши «Бодрый», «Генерал Милорадович», «Улан», «Молодежный марш», марш ПВО «Попади», морской марш «Рында», фанфара «Уральская рябинушка», вальс «Бегония», «Адажио» В. М. Халилова, марш «Арктика» А. П. Балина, концертный марш «Христофор Хаханян» А. Г. Гилёва занимают важное место в репертуаре ведущих военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации.

Не менее важным на современном этапе развития военной музыки представляется творчество дирижёров, работающих в области инструментальной аранжировки (второе направление). В исполнении военных оркестров звучит музыка как зарубежных (Т. Альбинони, И. С. Баха, Л. Бетховена, К. Дебюсси, В. Моцарта, Дж. Россини К. Сен-Санса, И. Штрауса и др.), так и отечественных композиторов (М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, Н. А. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского, А. И. Хачатуряна, Д. Д. Шостаковича и др.).

Особый интерес представляет творчество военных дирижёров и композиторов, работающих в регионах. Представителем современного поколения военных музыкантов, сохраняющего лучшие традиции военно-музыкальной культуры, является руководитель 24 военного оркестра (объединённого стратегического командования Южного военного округа), является заслуженный артист Российской Федерации, подполковник Андрей Борисович Головин[3]. Его композиторское творчество отмечено стремлением продолжить традиции отечественной военной музыкальной культуры. В нем продолжается развитие жанров строевой песни и марша, составляющих основу репертуара военных оркестров (песни «Наш Северо-Кавказский», «Военная служба»).

Центральной сферой творческой деятельности А. Б. Головина является аранжировка для духового состава произведений академической музыки. Большинство сочинений, включенных в концертный репертуар и программы плац-концертов оркестра, стали важной составляющей системы духовно-нравственного воспитания музыкантов. Им созданы переложения произведений С. С. Прокофьева (Сцена с часами из балета «Золушка», хор «Вставайте люди русские» из кантаты «Александр Невский») С. В. Рахманинова («Симфонические танцы», Симфония № 1), П. И. Чайковского (Русский танец из балета «Лебединое озеро»), Р. К. Щедрина («Озорные частушки») и др.

Одним из сочинений, раскрывающих значимость событий военной истории России, является Симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Сохранение произведения в качестве одного из центральных в репертуаре оркестра, связанно с его особой значимостью в истории отечественной музыкальной культуры. Являясь одной из кульминационных точек оперы, картина повествует о драматическом столкновении русских и татар. Трагический для Руси исход битвы и последующая духовная победа, раскрываемые в опере средствами музыки, лежат в основе авторской мировоззренческой концепции композитора.

В то же время, произведение отмечено предчувствием революционных перемен начала XX века. Как отмечает Ю. Н. Холопов: «Можно было бы написать целую работу на тему „Римский-Корсаков как зеркало антирусской революции". В эту ёмкую тему укладывается множество фактов творчества, биографии Римского-Корсакова и некоторых его потомков в политическом и историко-культурном контексте ужасной катастрофы России 1905–1917 гг.» [7].

Стремление передать ощущение надвигающихся перемен выразилось в поиске композитором новаторских средств в области музыкальной формы, гармонии и фактуры. Особый художественный эффект в симфонической картине достигается процессом развертывания главной темы. Тембр фагота и басового кларнета придают ей угрюмый колорит, а незавершённость формы (тема написана в форме хода) и тональная неустойчивость раскрывают стремительный характер наступающей угрозы. Основным контрастом к главной теме выступает песенная тема трио [4, с. 113]. Звучание струнных инструментов в сочетании с тембром духовых придает ей печальный колорит. Инверсионная форма и все средства музыкальной выразительности направлены на передачу драматизма происходящего действия[4].

А. Б. Головиным было создано несколько вариантов аранжировки симфонической картины, позволяющих исполнять её не только в концертном зале, но и на открытом воздухе (в плац-концертах). В варианте, созданном для концертных выступлений, практически полностью сохранена авторская концепция Н. А. Римского-Корсакова. Значимые изменения, связанные со спецификой звучания духового оркестра, коснулись

темы трио (Пример 1)[5]. Тема проходит у флейт и гобоев, при этом, отсутствие струнной группы нисколько не снижает её красочности.

В варианте аранжировки для плац-концертов переосмыслены не только инструментовка, но и форма сочинения. В этой версии картина открывается фрагментом главной темы, звучащей в оригинале симфонической картины в ц. 190, 191 [4, с. 108]. Сокращение звукового пространства развертывания темы придает ей большую стремительность (Пример 2). Небольшие изменения в структуре формы трио раскрывают в новом ракурсе замысел композитора.

Воспринимаемая современниками на рубеже XIX–XX века в качестве итогового произведения «в пределах не только творчества Римского-Корсакова, но и всей Новой русской музыкальной школы»[6], опера не утратила своего значения и в начале XXI века. Новая трактовка симфонической картины «Сеча при Керженце», звучащей в нетипичных тембровых и акустических условиях, раскрывает потенциал академической музыки, намечая новые пути её развития в пространстве современной экранной культуры.

В этом аспекте представляется важным публикация и исполнение сочинений военных дирижёров. Расширение этой сферы искусства создаст необходимые условия для сохранения исторической памяти, культурной идентичности и единения полиэтничного и поликонфессионального населения России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Как самостоятельное явление этот род музыки исследован в трудах П. И. Апостолова, Г. А. Ашева, Г. Н. Зубова, В. Михневича, В. Л. Минера, В. Д. Серых, В. И. Тутунова, В. В. Целиковского, М. Д. Чертока. Военным оркестрам посвящены работы А. Г. Гилёва, Б. А. Диева, А. Л. Ермоленко, В. А. Матвеева, Б. М. Ноздрунова, С. С. Тихомирова, Х. М. Хаханяна. История отечественной военной музыки отражена также и в зарубежных изданиях, например, в статье «Military Music and Tradition in Imperial Russia» [9]. Военную музыку в контексте развития отечественной музыкальной культуры исследовали музыковеды академической школы: Ю. В. Келдыш, Т. Н. Ливанова, Н. Ф. Финдейзен, Н. А. Огаркова и др. История развития отдельных жанров военной музыки нашла отражение в исследованиях О. А. Никольской и Х. М. Хаханяна (марш), В. Д. Крыловой (кантата), Г. В. Калашникова (гимны России).

[2] Например, см.: [1; 6].

[3] История оркестра насчитывает более пятидесяти лет. Оркестр был сформирован на базе военного оркестра 106 полка связи. В исторической справке (175 Лунецко-Пинской орденов Александра Невского дважды Красной Звезды бригады управления Южного военного округа (в/ч 01957) сообщается, что этот полк был сформирован в 1941 году в городе Бугульме Татарской АССР; позднее при нем – штатный военный оркестр. В самостоятельную единицу оркестр был выведен 2 августа 1962 года, став 15-м военным оркестром штаба Северо-Кавказского военного округа с постоянным местом дислокации в г. Ростове-на-Дону. Первым начальником оркестра стал майор Цалик Моисеевич Шпитальник. А.Б. Головин был назначен военным дирижером 15 военного оркестра штаба Северо-Кавказского военного округа в августе 1994 года. Под его руководством военный оркестр ведет активную концертную деятельность. Коллектив неоднократно становился лауреатом смотров-конкурсов военных оркестров Вооружённых Сил Российской Федерации (в 2008 году – I степени, в 2014 – II степени в г. Москве), является приглашённым участником Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня» с программой плац-концерта (г. Москва, 2015).

[4] Подробнее о форме и гармонии симфонической картины см.: [7].

[5] В примерах 1 и 2 приведены фрагменты аранжировок А. Б. Головина Симфонической картины «Сеча при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова из рукописного фонда 24 военного оркестра (объединённого стратегического командования Южного военного округа).

[6] Подробнее см.: [3, с. 97]

ЛИТЕРАТУРА

1. Военная музыка в Санкт-Петербурге. 1703–2003: научно-популярная литература / Комитет по печати и взаимодействию со СМИ правит. СПб.; авт. и рук. проекта Н. П. Головко; науч. ред. Г. В. Вилинбахов. СПб.: Арт Деко, 2004. 251 с.

2. Приказ Министра обороны Российской Федерации № 99 от 6 февраля 2013 г. «О Военно-оркестровой службе Вооруженных Сил Российской Федерации». URL: http://sadikov.biz/wp-content/uploads/2013/03/%D0%9F%D1%80-99.pdf/ (дата обращения 8.08.2019).

3. *Рахманова М.* Н. А. Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) // История русской музыки: В 10-ти т. М.: Музыка, Т. 9: Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Соколова. 452 с.

4. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений. Т. 14б. М.; Л.: Музгиз, 1962. 428 с.

5. *Тутунов В.* История военной музыки России: учебник для студентов учебных заведений по специальности 051100 «Дирижирование» [История исполн. искусства] под общ. ред. Е. С. Аксенова. М.: Музыка, 2005. 494 с.

6. *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: Т. 1. С древнейших времен до начала XVIII в. М.– Л.: Музсектор, 1928. 236 с.

7. *Холопов Ю.* Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова. URL: http://www.kholopov.ru/hol-rk.pdf (дата обращения 8.08.2019).

8. *Черток М.* Русская военная музыка первой половины XIX века. Развитие военно-музыкантской службы: дис. ... канд. иск. СПб., 2017. 286 с.

9. Military Music and Tradition in Imperial Russia // Brandenburg Historica's Online Store: on August 24, LLC. 2014. URL: http://stores.militaryhistoryshop.com/blog/military-music-and-tradition-inimperial-russia/ (дата обращения 8.08.2019).

REFERENCES

1. Voennaya muzyka v Sankt-Peterburge. 1703–2003: nauchno-populyarnaya literatura [Military music in St. Petersburg. 1703–2003: popular scientific literature]. St. Petersburg.: Art Deco, 2004. 251 pp.

2. Prikaz Ministra oborony Rossijskoj Federacii № 99 ot 6 fevralya 2013 g. «O Voenno-orkestrovoj sluzhbe Vooruzhennyh Sil Rossijskoj Federacii» [Order of the Minister of Defence of the Russian Federation No. 99 of February 6, 2013. «About Military and orchestral service of the Armed Forces of the Russian Federation»]. URL: http://sadikov.biz/wp-content/uploads/2013/03/%D0%9F%D1%80-99.pdf/ (data obrashcheniia 8.08.2019).

3. *Rakhmanova M.* N. A. Rimskii-Korsakov (1890-e i 1900-e gody) [N. A. Rimsky-Korsakov (1890s and 1900s)]. Istoriia russkoi muzyki: V 10-ti t., T. 9: Konets XIX – nachalo XX veka [History of Russian music: 10 vol. T. 9: Late 19th – early 20th century]. Moscow: Muzyka. 452 p.

4. *Rimskii-Korsakov N.* Polnoe sobranie sochinenii. T. 14b [Rimsky-Korsakov N. Complete works. Vol. 14b.] Moscow, Leningrad: Muzgiz. 1962. 428 p.

5. *Tutunov V.* Istoriya voennoj muzyki Rossii: uchebnik dlya studentov uchebnyh zavedenij po special'nosti 051100 «Dirizhirovanie» [History of military music of Russia: the textbook for students of educational institutions majoring in 051100 «Conducting»]. Moscow: Muzyka, 2005. 494 p.

6. *Findejzen N.* Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevnejshih vremen do konca XVIII veka [Sketches on music history in Russia since the most ancient times until the end of the 18th century]. T. 1. S drevnejshih vremen do nachala 18 v. [T. 1. Since the most ancient times before 18]. Moscow, Leningrad: Muzsektor 1928. 236 p.

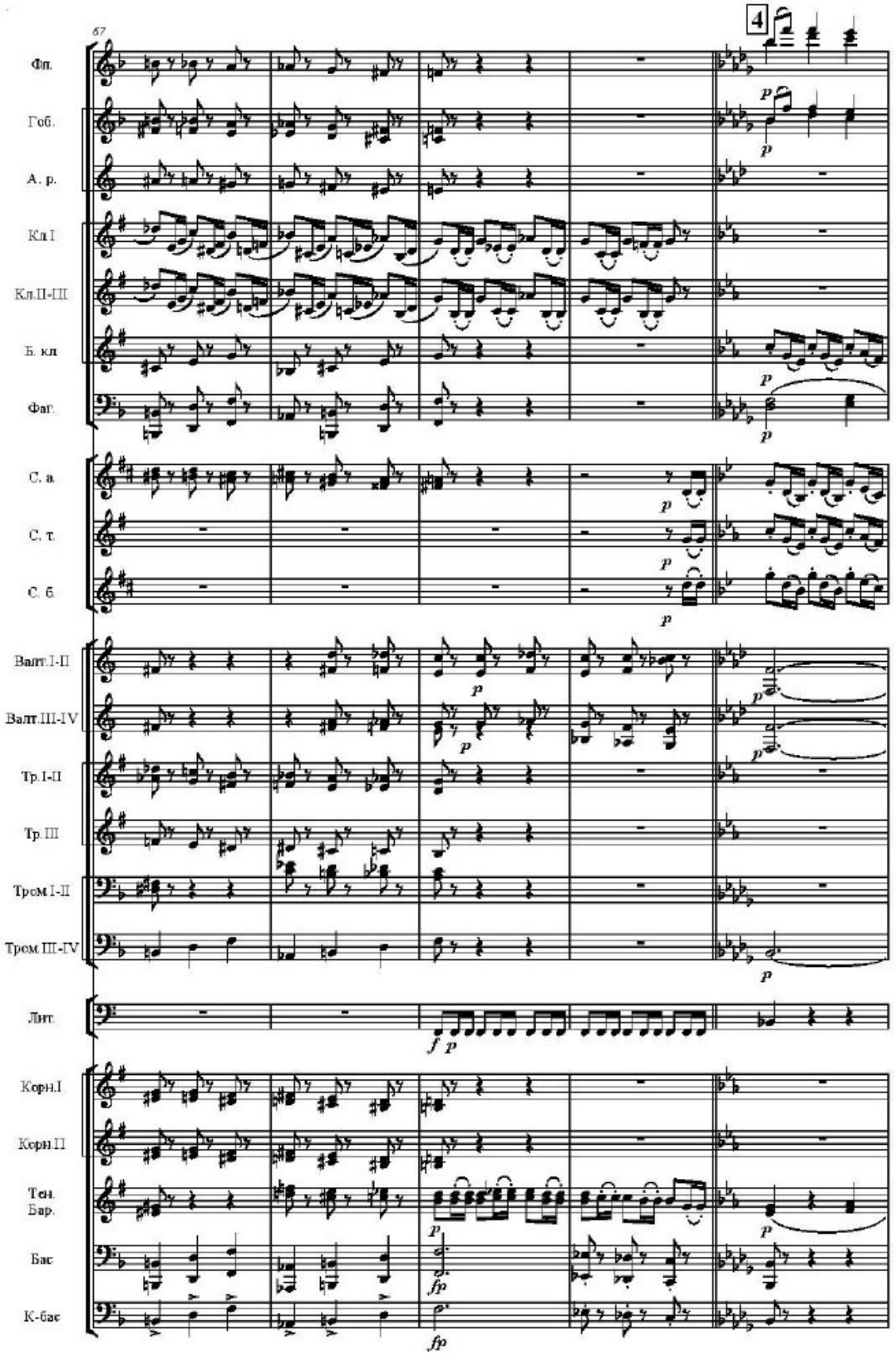
7. *Holopov Ju. N.* Kanun Novoj muzyki. O garmonii pozdnego Rimskogo-Korsakova [Eve of New Music. On Harmony of Late Rimsky-Korsakov]. URL: URL: http://www.kholopov.ru/hol-rk.pdf (data obrashcheniia 8.08.2019).

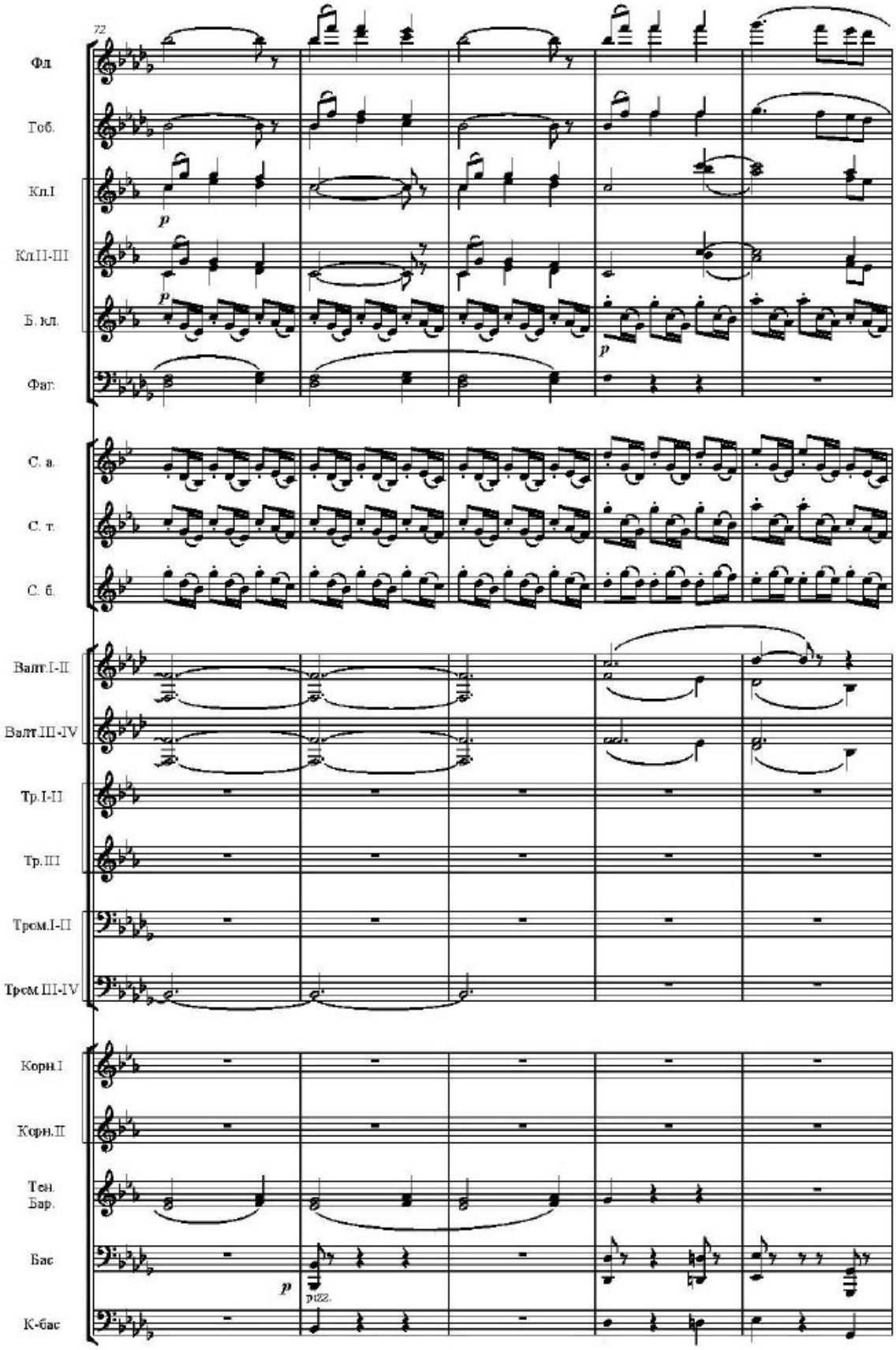
8. *Chertok M.* Russkaya voennaya muzyka pervoj poloviny XIX veka [Russian military music of the first half of the 19th century]: dis. ... kand. isk. St. Petersburg., 2017. 286 p.

9. Military Music and Tradition in Imperial Russia // Brandenburg Historica's Online Store: on August 24, LLC. 2014. URL: http://stores.militaryhistoryshop.com/blog/military-music-and-tradition-inimperial-russia/ (data obrashcheniia 8.08.2019).

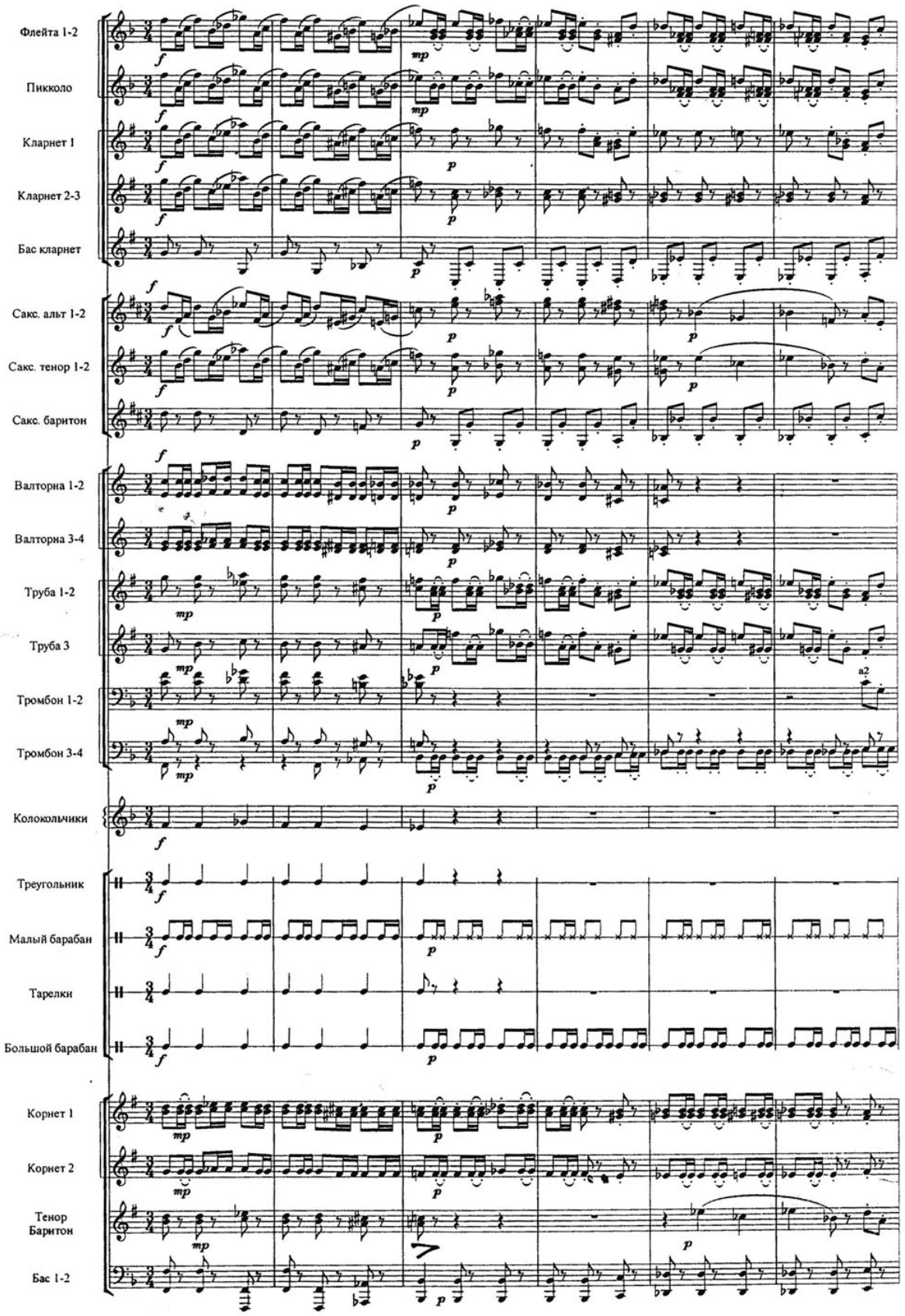
ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример 1




72
Фл.
Гоб.
Кл.I
Кл.II-III
Б. кл.
Фаг.
С. а.
С. т.
С. б.
Валт.I-II
Валт.III-IV
Тр.I-II
Тр.III
Тром.I-II
Тром.III-IV
Корн.I
Корн.II
Тен.
Бар.
Бас
К-бас
p
p122.

Пример 2


Флейта 1-2
Пикколо
Кларнет 1
Кларнет 2-3
Бас кларнет
Сакс. альт 1-2
Сакс. тенор 1-2
Сакс. баритон
Валторна 1-2
Валторна 3-4
Труба 1-2
Труба 3
Тромбон 1-2
Тромбон 3-4
Колокольчики
Треугольник
Малый барабан
Тарелки
Большой барабан
Корнет 1
Корнет 2
Тенор
Баритон
Бас 1-2

СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВОЕННЫХ ДИРИЖЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. Б. ГОЛОВИНА)

Статья посвящена композиторской деятельности современных военных дирижеров, работающих в региональных оркестрах. Цель статьи заключается в установлении специфических особенностей развития музыки для военных оркестров в начале XXI века. В задачи входило: исследование современного этапа истории развития военной музыки в России, изучение репертуара духовых оркестров, рассмотрение ключевых аспектов творчества военных дирижеров и композиторов на рубеже XX–XXI вв. Материалом исследования послужили документы из архива 24 военного оркестра (объединённого стратегического командования Южного военного округа), а также материалы из личного архива подполковника, военного дирижёра А. Б. Головина. На примере его композиторского творчества рассматривается специфика формирования современного репертуара военного оркестра. В частности, устанавливается, что наиболее значимые произведения академической музыки, отражающие кульминационные моменты отечественной военной истории и воинскую славу России, например, Вторая симфония («Богатырская») А. П. Бородина, хор «Вставайте люди русские» из кантаты «Александр Невский» С. С. Прокофьева, Симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова являются неотъемлемой составляющей современного репертуара 24 военного оркестра. В заключении сделаны выводы о необходимости публикации и исполнения сочинений А. Б. Головина. Отмечается, что расширение сферы музыкального искусства военных оркестров создаст условия для сохранения исторической памяти, культурной идентичности и единения полиэтничного и поликонфессионального населения России.

Ключевые слова: музыка военных оркестров, современные композиторы, военная история России.

SPECIFICS OF COMPOSER'S ACTIVITY OF MODERN MILITARY CONDUCTORS (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF A. B. GOLOVIN)

The article is dedicated to the composer's activity of modern military conductors. The purpose of the article is to establish specific features of military bands music development. The objectives were to study the modern stage of the military music development history in Russia, to examine the repertoire of brass bands, to consider key aspects of the work of military conductors and composers at the turn of the 20th and 21st centuries. Documents from the archive of the 24th military orchestra (joint strategic command of the Southern Military District), as well as materials from the personal archive of lieutenant colonel, military conductor A. B. Golovin served as a material of the study. On the example of his compositions, the specifics of formation of the modern repertoire of the military orchestra are considered. In particular, it is established that the most significant works of art music that reflect the climaxes of Russian military history and military glory of Russia, such as the Second Symphony («Bogatyrskaya») by A.P. Borodin, the choir «Arise, Russian People!» from the cantata «Alexander Nevsky» by S.S. Prokofiev, the musical tableau «The Battle of Kerzhenets» from the opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya » by N.A. Rimsky-Korsakov are an integral part of the modern repertoire of the 25th military orchestra. Finally, it is concluded that it is necessary to publish and perform the works of A.B. Golovin. It is noted that the expansion of the sphere of musical art of military bands will create conditions for the preservation of historical memory, cultural identity and unity of the multi-ethnic and multi-religious population of Russia.

Keywords: music of military bands, modern composers, military history of Russia.

Дёмина Вера Николаевна
доктор искусствоведения,
и. о. доцента кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vnd-80@mail.ru

Vera N. Demina
Dr. Sci. (Art)
assiciate professor of the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State S. Rachmaninov Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vnd-80@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13013

Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры

А. САПИЕНЦА-МЛАДШИЙ И ЕГО ОПЕРА «ТАМЕРЛАН»: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ «ОРИЕНТАЛИЗМА» В РУССКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ XIX ВЕКА

Одним из важнейших направлений в развитии современной музыкально-исторической мысли, как показывает изучение научной литературы последних лет, является заполнение «белых» пятен в истории русской музыки. Возвращая музыкальной культуре имена и творчество забытых и малоизученных композиторов (к примеру, Д. А. Шелехова и Ф. Шольца, А. Ф. Львова и Д. Ю. Струйского, А. А. Дерфельдта, Д. Штейбельта и др.), современные исследователи, по сути, убедительно опровергают отдельные концепты, сложившиеся в русской критической мысли середины 1860-х годов. К примеру, Г. А. Ларош, характеризуя состояние русской композиторской школы рубежа 1840–1850-х годов, отметил: «… ещё недавно, лет 15 тому назад, у нас был один великий композитор Глинка и вокруг него пустыня равнодушия и бездействия. Знатоков музыкального дела в обеих столицах можно было пересчитать по пальцам, да и те <…> были иностранцы» [3, с. 26].

Среди «иностранцев – знатоков музыкального дела», бесспорно, выделяется имя «русского итальянца» Антонио (Антона) Сапиенцы-младшего (1794–1855), сына Антонио Сапиенцы-старшего[1]. Капельмейстер Придворной певческой капеллы, руководитель капеллы графа Д. Н. Шереметева, учитель Г. Я. Ломакина (одного из основателей Бесплатной музыкальной школы), репетитор хорового («хорального») класса при Дирекции императорских театров, композитор сочинял в самых разных жанрах. Известно, что он является автором балета «Удивительная кошка», кантат, музыки к драмам и комедиям (в частности, «Виндзорским кумушкам» Шекспира), а также культовых жанров и пяти опер. Чаще всего в трудах историков музыки упоминаются сказочная опера «Иван-царевич, Золотой шлем» (на либретто А. И. Шеллера, 1830) и водевиль «Актёр на родине, или Прерванная свадьба» (на текст А. А. Шаховского, 1820).

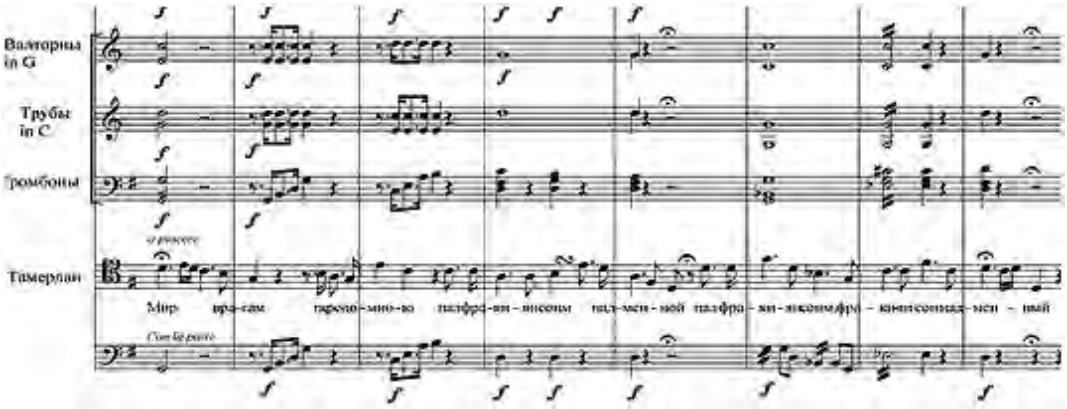
Опера «Тамерлан» практически неизвестна в музыкознании. Но, как показало знакомство с её партитурой [4], она вполне достойна исследовательского внимания: как выразитель исторических интересов русского оперного театра первой трети XIX века и некая предтеча соответствующего жанра, а также как весьма оригинальный эскиз «восточной» оперы. В этой связи, учитывая ограничения, накладываемые форматом статьи, и оставляя за её рамками важнейший для национальной исторической оперы вопрос о роли идеи историзма в русской художественной культуре XIX века, попытаемся представить отдельные аспекты содержания и тематизма оперы А. Сапиенцы с точки зрения «ориентального» жанра.

Прежде всего, примечательно обращение её создателей к личности выдающегося персонажа мировой истории – легендарного полководца Тимура, покорителя Золотой Орды (1336–1405)[2]. Его образ как властелина мира отображен в использовании патетического речитатива, фанфарного комплекса интонаций и широкого объёма интонирования за счёт применения скачков. Аура величия и блеска воссоздается мощным

звучанием полного состава оркестра с усиленной ролью меди и ударных. Таковы, к примеру, хор и каватина Тамерлана из I действия «Мир врагам! Передо мной пал фракиян сонм надменный» (пример 1), финальный хор-апофеоз из III действия («Мир весь пред ним преклонился, в новом блеске он явился»).

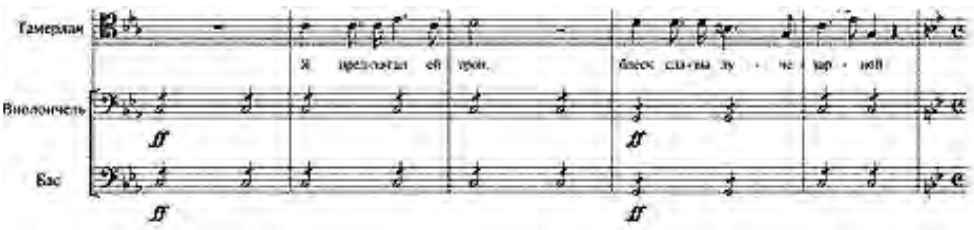
Но суть оперного конфликта заключена в коллизиях внутри любовного треугольника. Тамерлан страстно любит красавицу Сеиду, она же влюблена в Моктара. Противостояние соперников заканчивается победой Тамерлана над самим собой, своей любовью и ненавистью к Моктару. Примечательно, что в уже упомянутом финальном хоре, славящем полководца, есть строки: «он победил себя». В этой связи заметим, что благородство образа главного героя, подчёркнутое создателями оперы, заключает в себе истоки характеристики обаятельного и великодушного героя А. П. Бородина – хана Кончака, который спустя полвека появится в опере «Князь Игорь».

Пример 1 Речитатив Тамерлана из каватины с хором I д.



Трактовка образа Тамерлана в опере Сапиенцы интересна своей многогранностью. Героику оттеняет проникновенная лирика (в горестном lamento арии «Зачем, Сеида, ты, когда другим пылала» из II действия), а также грозное бушевание страстей (речитатив перед упомянутой арией «Я предлагал ей трон, блеск славы лучезарной», Пример 2).

Пример 2 Речитатив и ария Тамерлана, II д.



Ознакомление с партитурой «Тамерлана» позволяет отметить в опере яркость сценического и музыкально-стилистического воплощения сферы Востока. В этой связи показателен уникальный для своего времени сценический антураж Интродукции. Как указано переписчиком в тексте партитуры, зрителям открывается храмовое пространство мечети, в котором происходит моление; на сцене – коленопреклонённые муфтий, имамы, народ; справа находится надгробный памятник. Заметим, что молитва муфтия «Боже, внемли моленью, в скорби подай отраду» и сопровождающий её хор выдержаны в манере православного богослужения, а соотношение партий Муфтия и молящихся воспроизводит принцип респонсория (хор, выдержанный в стилистике православного Обихода, повторяет реплики-возглашения Муфтия). Тем не менее,

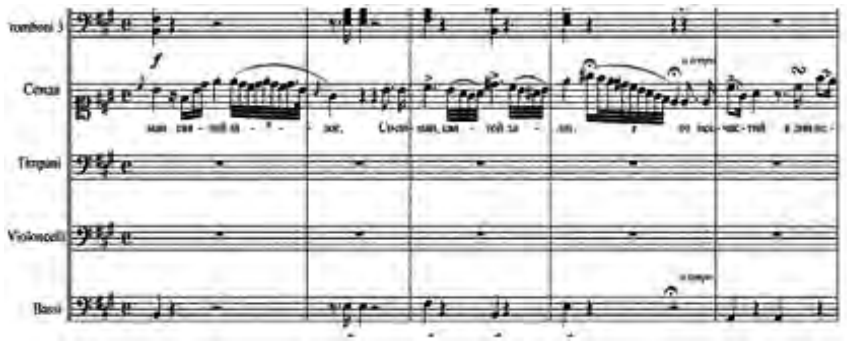
сам факт начала оперы массовой сценой моления мусульман в мечети должен быть отмечен как яркая художественная находка композитора, подчеркнувшая «восточную» основу её жанра[3].

Обращает на себя внимание и трактовка образа красавицы Сеиды. Как показало знакомство с рядом малоизученных и неизвестных в музыкознании оперных партитур [5], он представляет собой едва ли не первый образец соответствия сценической и музыкальной ипостасей женского восточного образа в истории русской оперы. Разрыв между ними, как известно, был вполне традиционным для оперных традиций первой трети XIX века.

Средоточием ориентального начала в тематизме Сеиды видится её каватина, экспонирующая образ. Примечателен смысловой акцент в тексте номера, представляющего героиню как мусульманку; первые же её строки обращены к пророку: «Солиман, святой залог от несчастья в дни печали» (№ 2 I д. A-dur). Показателен и гибкий мелодический рисунок каватины, чрезвычайно обильно украшенный мелизматическими «узорами» в прихотливом ритме (с использованием секстолей, триолей, групп из 8 и 9 тридцатьвторых, применением пунктиров, фермат, форшлагов) которые придают теме «восточный» импровизационно-орнаментальный характер. Оркестровку номера отличают «воздушность» и детализация (Пример 3).

Столь же выразительны ориентальные «узоры» в теме арии Сеиды из III действия. Обращаясь к Тамерлану, она самоотверженно защищает свою любовь: «Нет, весь твой гнев с Моктаром не разлучит Сеиду, с ним в тёмный гроб я сниду одним твоим ударом». Помимо вокализов и импровизационного ритма с триольными покачиваниями, в теме арии встречаются увеличенные секунды как признак «восточного» лада. Отметим и «разреженную» оркестровую ткань, рельефно подчёркивающую каждую деталь стилистики номера.

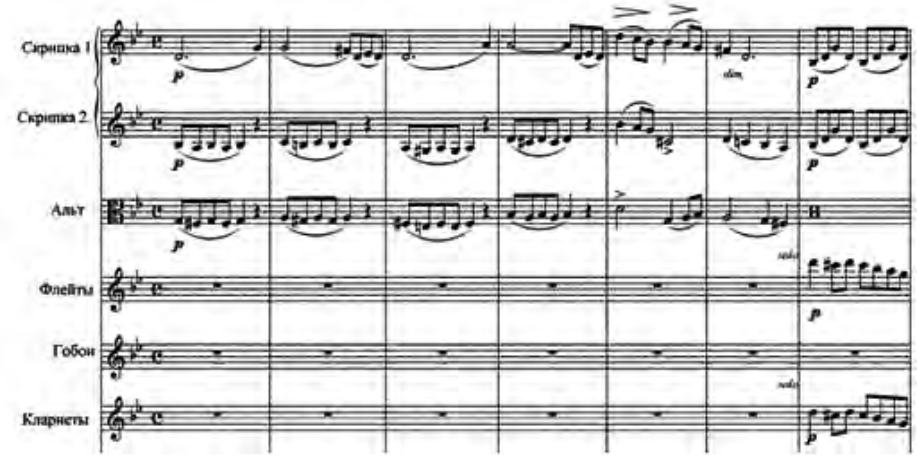
Пример 3 Фрагмент каватины Сеиды I д.



По нашему мнению, портрет Сеиды в галерее восточных красавиц русской оперы весьма заметен, учитывая ориентальные штрихи в её тематизме[4]. Героиня оперы Сапиенцы предстаёт в ней в окружении таких персонажей как Зораида, дочь кераитского хана из «Жар-птицы» К. Кавоса, принесшая себя в жертву во имя любви к прекрасному «чужеземцу» Левсилу; восточные девы из глинкинского «Руслана»; Селтанетта, возлюбленная главного героя «кавказской» оперы А. А. Алябьева «Аммалат-бек»; Черкешенка из алябьевской мелодрамы «Кавказский пленник» и, конечно, загадочная Шемаханская царица из «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова.

Характеристика третьего главного героя оперы Моктара дана в лирико-романтической призме, что ярко подчёркнуто в романсе «Ах, мне надежды нет, и радость отцвела» из III действия. Разлучённый со своей возлюбленной Сеидой, счастливый в любви соперник грозного властителя мира Тамерлана, Моктар, как большинство романтиков XIX века, видит мир сквозь призму ночи: в продолжение начальной фразы он поёт о том, что «солнца кроткий свет сокрыла ночи мгла». При этом оборот «сокрыла ночи мгла» повторяется «на разные лады» шесть (!) раз. Скорбно-элегическое настроение номера окрашено затенёнными красками минора (g-moll) и тонкими «ориентальными» штрихами: в мотиве солирующих флейт и кларнетов, подготавливающих тему романса в оркестровом вступлении, появляется ход на ув. 2 (#IV–III in moll, пример 4).

Пример 4 Вступление к романсу Моктара III д.



Подводя итоги сказанному выше, суммируем вычлененные в ходе аналитических наблюдений элементы драматургии оперы «Тамерлан» А. Сапиенцы-младшего: акцентирование образов грозного «восточного хана»-полководца, но благородного и великодушного повелителя Тамерлана, а также Муфтия и красавицы Сеиды, сцену молитвы в мечети. Добавим также неизвестную нам, но, предположим, красочную сценографию и выразительные в «ориентальном» плане штрихи музыкальной стилистики.

В этой связи выскажем мнение о том, что «атрибуты» Востока, маркированные в художественной концепции «Тамерлана», дают все основания включить его в число произведений-предшественников классических «восточных» опер в русской музыке.

В заключение отметим, что очарование Востока, столь притягательное для композиторской школы XIX века и русской души, захватило многих музыкантов доглинкинского периода. Назовём лишь некоторые, сравнительно малоизвестные произведения музыкального театра 1810–1820-х годов, характерные для художественной жизни указанного времени, породившего «ориентализмы» «Тамерлана». Среди них, к примеру: балет «Калиф Багдадский, или Приключения в молодости Гарун-аль-Рашида» (музыка Ф. Антонолини по опере Ф. Буальдье, 1818), «древний национально-пантомимный балет» «Кавказский пленник, или Тень невесты» (музыка К. Кавоса и Т. В. Жучковского, 1823), водевиль «Медведь и паша» (музыка А. А. Алябьева, 1823), героико-комический волшебный балет «Три талисмана – кошелёк, рожок и пояс, или Восточный чародей» (музыка Ф. Шольца, Дж. Россини и Л. В. Маурера, 1823), дивертисмент «Праздник на Каирском базаре» (музыка К.Ф.С.Г., 1824), романтическая трилогия «Керим-Гирей, или Крымский хан» (музыка К. Кавоса, текст А. А. Шаховского, 1825) [2].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Отец музыканта – композитор, дирижёр и педагог, служил капельмейстером императорских театров. В 1783 дебютировал в Петербурге комической оперой «Ми-фа-соль». В 1783–1785 годах преподавал в Петербургском театральном училище, позднее – в Смольном институте благородных девиц, давал частные уроки по вокалу.

[2] Появление оперы в 1828 году в определённой мере было подготовлено постановкой в 1823 году «национального представления в пяти действиях с хорами, сражениями и балетами» «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию» Р. М. Зотова с музыкой К. Кавоса. Подчёркивая мысль об интересе русского оперного театра первой половины XIX века к образам реальных исторических личностей, назовём, к примеру, малоизвестные оперы К. Кавоса – «Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гиафара Бермесида» (1818), З. А. Волконской – «Жанна д`Арк» (1821), Д. Ю. Струйского – «Параша-сибирячка» (1840).

[3] В этой связи предположим, что данная сцена могла служить прототипом эпизода молитвы из «Аммалат-бека» Алябьева (с пением муэдзина в начале II действия), упоминаемого в описа-

нии Б. В. Доброхотовым сценарного плана оперы [1, с. 204].

[4] «Ориентальная» линия «Тамерлана» была продолжена композитором в музыке к трагедии А. Н. Муравьёва «Битва при Тивериаде» (поставлена в 1833 году). М. Н. Щербакова в этой связи пишет о том, что «…запутанная, а во многом и надуманная интрига пьесы запомнилась зрителю тех лет преимущественно благодаря красочному музыкальному раскрытию контрастных образов» [6, с. 102]. Речь идёт о противопоставлении в трагедии «восточных» героев: «вождя каравана» шейха Салеха и «зловеще-рокового» Дервиша с «европейскими»: рыцарем Тороном и графом Раймундом [там же].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Доброхотов Б.* Александр Алябьев. Творческий путь. М.: Музыка, 1966. 319 с.
2. *Корженьянц Т.* Музыкальный театр (1800–1825). Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825. М.: Музыка, 1986. С. 354–406.
3. *Ларош Г.* Казённый театр / Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 26–31.
4. *Сапиенца А.* «Тамерлан». Партитура. Отдел нотных фондов библиотеки Государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург), ед. хр. I1С199/П.Т.
5. *Смагина Е.* Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: дисс. … докт. иск. М., 2016. 802 с.
6. *Щербакова М.* Музыка в русской драме. 1756 – первая половина XIX в. СПб.: Ut, 1997. 264 с.

REFERENCES

1. *Dobrohotov B.* Aleksandr Alyabyev. Tvorcheskiy put [Alexander Alyabyev. Artistic path]. Moscow: Muzyka, 1966. 319 p.
2. *Korzheniants T.* Muzykalniy teatr [Musical theatre] (1800–1825). Hronologicheskaya tablica [Timeline] // Istoriya russkoy muzyki [History of Russian music]: v 10 t. T. 4: 1800–1825. Moscow: Muzyka, 1986. P. 354–406.
3. *Larosh G.* Kazenniy teatr [public theatre] / Larosh G. A. Izbrannye stati: [Selected articles] v 5 vyp. Vyp. 3. Opera i operniy teatr. [Opera and Opera house]. Leningrad: Muzyka, 1976. P. 26–31.
4. *Sapienca A.* «Tamerlan». [«Tamerlan»]. Partitura [Score]. Otdel notnyh fondov biblioteki Gosudarstvennogo akademicheskogo Mariinskogo teatra (Sankt-Peterburg). [Department of musical collections of the library of The state academic Mariinsky theatre (St. Petersburg)], st. un. I1С199/П.Т.
5. *Smagina E.* Russkiy operniy teatr pervoy poloviny XIX veka v istoriko-kulturnom kontekste vremeni [Russian Opera house of the first half of the 19th century in the historical and cultural context of time]: diss. … dokt. isk. Moscow, 2016. 802 p.
6. *Scherbakova M.* Muzyka v russkoy drame. 1756 – pervaya polovina XIX v. [Music at the Russian drama theatre. 1756 – the first half of 19th century]. St. Petersburg: Ut, 1997. 264 p.

А. САПИЕНЦА-МЛАДШИЙ И ЕГО ОПЕРА «ТАМЕРЛАН»: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ «ОРИЕНТАЛИЗМА» В РУССКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ XIX ВЕКА

Настоящая статья посвящена забытому сегодня композитору первой половины XIX века – «русскому итальянцу» Антонио Сапиенца-младшему. Кратко осветив его творческое наследие, автор фокусирует своё внимание на неизвестной музыкознанию опере «Тамерлан», представляемой впервые. Художественная концепция произведения, созданного в 1828 году, рассматривается в контексте увлечения русского музыкального театра первой трети XIX века Востоком. Среди произведений «восточной» тематики (приведены в конце статьи) указаны балеты К. Кавоса («Кавказский пленник»), Ф. Антонолини («Калиф Багдадский»), Ф. Шольца – Л. Маурера («Восточный чародей»), опера К. Кавоса «Вавилонские развалины» и другие опусы. Опера «Тамерлан» анализируется в аспекте преломления в ней «ориентальных» черт. В этой связи автор выделяет некоторые особенности музыкальной драматургии и сценографии оперы. Акцентиро-

ваны образы главных героев: грозного «восточного хана»-завоевателя Тамерлана, красавицы Сеиды и её возлюбленного Моктара. Также отмечены сцена моления в мечети, образ Муфтия. Впервые публикуется ряд музыкальных примеров, дающих представление о владении композитором «ориентальной» стилистикой. Автором указаны такие её признаки, как: орнаментальная мелодика с использованием мелизмов; прихотливый свободно-«импровизационный» ритм, «восточный» лад с ув. 2.

Ключевые слова: Антонио Сапиенца-младший, «Тамерлан», «ориентальная» опера, Сеида, Моктар.

A. SAPIENZA JUNIOR AND HIS OPERA "TAMERLAN": TO THE QUESTION OF THE ORIGINS OF "ORIENTALISM" AT THE RUSSIAN OPERA THEATER OF THE 19TH CENTURY

This article is devoted to the composer of the first half of the XIX century, «Russian Italian» Antonio Sapienza Jr., who is forgotten today. Briefly highlighting his creative heritage, the author focuses on the Opera «Tamerlan», unknown to musicology, presented for the first time. Concept of the work, created in 1828, is examined in a context of fascination of the Russian musical theater of the first third of the19th century with the East. Among the works with «Eastern» theme (listed at the end of the article) are ballets of C. Cavos («Prisoner of the Caucasus»), F. Antonolini («The Caliph of Baghdad»), F. Scholz – L. Maurer («Oriental magician»), opera K. Kavos «Die Ruinen Babylons» and other opuses. The Opera «Tamerlane» is analyzed in the aspect of refraction of «Oriental» features in it. In this regard, the author highlights some of the features of the musical drama and scenography of the opera. The author puts emphasis on the main characters: the terrible «Khan of the East» – conqueror Tamerlane, beautiful Seida and her beloved Mokthar, and also touches upon the scene of prayer in the mosque, the character of the Mufti. A number of musical examples that give an idea of the composer's ability to write in an «Oriental» style are published for the first time. The author indicates such features of the style as the ornamental melody with the use of melismas; free, «improvisational» rhythm, «Eastern» mode with an augmented second.

Keywords: Antonio Sapienza Jr., «Tamerlan», «Oriental» Opera, Seida, Mokthar.

Смагина Елена Владимировна
доктор искусствоведения, профессор
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград,
e-mail: evsmagina@yandex.ru

Elena V. Smagina
Dr. Sci. (Art), professor
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd.
e-mail: evsmagina@yandex.ru

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13014

М. А. КОНАРЕВ

Московский государственный институт культуры

О ЖАНРОВЫХ, ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ И ОБРАЗНО-ИНТОНАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОПЕРЫ «КРАДЕНОЕ СОЛНЦЕ» Б. И. ТИЩЕНКО

Творчество одного из самых ярких представителей ленинградской композиторской школы Б. И. Тищенко исследовано в музыковедении достаточно широко. Однако, уникальные в своем роде произведения для музыкального театра, написанные по сказкам К. Чуковского (опера «Краденое солнце», балет «Муха-цокотуха» и оперетта «Тараканище») до сих пор остаются неизвестными для зрителей, слушателей и исследователей[1]. Настоящая статья посвящена особенностям жанра, драматургии, интонационно-мелодического строя сочинения оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко.

Произведение было написано по заказу ленинградского ТЮЗА в 1968 году, время, когда по справедливому мнению Е. Чёрной, в советском музыкальном театре «интенсивнее, чем раньше, развиваются жанры комедийной и сказочной оперы» [6, с. 121]. Авторами либретто оперы выступили З. Корогодский, М. Бялик и Б. Тищенко, существенно переработавшие детское стихотворение Чуковского. В сюжет были введены новые действующие лица, такие как Хор, Лиса, Петух, Козёл и ряд других. В отличии от стихотворения, в либретто главные персонажи вступали в диалоги друг с другом, а также с хором. Также в либретто оперы были заострены юмористическо-гротескные черты персонажей. Героями сказки остались звери, но в их характеристиках откровенно высмеивались такие человеческие качества, как ханжество, тупость, трусоватость, хитрость и льстивость.

Если стихотворение Чуковского предназначалось для самых маленьких читателей, то опера Тищенко весьма расширила аудиторию слушателей за счёт переосмысления и «взросления» поэтического материала, весьма «недетского» музыкального языка и очевидной рафинированности выразительных средств. Восприятие этой музыки, безусловно, требует от слушателя определённой степени подготовленности, как профессионально-музыкальной, так и общекультурной. И всё же, при всей «недетскости» оперы, в ней можно найти ряд черт, характерных для сферы именно детской музыки[2].

Тищенко удалось создать в своем роде феномен, так как в рамки «маленькой» детской оперы с хронометражем в 37 минут автор вместил полноценную оперу-драму. Несмотря на заявленную самим автором одноактность, которая изначально предполагает камерность и миниатюрность, Тищенко создал монументальное сочинение с ярко выраженной гуманистической концепцией и со всеми атрибутами «большой» оперы: активно и функционально действующим хором, универсальным, максимально разнообразным оркестром, а также тонкой вокально-тематической характерностью языка оперы.

Несмотря на условную принадлежность к сфере детской музыки, опера апеллирует к философским проблемам и мифологизму художественного мышления. Известно, что в XX веке «элементы и образы мифологической картины мира, присущей патриархальному обществу, не исчезли, не стерлись, став исторической древностью, а сохраняют свои инвариантные творчески-художественные функции» [1, с. 142]. Расширяя таким образом духовное пространство детской оперы, Б. Тищенко обращается к своей излюбленной теме – борьбы Добра и Зла, Света и Тьмы. Эта тема нашла преломление как символическое, так и чисто сюжетное, выраженное в конфликте двух персонажей – Солнца и Крокодила.

При всей серьезности и гуманистичности затронутых идей, сочинение Б. Тищенко имеет яркую сатирическо-гротескную направленность и несёт в себе черты именно комической оперы. Написанная сразу в «послеоттепельный» период, опера вобрала в себя инновационные тенденции отечественного музыкального театра 1960-х, о которых композитор Д. Кривицкий писал так: «Юмор, пародия, гротеск – черты, свойственные комической опере XX столетия как жанру, характерны и для одноактных комических опер советских композиторов» [4, с. 43].

В музыковедческой практике пока не сложилось понятие «сатирическая опера», хотя развитие жанра явно указывает на необходимость разработки и спецификации данного явления и термина. «Сатирической оперой» можно назвать произведение, в котором, подобно опере «Краденое солнце», есть такие черты, как проблематика, созвучная современным нравственно-этическим и политическим темам; обличительный характер повествования; зримое или опосредованное присутствие авторского «голоса» как объективного начала; заострение характеристичности действующих лиц, наделение их чертами современников, вплоть до полной узнаваемости реальных лиц; широкое применение таких приемов, как пародирование, гротеск, сатира, порой доходящих до злой гротескности и издёвки; наличие не только сатирического текста, но сатирического подтекста в либретто и, как следствие, подчинение этому подтексту всех выразительных средств; применение прикладных музыкальных жанров, элементов «массовой культуры» для косвенных, а иногда и прямых музыкальных характеристик.

Драматургия оперы «Краденое солнце» напрямую определяется стихотворной основой, лишенной явных признаков «номеров», и точных разделений на эпизоды. Это вызвало к жизни неномерную структуру оперы. Однако, музыкально-текстологический анализ приводит к выводу о том, что композитор использует весьма традиционные оперные формы: арии, ариозо, дуэты, сцены-диалоги сквозного развития, ансамбли, и т. д. Вопросы музыкальной драматургии, закономерно привлекающие пристальное внимание оперных либреттистов и композиторов, вызывают не меньший интерес у постановщиков, ибо через постижение этой сферы возможна правильная и точная расстановка театрально-семантических акцентов. Неслучайно Е. Ручьевская, в одной из последних и фундаментальных работ о драматургии оперы, пишет о том, что «если в процессе анализа композиции соотношение крупного и мелкого планов рассматривается с позиций функций в форме, то в анализе драматургии это соотношение крупного и мелкого планов приводит к исследованию единства целого и деталей в их смысловом, содержательном плане» [5, с. 248].

Одним из средств драматургического развития оперы «Краденое солнце» является лейтмотивная техника, которой композитор пользуется очень тонко и изощренно. В опере нет ярко выраженной системы лейтмотивов в общепринятом понимании, но есть ряд сходных с лейтмотивностью явлений, таких как «лейтритм», «лейтсфера», «лейтмотив-символ», «лейттематизм».

К явлениям «лейтмотивизма» можно отнести неоднократное появление мотива явно фольклорного происхождения, который выполняет функцию «лейтмотива Сорок». Образ сороки в русских сказках традиционно связывается со сплетнями, пустым шумом и обязательной двойственностью в позиции, что формулируется как «и вашим, и нашим». Интересен тембральный параметр образа: автор использует группу высоких мужских голосов, что придаёт характеристике персонажа налёт сарказма. Драматургически лейтмотив Сорок, появляясь в узловые моменты действия, звучит как едкий комментарий к происходящим событиям.

Оригинальным представляется использование не лейтмотива, а лейтритма для характеристики негативного персонажа – Крокодила. Лейтритм центральной части партии Крокодила возникает «не вдруг», его готовит симфоническое развитие предыдущего раздела.

Неоднократно автор применяет прием «лейтмотива-символа»: хор-пляска меди в начале оперы выглядит как символ горячего солнечного дня, яркого и динамичного образа Света и Жизни; с этим же тематизмом всё в том же виде хора-пляски, выступает хор «Покидай свою, Медведь, ты берлогу», где он становится символом призыва к Свету; наконец объединяются усилия медной группы, хора и всего оркестра в радостном восхвалении Солнца и Света.

Начало и конец оперы, образуя «арочность» композиции, связаны с мощным сонорным применением сочетания оркестра с хором, из этого сочетания автор «извлекает» максимально колоритную «звуковую атмосферу». Подобное темброво-фактурное решение связано с необходимостью создания особого эмоционального состояния: стихийно первозданной, «природной» радости, не скованной условностями выражения средств. В мощных оркестрово-хоровых эпизодах просматриваются единые приемы работы с материалом и общность используемых выразительных средств: туттийность оркестра; использование алеаторических приемов как в инструментальных голосах, так и в хоровых партиях. К «арочным» проявлениям в опере относится и включение «детского» по своему образно-тематическому происхождению лейттематизма[3].

Своеобразное воплощение системы лейтмотивов и драматургическая работа с ними композитора Б. И. Тищенко столь развита и художественно убедительна, что позволяет говорить о существовании «интонационного сюжета» (термин Н. Дегтярёвой) в опере «Краденое солнце».

Интонационный сюжет можно обнаружить далеко не во всякой опере, где есть явления «лейтмотивизма». По мнению исследователя, он «формирует свою относительно автономную систему событий, образуя сложный психологический контрапункт с литературно-сценарной основой» [2, с. 60].

В опере «Краденое солнце» в основных персонажах просматриваются традиционные оперные «завсегдатаи», существующие в мировой опере на протяжении нескольких веков и характерные для комической оперы и сказочной оперы: Крокодил – баритон-злодей, Медведь – буффонный бас, Лиса – коварная, недобрая красавица, подобная Шемаханской царице Римского-Корсакова, Сорока – характерный тенор с явно юмористическими чертами. Композитору удалось создать галерею узнаваемых и злободневных персонажей. Сатирические и комические черты проникают во все слои и компоненты оперы. Наибольшее сосредоточение таких черт автор связывает с музыкально-нравственными характеристиками отдельных персонажей.

Несмотря на наличие достаточно большого количества действующих лиц в опере, автор наделяет сатирическо-гротескными характеристиками далеко не всех. Явно «лидирует» в этом аспекте Медведь, которому более всего «досталось» от автора музыки. Этот персонаж зло высмеян, «опозорен», причем не только текстуально, но и музыкально. Тищенко несколько отошел от традиционной трактовки Медведя в русских сказках, где этот персонаж сравнительно добр, медлителен, ленив и, что греха таить, не особо умен. Медведь у Тищенко – это скорее «комплексный» персонаж, вобравший в себя несколько основных черт, которые можно наблюдать при использовании низкого мужского голоса (баса) в русской классической опере[4]. Такой оригинальный сплав образности возник из-за необходимости острой характерности и едкой сатиричности характеристики Медведя. У Медведя наиболее протяжённая партия, его «ариозо» состоит из нескольких разделов и характеризует персонажа с разных сторон. Медведь «выступает» и сам по себе, и в диалоге с хором. Форму «ариозо» можно представить как рондальную ($A\ B\ A_1\ C\ D\ A_2$).

Интонационная характеристика Лисы, являющейся одним из основных «двигателей» сюжета, многогранна, колоритна и не лишена юмористических черт. В одних сценах певуче-елейный вокальный тематизм хитрой плутовки, сопровождающийся звучаниями арфы и струнных, отсылает слушателя к партии Шемаханской царицы, персонажу сколь чарующему, столь и малопривлекательному. В других сценах Лиса, высказывающаяся скороговоркой в высоком регистре (без указания звуковысотности), представлена как явно сатирический, «сниженный» персонаж.

Динамизирующую роль в драматургии оперы играет Крокодил, появляющийся в самом конце оперы. Для характеристики этого однозначно негативного персонажа композитор использует неожиданные средства: гаммообразный восходящий звукоряд в диапазоне децимы, «приправленный» синкопированным ритмом. Затем гамма варьируется ритмически, проводясь в уменьшении. Таким образом, «прямолинейный», жёсткий и безыскусный музыкальный материал Крокодила призван создать образ «тупой силы» и воинствующей агрессии.

Драматургическое противоборство двух центральных конфликтующих героев — Крокодила и Медведя — передаётся не только через противопоставление их образно-интонационных характеристик, но и через их парадоксальное взаимопроникновение, своего рода интонационное единоборство. Так, Медведь «заимствует» у Крокодила восходящую гаммообразную фразу, а побежденный Крокодил переходит на фальцет, недавно использовавшийся Медведем.

В «Краденом солнце» композитор Б. Тищенко, декларировав наследование традициям классической оперы XIX века, нашёл новые, актуальные формы жанрового, драматургического и интонационно-тематического решений. Обратившись к поэзии К. Чуковского, музыкант написал сочинение, в котором органично сочленяются яркая образно-тематическая характеристика героев, многоплановая, точно выстроенная драматургия, разножанровая направленность (опера-сказка, опера-сатира, большая опера-драма). Мотиватором подобного оригинального решения стала сказка К. Чуковского, стремящаяся, по мнению Б. Каца, «стать драмой – с завязкой, угрожающим развитием действия, кульминацией на грани катастрофы, с неожиданным преодолением и развязкой, возвращающей к благополучию начала» [3, с. 127]. Поставив недетские проблемы в детских одноактных произведениях для музыкального театра, Б. И. Тищенко сумел ответить на них при помощи новаторской драматургии и талантливого музыкально-театрального прочтения столь же новаторской детской поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Литература советского периода ограничивается статьёй Л. Ивановой «„Краденое солнце" Б. Тищенко (о фольклоризме в детской опере)» 1985 года, а также кратким упоминанием в монографии Б. А. Каца (1986). В 2015 году появилась содержательная статья Н. Даниловой «„Краденое солнце"К. Чуковского и Б. Тищенко: опыт перевода сказки на музыкальный язык».

[2] Для детей характерна активность во всех её проявлениях. В опере всё активно и активизировано до предела. Опера Тищенко имеет стремительный характер развёртывания, слушатель едва успевает за сменой персонажей, за чредой музыкальных образов. Имеющиеся в опере эпизоды, связанные с медленным темпом, не затянуты и не столь масштабны, как это иногда бывает во «взрослой» опере. Диалоги персонажей отчётливы интонационно, настолько забавны, что слушательская аудитория не теряет интереса к происходящему на сцене ни на минуту. Общую атмосферу приподнятости создают всевозможные эффекты, связанные с использованием «детских жанров», таких как скороговорки, считалки и дразнилки. Тищенко использует тематизм фольклорного типа, интонации инструментальных наигрышей и плясовых. Использует Тищенко и типично «детские» речевые интонации, а также попевки, характерные для детских песенок.

[3] Цифра 11 (Зайчата). «Корни» массовых советских песен для детей просматриваются в данном разделе даже через усложненную интонационную основу и общую атмосферу напряженного ожидания и нехорошие предчувствия героев. Цифра 106 (детвора). Возврат к «лейтритму» и «лейтсфере» массовых детских песен здесь осуществлён очевиднее, так как ситуационно автору нужно было показать радость и удовлетворённость детворы тем, что Солнце вернулось и всё успокоилось.

[4] Комические персонажи: шаловливый Мельник из «Русалки» Даргомыжского, трусоватый Фарлаф из «Руслана и Людмилы» Глинки, как не странно, серьёзные «басы» – Борис Годунов из «Бориса Годунова» Мусоргского и Кочубей из «Мазепы» Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Батагова Т.* Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: дис. … докт. иск. М., 2012.
2. *Дегтярёва Н.* Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // OPERA MUSICOLOGICA. 2014. № 2 (20). С. 54–60.
3. *Кац Б.* О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор: 1986. 166 с.
4. *Кривицкий Д.* Одноактная опера: (Заметки композитора). М.: Знание, 1979. 56 с.
5. *Ручьевская Е.* «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. 478 с.
6. *Чёрная Е.* Беседы об опере. М.: Знание, 1981. 160 с.

REFERENCES

1. *Batagova T.* Khudozhestvennaia kartina mira v muzyke osetinskikh kompozitorov [Artistic picture of the world in the music of Ossetian composers]: dis. … dokt. isk. Moscow, 2012.
2. *Degtiareva N.* Voprosy terminologii v analize opernoi dramaturgii [Questions of terminology in the analysis of opera dramaturgy] // OPERA MUSICOLOGICA. 2014. No 2 (20). S. 54–60.
3. *Kats B.* O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniia [About the music of Boris Tishchenko: Experience of critical research]. Leningrad: Sov. kompozitor: 1986. 166 s.
4. *Krivitskii D.* Odnoaktnaia opera: (Zametki kompozitora) [One-act opera: (Notes of the composer)]. Moscow: Znanie, 1979. 56 s.
5. *Ruch'evskaia E.* «Voina i mir». Roman L. N. Tolstogo i opera S. S. Prokof'eva ["War and Peace". Novel of L. N. Tolstoy and opera of S. S. Prokofiev]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 478 s.
6. *Chernaia E.* Besedy ob opera [Conversations about the Opera]. Moscow: Znanie, 1981. 160 s.

О ЖАНРОВЫХ, ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ И ОБРАЗНО-ИНТОНАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОПЕРЫ «КРАДЕНОЕ СОЛНЦЕ» Б. И. ТИЩЕНКО

Статья посвящена особенностям жанра, драматургии и образно-интонационного строя оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко. Задачи исследования заключались: в рассмотрении оригинальности подхода автора музыки к интерпретации поэтического первоисточника; в анализе интонационных истоков музыкального материала, в определении жанровых направлений оперы; в выявлении черт сатиричности и метода их претворения в сочинении. Основным материалом исследования является партитура оперы «Краденое солнце» по стихотворным сказкам К. Чуковского. Отмечается, что опера Тищенко расширила аудиторию за счёт переосмысления и «взросления» поэтического материала, использования «недетского» музыкального языка и очевидной рафинированности выразительных средств. Тищенко удалось создать в рамках одноактной «маленькой» детской оперы с хронометражем в 37 минут монументальное сочинение с ярко выраженной гуманистической концепцией и со всеми атрибутами полноценной «большой» оперы. Композитор осуществил в «Краденом солнце» переход от традиционного жанрово-драматургического решения к синтетическому типу спектакля, воплощающему принципы оперы-сказки, оперы-сатиры, «большой» оперы. В детской опере-сказке Б. Тищенко находят широкое применение такие приемы, как пародирование, гротеск, ирония. Это приводит к взаимодействию на смысловом уровне нескольких содержательных планов, в частности, явно выраженных сказочных, мифологических, и имплицитных, связанных с различными проявлениями юмора.

Ключевые слова: опера, драматургия, жанр, Б. И. Тищенко, интонация, К. И. Чуковский, «Краденое солнце».

ABOUT GENRE, DRAMATURGICAL AND FIGURATIVE-INTONATIONAL FEATURES OF THE OPERA «STOLEN SUN» BY B. I. TISHCHENKO

The article is devoted to the features of the genre, dramaturgy and the intonational structure of the opera “The Stolen Sun” by B. I. Tishchenko. The objectives of the study were to consider the originality of the composer’s approach to the interpretation of the poetic source; to analyze the intonational sources of musical material and determine the genre of the opera; to identify the satirical features and the method of their implementation in the composition. The main material of the study is the score of the opera “The Stolen Sun” based on the poetic tales of K. Chukovsky. It is noted that the opera of Tishchenko expanded the audience by rethinking and “maturing” of the poetic material, using “adult” musical language and the obvious refinement of expressive means. Tishchenko managed to create a monumental composition with a distinct humanistic concept and all the attributes of a full-fledged “grand” opera within the framework of an one-act “small” children’s opera with a 37-minute timing. In «The Stolen Sun» composer made the transition from the traditional genre-dramatic type of performance to a synthetic one, embodying the principles of a fairytale opera, satirical opera, and a «grand» opera. In the children’s fairytale opera of B. Tishchenko such techniques as parody, grotesque, and irony are widely used. This leads to the interaction on the semantic level of several meaningful layers, in particular, explicitly fairytale, mythological, and implicit, associated with various manifestations of humor.

Keywords: opera, drama, genre, B. I. Tishchenko, intonation, K. I. Chukovsky, “The Stolen Sun”.

Конарев Максим Анатольевич
доцент кафедры оркестрового дирижирования
Московский государственный институт культуры
Россия, 141406, Москва
e-mail: maxkonarev@yandex.ru

Maxim A. Konarev
associate professor, Department of Orchestra Conducting
Moscow State Institute of Culture
Russia, 141406, Moscow
e-mail: maxkonarev@yandex.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 150 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 нём 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) краткую информацию 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 даётся в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой трансли-

терации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

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

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

Порядок рассмотрения и публикации статьи

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

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

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

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

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

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