

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 18
2019



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

18

Екатеринбург
2019

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 18

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 18

Екатеринбург 2019

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна Денисова-Брюжман**, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Николета ПОПОВА**, PhD, консерватория Лас-Пальмас-де-Гран-Канария (Канарские острова, Испания); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС77-70427 от 20 июля 2017 г.

ISSN 2658-7858

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org mail@uscon.sco.ru

Интернет-сайт учредителя журнала: www.uralconsv.org.
Адрес страницы журнала на сайте учредителя: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 18

Yekaterinburg 2019

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor

Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Natalia A. BRAGINSKAYA, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia);
Ekaterina S. VLASOVA, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Mari-na E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France);
Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Alexandra V. KRYLOVA, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Nicoleta POPOVA, Ph. D., Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands, Spain); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia);
Natella V. CHAKHVADZE, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”.

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).

Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Cultural Heritage Protection.

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС77-70427 of July 20, 2017

ISSN 2658-7858

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsv.org, mail@uscon.sco.ru

Website of the of the journal: www.uralconsv.org

Address of the journal page of the founder's website: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

СОДЕРЖАНИЕ



К ЮБИЛЕЮ УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ М. П. МУСОРГСКОГО

<i>Шабалина Л. К.</i> 80 лет с именем М. П. Мусоргского	7
---	---

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

<i>Курленя К. М.</i> К уточнению смысла термина «интонация»: о логических основаниях теорий Б. Яворского, Б. Асафьева и К. Закса	25
--	----

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

<i>Купровская Е. О.</i> Вариации для фортепиано Эдисона Денисова как пример серийной техники в раннем творчестве композитора	42
<i>Шабшаевич Е. М.</i> Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке	56
<i>Окунева Е. Г.</i> Вопросы развития серийной техники в теоретических взглядах и музыкальной практике Эрнста Кшенека	64
<i>Алексеева А. Ю.</i> Комбинаторные приёмы в музыке британского постминимализма	81
<i>Чупова А. Г.</i> «VANITAS VANITATUM»: композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино	90

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УРАЛА

<i>Базилевич М. В.</i> «Музыка для исполнения» и «Музыка для слушания» в инструментальных сочинениях В. Г. Трапезникова для детей	105
---	-----

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

<i>Шелудякова О. Е.</i> Русские православные распевщики XX столетия	112
---	-----

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Бородин Б. Б.</i> Свобода творчества музыканта-исполнителя: в перекрёстке мнений	121
<i>Адищев В. И.</i> «Школа должна дать учащимся умение сознательно слушать и понимать музыку...» (к истории создания программы по музыке для единой трудовой школы)	133

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Рубин Л. С.</i> Звук и музыки (о закономерностях восприятия музыкальной информации)	142
--	-----

CONTENTS



ON THE ANNIVERSARY OF THE URAL STATE MUSSORGSKY CONSERVATORY

<i>Shabalina L. K.</i> 80 years with the Name of M. Mussorgsky	7
--	---

MUSIC THEORY

<i>Kurlenya K. M.</i> Refining the meaning of the term “intonation”: on the logical basis of theories of B. Yavorsky, B. Asafiev and K. Zaks	25
--	----

MODERN MUSIC

<i>Kouprovskaya E. O.</i> Piano Variations of Adison Denisov as an Example of Serial Technique in the Composer's Early Works	42
<i>Shabshaevich E. M.</i> The leitmotif System in Animation: the Schnittke Method	56
<i>Okuneva E. G.</i> Issues of development of serial technology in theoretical views and musical practice of Ernst Kshenek	64
<i>Alekseeva A. Yu.</i> Combinatorial techniques in the music of British post-minimalism	81
<i>Chupova A. G.</i> “Vanitas vanitatum”: The Composing Strategies of Sense Formation in S. Sciarrino's “Vanitas”	90

MUSICAL CULTURE OF THE URALS

<i>Bazilevich M. V.</i> “Music for Performing” and “Music for Listening” in the instrumental compositions for children by V.G. Trapeznikov	105
--	-----

SACRED MUSIC

<i>Sheludyakova O. E.</i> Russian Orthodox Chanters of the Twentieth Century	112
--	-----

MUSICAL PERFORMANCE AND EDUCATION

<i>Borodin B. B.</i> Creative freedom of performing musician: at the crossroads of opinions	121
<i>Adishchev V. I.</i> “Schools should give students the ability to consciously listen to and understand music...” (The history of developing a music program for a comprehensive labour school)	133

INTERDISCIPLINARY RESEARCH

<i>Rubin L. S.</i> Sound and Musics (on the Patterns of Perception of Music Information)	142
--	-----

К ЮБИЛЕЮ УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ М. П. МУСОРГСКОГО



УДК 78.071 (470)

Людмила Константиновна Шабалина

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: lyudmila@convex.ru. ORCID: 0000-0001-8547-0738

80 ЛЕТ С ИМЕНЕМ М.П. МУСОРГСКОГО

Статья посвящена знаменательным событиям музыкальной культуры, происшедшим 80 лет назад в городе Екатеринбурге (тогда он назывался Свердловском, по имени одного из соратников Ленина). В 1939 году состоялся первый выпуск студентов первой в регионе Свердловской (с 1945 г. – Уральской) консерватории. Её пятилетний юбилей был отмечен присвоением вузу имени М. П. Мусоргского, в связи со 100-летием со дня рождения композитора. В мае того же 1939 года состоялось открытие в городе первой на Урале композиторской организации, ставшее возможным благодаря существованию музыкального вуза, ряд педагогов и выпускников которого вошли в творческий его состав. Празднование юбилея новатора русской композиторской школы XIX века происходило в Свердловске при активном участии творческих сил консерватории. За 85 лет своей деятельности коллектив Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского внёс немалый вклад в освоение его творчества в исполнительской практике и в научных трудах.

Ключевые слова: Екатеринбург/Свердловск, 1939 год, М. П. Мусоргский, Уральская государственная консерватория, Союз уральских композиторов.

Для цитирования: Шабалина Л. К. 80 лет с именем М. П. Мусоргского // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 7–24.

Юбилейные даты – это всегда важные вехи, как в жизни человека, так и в истории всевозможных учреждений, учебных заведений, общественных союзов. Музыкальный Екатеринбург в 2019 году отмечает три юбилея: 85-летие первой в регионе Уральской государственной консерватории (УГК), 80 лет со дня присвоения ей имени М. П. Мусоргского и 80-летие создания в городе отделения Союза композиторов, тоже первого на Урале. Ключевую роль в формировании музыкальной инфраструктуры столицы Урала сыграла консерватория – она и будет главным «персонажем» в нашем повествовании.

В 1930-е годы промышленный флагман Урала – город Свердловск (Екатеринбург носил это наименование в 1924–1991 годах) – рассматривался как перспективный центр развития науки, культуры, образования. Почти одновременно здесь были открыты несколько высших учебных заведений, в их числе консерватория, театры драмы и музыкальной комедии, филармония. Музыкальный вуз, появившийся в 1934 году (до июля 1945 года он именовался Свердловской государственной консерваторией – СГК), возглавил композитор и пианист Маркиан Петрович Фролов. Воспитанник Ки-

евской и Петроградской консерваторий, он с 1928 года жил в Свердловске и явился активным инициатором открытия в городе высшего музыкального учебного заведения.

Первый юбилей СГК был отмечен в 1939 году, когда состоялся первый выпуск консерватории, и ей исполнилось пять лет. Эта скромная дата вписалась в масштабные торжества по поводу другого музыкального юбилея: 100-летия со дня рождения Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881). Совсем ещё юная консерватория была удостоена чести носить имя самого смелого новатора русской композиторской школы XIX века. С этого момента сложилась традиция присваивать консерваториям Советского союза имена ведущих композиторов России и других национальных республик¹.

80 лет живёт с именем Мусоргского первый музыкальный вуз Урала, но мы до сих пор не знаем, как именно совершился тот знаменательный акт – присвоения СГК столь высокого имени. Цель статьи – реконструировать (на основе документальных источников) музыкальную жизнь города в 1939 году, выделив события его культуры, которые сопутствовали получению вузом, лишь недавно открытым, этого дара: поистине бесценного, но и ответственного.

При обращении к архивным материалам сразу стало понятно, что празднование юбилея Мусоргского имело в СССР общегосударственный характер. Это объясняется реалистическими установками композитора, которые воспринимались как созвучные партийным позициям советской власти, хотя, по сути, были гораздо глубже и во многом трагичны. В 1939 году, в январском номере журнала «Советская музыка» (напомним, он создавался как «орган издания Союза советских композиторов») крупным шрифтом была напечатана информация о предстоящем юбилее М. П. Мусоргского. На правительственном уровне планировались циклы концертов и юбилейных заседаний «в Москве, столицах всех союзных республик и во многих областных центрах» [003]. Были намечены издания ряда произведений композитора, важных биографических материалов, научных исследований его творчества [там же].

Региональным подтверждением заданного сверху плана явилось следующее извеще-

ние в газете «Уральский рабочий» от 16 января 1939 года: «В марте этого года исполняется 100-летие со дня рождения величайшего русского композитора М. П. Мусоргского. В связи с этим, в Свердловске, как и в других городах, будет проведена юбилейная декада. Постановку оперы „Борис Годунов“ готовит к юбилею Театр имени Луначарского². Для выезда в районы создаются концертные и лекторские бригады» [014].

Пятилетие Свердловской консерватории, как событие локального значения, нашло отражение только в местной печати. В марте 1939 года в «Уральском рабочем» была опубликована статья о будущем «первом выпуске консерватории, который совпадает с её пятилетием» [11]. Неизвестный нам автор Н. Кучеренко пишет: «...за пять лет из небольшого в начале учебного заведения Свердловская консерватория стала большим советским вузом с широкой известностью. В её стенах обучается 235 студентов. Большинство из них приехало в Свердловск из других городов – Омска, Новосибирска, Владивостока, Челябинска, Саратова, Казани, Ростова и др. Есть среди студентов украинцы, белорусы, армяне, два человека из Бурят-Монголии... В прошлом году на 60 мест было подано свыше 300 заявлений. Многие выпускники консерватории давно уже известны в Свердловске, как талантливые артисты. Певцы Акимов и Попов удостоились недавно высокой чести участвовать во Всесоюзном конкурсе вокалистов, причем Попов вышел во второй тур конкурса. Отличники учебы пианист Лобков и скрипач Бояршинов неоднократно выступали в концертах. Певицы Тайновская и Кильчевская, продолжая учиться в консерватории, готовятся стать ассистентами. Выпускник композиторского отделения Гибалин является автором многих музыкальных произведений, в том числе Симфонической поэмы о Сталине... Музыкальную молодежь воспитывают преподаватели, любящие и знающие своё дело» [там же].

В статье были высказаны и замечания в адрес директора вуза, пианиста Е. Ф. Гировского. Он являлся выпускником Петербургской консерватории и на Урале ранее не был. Назначение на должность директора получил в 1937 году, печально известном своими массовыми репрессиями. Первый руководитель СГК

профессор М. П. Фролов был тогда необоснованно снят со своего поста, но благодаря поддержке влиятельных членов партии и коллег остался в вузе³.

С марта месяца 1939 года, в связи с датой рождения Мусоргского 9 марта (21 по новому стилю), в Свердловске начались торжественные юбилейные концерты и спектакли. В «Уральском рабочем» вновь появилась редакционная заметка «Сто лет со дня рождения М. П. Мусоргского». В ней особо подчёркивалось, что «советская музыкальная общественность отмечает столетие со дня рождения великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского, одного из замечательных представителей *реалистического* искусства (курсив наш. – Л. Ш.). И ещё раз: «Прогрессивные взгляды Мусоргского нашли своё выражение в подлинно реалистической музыке, пронизанной глубокой народностью. Советский народ высоко ценит творческое наследие великого композитора. Столетие со дня его рождения отмечается по всей стране» [012].

В другом ракурсе осмысления юбилея Мусоргского была написана статья профессора консерватории, композитора Виктора Николаевича Трамбицкого. Воспитанник петербургской школы, он обосновался на Урале с 1925 года, собирал и изучал русский фольклор края, использовал его в своих оперных сочинениях. В одном из январских номеров «Уральского рабочего» за 1939 год сообщалось о 250 собранных им песнях, часть которых была принята к изданию [011]. К большому сожалению, эти записи впоследствии не были найдены⁴. Написанная Трамбицким статья о Мусоргском также не была нам известна, поскольку не попала в последующие переиздания его журнальных и газетных статей. По этой причине и по самому содержанию статьи будет целесообразно процитировать её в более полном объёме.

Трамбицкий высказывает свои мысли о значении гения Мусоргского с точки зрения общеполитической обстановки в мире в конце 1930-х годов, когда фашизм уже пришёл в Европу. Он пишет: «Ознаменованное 100-летие со дня рождения М. П. Мусоргского не является событием узко-музыкального порядка. Этот культурный праздник приобретает сегодня особо глубокое, общественное значение

на фоне происходящих за рубежом событий... Фашистские вандалы попирают драгоценнейшие плоды человеческого разума» [26]. Говоря о высокой ценности наследия Мусоргского, Виктор Николаевич подчёркивает: «Самый образ художника, идейное лицо Мусоргского, его значение таковы, что юбилей этот не может не быть близким нашей общественности. Гениальный реалист, певец народа, чьё дарование в „Борисе Годунове“ сравнялось с бессмертным дарованием Пушкина, является гордостью русской культуры» [там же]. Называя Мусоргского «крупнейшим реалистом музыкальной классики не только отечественной, но и мировой», Трамбицкий, как композитор-педагог, видит в обращении к нему перспективы для повышения мастерства советских композиторов. «Во многом мы вырастаем из Мусоргского, у него учимся, развивая его заветы, – пишет Виктор Николаевич, акцентируя главные из них, – ...на его творческом знамени были начертаны слова „народ“ и „жизненная правда“» [там же]. Как одну из форм приобщения к композиторскому опыту Мусоргского Трамбицкий предлагает провести в Доме литературы и искусства научную беседу «Слово и звук в творчестве Мусоргского». Состоялась ли такая беседа – остаётся неизвестным. Мы знаем лишь то, что исследование проблем, прозорливо выдвинутых Трамбицким, было успешно осуществлено в Уральской консерватории, но только к 1990-м годам. Имеются в виду работы его будущего ученика Владимира Петровича Костарева, начавшего и монографию, и докторскую диссертацию «Рубикон Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса» со звукового облика «слова» [см.: 9; 10].

Вторая часть газетной статьи Трамбицкого – это обзорная информация о праздновании юбилея в Свердловске и области в 1939 году. Она тоже имеет свою ценность, так как является самым подробным источником сведений об этих торжествах. Трамбицкий сообщает: «В проведении юбилея... участвуют все музыкальные силы Свердловска. В пределах города состоится около 20 крупных концертов, ряд лекций и бесед. Филармонией и театром имени Луначарского будут организованы концертные поездки по области (Берёзовск[ий], Нижний Тагил, Невьянск, Хромпик, Асбест и др.). Театр имени Луначарского приурочивает к дням юбилея

новую постановку оперы Мусоргского „Борис Годунов“, являющуюся вершиной русской музыкальной драматургии⁵. Отрывки из других опер композитора („Хованщина“, „Сорочинская ярмарка“) и симфоническое творчество Мусоргского будут показаны в симфонических концертах Филармонии (в зале бывшего Делового клуба и в клубе имени Сталина на УЗТМ). В ряде камерных концертов, в которых примут участие вокалисты музыкальных организаций города, будут исполнены с особой полнотой романсы и песни композитора и фортепианные сочинения. Специальными концертами будут обслужены школьники города. Ряд лекций и концертов, устраиваемых Филармонией, состоится в институтах и клубах города (Индустриальный и Горный институты, Дом Учителя, Дом Красной Армии, клуб завода „Металлист“⁶). Вузовской молодёжи города покажет музыку композитора и одновременно своё исполнительское мастерство соединённый симфонический оркестр учащихся консерватории и музыкального училища. В этих учебных заведениях усилена работа по освоению наследия композитора и организуются торжественные вечера-концерты. Музыковедческие силы учебных заведений и Филармонии уже приступили к проведению публичных лекций о композиторе. Дом народного творчества даёт силами самодеятельности открытый концерт из его сочинений. Вокалисты города – профессионалы, учащиеся и представители самодеятельности – примут участие в конкурсе на лучшее исполнение вокальных произведений Мусоргского. Получившие премии выступят в заключительном концерте на торжественном заседании юбилейной комиссии совместно с общественностью. Организуются посвящённые композитору выставки. Юбилей может и должен явиться стимулом к дальнейшему подъёму общекультурного и художественного уровня широких слушательских масс. Каждое музыкальное слово этого чудесного, проникновенного художника должно глубоко запасть в сознание тысяч, в сознание того народа, который в своё время был так глубоко понят и так горячо любим Мусоргским» [26].

Статья Трамбицкого появилась в последние дни марта, а названные в ней торжественные мероприятия развернулись в апреле. В центральной печати юбилейный номер

журнала «Советская музыка» за 1939 год тоже вышел в апреле. Он был полностью посвящён М. П. Мусоргскому. Большую его часть составили подлинные материалы и документы, и среди них – неоконченная «Автобиографическая записка», написанная Мусоргским в 1880 году. Впервые она была опубликована в 1932 году сыном Римского-Корсакова Андреем Николаевичем. В её тексте важны два концептуальных личных высказывания Мусоргского: 1) о направленности его композиторской задачи на «воспроизведение... настроений речи человеческой» (курсив наш. – Л. Ш.), то есть музыкальное выражение психологического подтекста, определяющего характеристичность речевых высказываний, что и составляет основу его новаторства; 2) о законах музыкального искусства, которые не являются «непреложны, а прогрессируют, как весь духовный мир человека» [14, 8]. На этом изложении своего эстетического *credo* обрывается авторская рукопись, но здесь Мусоргский уже сказал всё самое главное для него как художника.

Другую часть журнала составляют научные статьи: «Великий новатор музыкальной драмы» А. Альшванга, «Образ Бориса в опере Мусоргского» Вл. Протопопова, «К новым берегам» Г. Хубова и ряд статей других авторов [14].

В Свердловске юбилейные торжества начинаются с 9 апреля. Концерты проходят в Театре музыкальной комедии и в филармонии. В них участвуют солисты Оперного театра и филармонии, многие из которых в разные годы преподавали в консерватории. В прессе упомянуты певицы М. М. Белоусова, О. В. Колодуб, М. Р. Глазунова, пианисты Б. С. Маранц, С. С. Бендицкий, Б. И. Певзнер, виолончелист Л. К. Штрассенбург, скрипач А. М. Волошин [4].

В самой консерватории проведение торжественного вечера к юбилею Мусоргского «силами студентов и педагогов» планируется на 10 апреля. Согласно приказу СГК, «для подготовки и проведения означенного вечера выделяется рабочая комиссия в составе следующих товарищей: профессор Егоров Е. Е., доценты Арсбелли-Каринский А. К., Киселёв Г. Л., композитор Трамбицкий В. Н., доценты Вепринский Б. С., Маранц Б. С., Бендицкий С. С. Порядок вечера: часть торжественная, состоящая из доклада, посвящённого жизни и творчеству композитора (докладчиком назначается



Ил. 1. Участники концерта: солисты театров О. В. Колодуб, Э. А. Высоцкий и преподаватели консерватории – пианисты С. С. Бендицкий, Б. С. Маранц, музыковед Г. Л. Киселёв. «Уральский рабочий», 9 апреля 1939 г.

доцент, товарищ Киселёв Г. Л.; части 2 и 3 – художественные выступления (музыкальные и вокальные). Ответственным за организацию юбилейного вечера назначается доцент, товарищ Вепринский Б. С. Для качественной подготовки художественного вечера и направления студентов на областной конкурс имени Мусоргского юбилейной комиссии предлагается провести предварительную внутривузскую проверку подготовленности выделенных студентов, каковая назначается на 5 апреля в 8 часов вечера. Предварительной проверке подлежат студенты – товарищи Попов, Акимов, Шангин и Желдаков (класс профессора Егорова Е. Е.), Сакович и Бутуева (класс доцента Арсбелли-Каринского), студентка Дудина (класс доцента Николаевой Е. Н.) и студентка Шаляпина (класс ассистента Егоровой О. И.) [004]. Приказ подписан заместителем директора по учебной части, доцентом А. К. Арсбелли-Каринским.

В самый разгар юбилейных торжеств в консерватории происходит смена руководства: с 17 апреля директором вуза становится Николай Романович Бакалейников⁷. Воспитанник Московской консерватории – флейтист, дирижёр и композитор, он приехал в Свердловск в 1931 году и дирижировал балетными спектаклями в оперном театре [13, 318]. С 1934 года, с открытия консерватории вёл класс флейты и являлся деканом оркестрового факультета. Став директором СГК (1939–1941), был утверждён в учёном звании профессора (1940). Как руководителю вуза ему довелось организовать первый его выпуск, и именно при нём консерватория получила почётное имя М. П. Мусоргского.



Ил. 2. Концерт в зале Свердловской филармонии (до 1936 г. в этом здании находился Деловой клуб). «Уральский рабочий», 12 апреля 1939 г.

Весь апрель 1939 года в Свердловске продолжались мероприятия, приуроченные к 100-летию композитора. Кульминацией их стала новая постановка 28 апреля оперы «Борис Годунов». Рецензию на этот спектакль написал Борис Ильич Певзнер – выпускник Ленинградской консерватории, с 1932 года работавший в Свердловске, а с осени 1939 года вошедший в число преподавателей СГК⁸. В статье он исходит из тезиса о том, что «Мусоргский своим гениальным „Борисом Годуновым“ создал впервые в истории оперного искусства правдивую историческую народную музыкальную драму», и что «постановка этой величественной музыкальной драмы всегда является самым серьёзным экзаменом для коллектива театра» [18]. «Тем отраднее, – отмечает критик, – что коллектив нашего театра хорошо выдержал этот труднейший экзамен... Ещё ни один спектакль в свердловском театре не шёл с таким музыкальным совершенством, как этот». «Слово, музыка и сценическое положение слиты у Мусоргского воедино, и в каждой детали служат раскрытию основной идеи произведения», – продолжает мысль Борис Ильич. В первую очередь им выделены заслуги дирижёра Арнольда Маргуляна⁹, который «сумел подчеркнуть свойственные Мусоргскому яркие контрасты, речевую „разговорную“ выразительность интонаций оркестра, хора и солистов». В работе режиссёра Константина Андронникова (приглашённого из драмтеатра) одобрено «реалистическое сценическое решение спектакля», особенно его массовых сцен. Характеризуя их специфику у Мусоргского, Певзнер напоминает о том, что это «не безликая традиционная

оперная хоровая масса, а множество живых людей, ярких и характерных индивидуальностей»; отсюда и исходил режиссёр, стремясь «сценически оживить коллектив хора, найти и подчеркнуть в массе индивидуальные характеристики» [18]. При оценке воплощения образов главных ролей оперы-драмы в отзыве отмечены Борис Годунов в исполнении Николая Савченко и Александра Новикова и Шуйский в исполнении Акима Курочкина¹⁰. Спектакль театра и рецензия на премьеру оперы подвели итог свердловскому «месячнику» юбилейных музыкальных торжеств, посвящённых столетию со дня рождения М. П. Мусоргского.

В мае месяце на «повестку дня» выходят другие важные музыкальные события. Наиболее значимым из них становится образование в Свердловске композиторской организации. Ещё в 1932 году был создан её Оргкомитет, но в тот момент композиторские силы Свердловска были слишком малочисленны: в составе Оргкомитета находились только три композитора: М. П. Фролов (председатель), В. Н. Трамбицкий и В. А. Золотарёв (в 1933 году он покинул Урал). За пять лет работы консерватории в городе пополнились кадры композиторов и музыковедов, подросло и поколение студентов-композиторов. В результате стало возможным появление новой музыкальной структуры. Днём её рождения считают «16 мая 1939 года, когда состоялось учредительное собрание свердловских композиторов под председательством В. Н. Трамбицкого. Первым председателем этой организации единогласно был выбран Маркиан Петрович Фролов» [2, 10]. Именно он открыл и вёл в SGK класс композиции. В самом конце юбилейного учебного года М. П. Фролов представил результаты своей работы на суд музыкальной общественности.

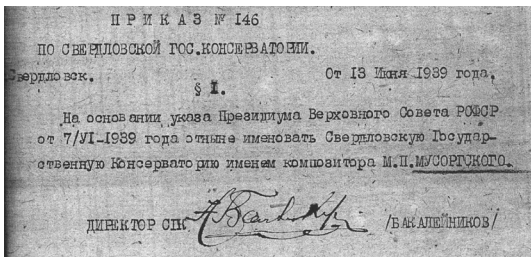
Обстоятельный отзыв об отчётном концерте композиторского отделения вуза тоже принадлежал перу Б. И. Певзнера и был напечатан в «Уральском рабочем». В статье «Молодые композиторы» он отмечает как основную и общую для них черту – «творческую ориентацию на овладение традициями русской музыкальной школы и претворение в своём творчестве фольклора» [19]. Это было типично для всей советской музыки середины XX столетия. Среди первых критиком были названы фами-



Ил. 3. Афиша отчётного концерта студентов SGK по классу композиции М. П. Фролова. Исполнители – студенты вокального, фортепианного и оркестрового отделений

лии Б. Д. Гибалина, «обладающего чувством формы и довольно значительным композиторским мастерством», а также Г. Н. Белоглазова и Н. М. Хлопкова. Особо говорится о специфике народного колорита песен Б. Ямпилова и Д. Аюшеева из «братской Бурят-Монгольской республики». Завершая свою рецензию, Певзнер прозорливо пишет: «Недавно организованное Свердловское отделение Союза советских композиторов... имеет хорошие резервы в лице подрастающих молодых композиторов» [19]. Всё так и произошло: несколько выпускников класса М. П. Фролова вскоре вошли в Свердловскую композиторскую организацию, а Ямпилев и Аюшеев стали основателями национального композиторского союза в Улан-Удэ. Сам Б. И. Певзнер как музыковед позднее состоял в правлении Свердловского отделения СК.

Год 1939-й был примечателен и для формирования проекта всеобщего Союза советских композиторов (ССК). От редакции журнала «Советская музыка» в июньском номере сообщалось: «Совет народных комиссаров СССР вынес Постановление об организации – в целях объединения советских композиторов – Союза советских композиторов СССР. Для проведения подготовительной работы по созданию ССК и созыва Всесоюзного съезда композиторов образован Оргкомитет в составе: председатель Р. М. Глиэр, заместители председателя А. И. Хачатурян и И. О. Дунаевский» [106]. Реализация этого проекта задержалась и оказалась возможной только после Великой



Ил. 4. Книга приказов Свердловской /
Уральской государственной консерватории,
1939 г.



Ил. 5. «Уральский рабочий»,
16 июня 1939 г.

отечественной войны. Что касается Свердловской композиторской организации, то она ведёт свою историю с 1939 года, с той же даты, когда наша консерватория получил почётное имя композитора М. П. Мусоргского.

Продвижение вперёд по календарю музыкальных событий Свердловска 1939 года всё ближе приближает нас к ответственному периоду первого выпуска консерватории и к цели нашего исследования – моменту присвоению СГК имени одного из самых выдающихся русских композиторов.

Государственные выпускные экзамены были назначены на июнь, но для студентов-вокалистов они начались 8 мая с участия в спектакле «Фауст» Гуно, который состоялся в Оперном театре. В «Уральском рабочем» от 10 мая появились фотографии двух студентов СГК – воспитанников Е. Е. Егорова – А. А. Палышевой (в роли Маргариты) и В. И. Акимова (в роли Валентина).

И вот, 7 июня 1939 года непосредственно перед началом государственных экзаменов выходит Указ Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении Свердловской консерватории имени Модеста Петровича Мусоргского. Указ был воспроизведён в консерваторском приказе (13 июня) и в газете «Уральский рабочий» (16 июня).

Воодушевлённые правительственной поддержкой и оказанной вузу честью носить имя М. П. Мусоргского, первые выпускники СГК сумели достойно показать свои знания и умения перед государственной комиссией. Её возглавлял профессор Московской консерватории, пианист, заведующий кафедрой камерного ансамбля и член Московского союза композиторов Василий Васильевич Нечаев.

По итогам экзаменов вышел Приказ о присвоении консерваторских дипломов 16 выпускникам. Это была только половина студентов первого набора – те, кто сумел без задержек пройти путь до первого выпуска. Преобладали пианисты и вокалисты – ученики М. П. Фролова, С. С. Бендицкого, Б. С. Маранц и Е. Е. Егорова. Приказ от 28 июля 1939 года гласит: «Считать окончившими Свердловскую государственную консерваторию на основании оценок по госэкзаменам, зачётам и экзаменам по всем курсам консерватории следующих студентов...» [006]. Сначала названы обладатели дипломов с отличием: Борис Дмитриевич Гибалин и Татьяна Фёдоровна Рюмина. Композитор Б. Д. Гибалин (ученик М. П. Фролова) вскоре поступил в очную аспирантуру Московской консерватории к Н. Я. Мясковскому, но в связи с войной вернулся на Урал: поначалу преподавал в консерватории, затем был художественным руководителем филармонии и возглавлял Свердловское отделение ССК. Был удостоен почётного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1956). В 1963–1975 годах являлся ректором УГК, много сделав для вуза и оставив о себе благодарную память [17, 87–89].

Пианистка Рюмина, будучи дочерью выпускницы А. К. Глазунова – М. А. Двиляниновой, являлась наследницей петербургской пианистической школы, а в Свердловске она обучалась у С. С. Бендицкого (ученика профессора Московской консерватории Г. Г. Нейгауза)¹¹. Татьяна Фёдоровна осталась работать в СГК, но в 1946 году получила приглашение переехать в Пермь, где блестяще вела концертмейстерскую работу в Оперном театре и стала ведущим педагогом-пианистом в музыкальном училище города [6].



Ил. 6. Государственная экзаменационная комиссия первого выпуска консерватории.
1-й ряд (сидят) слева направо: А. К. Арсбелли-Каринский, Е. Ф. Гировский, Н. Р. Бакалейников, В. В. Нечаев (профессор Московской консерватории, председатель комиссии), Е. Е. Егоров, Б. С. Маранц, М. П. Фролов, Г. Л. Киселёв; 2-й ряд (стоят): В. И. Щёлоков, В. Н. Трамбицкий, С. С. Бендицкий, музыковед Л. Г. Крутиков. 1939 г.



Ил. 7. Первые выпускники СГК Б. Д. Гибалин и Т. Ф. Рюмина, удостоенные дипломов с отличием, с педагогом С. С. Бендицким и студентами-пианистами. 1-й ряд (сидят), слева направо: композитор Б. Д. Гибалин (ученик М. П. Фролова), ученики С. С. Бендицкого – М. М. Будницкая (в будущем концертмейстер УГК), доцент СГК С. С. Бендицкий, Т. Ф. Рюмина, С. М. Лидская (в будущем доцент УГК); 2-й ряд (стоят): Н. А. Зимина (Калинченко), Г. М. Баянова, О. С. Крыловецкая; М. Д. Сабина (ученица Б. С. Маранц, в будущем профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР), Н. А. Мальгинова (ученица Е. Ф. Гировского, в будущем первый хормейстер Уральско-го русского народного хора, заслуженный деятель искусств РСФСР). 1939 г.



Ил. 8. Выпускник СГК 1939 г., народный артист РСФСР В. Н. Попов в роли царя Борнса в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов», Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского

Первые дипломы консерватории были присуждены ещё нескольким пианисткам. Виктория Евгеньевна Гиммельфарб (она поступала в СГК под девичьей фамилией Гончаренко, училась у М. П. Фролова) более 50 лет работала концертмейстером и преподавателем в родной консерватории, ушла на пенсию в звании доцента [8, 295–296]. Выпускницы Ольга Ивановна Савинкова (она некоторое время трудилась в СГК) и Бэлла Израилевна Абрамович (она, в основном, преподавала в музыкальной десятилетке) обучались у Б. С. Маранц¹², ученицы Г. Г. Нейгауза. Пианист Лобков Юрий Дмитриевич (воспитанник С. С. Бендицкого) ещё на один год задержался в СГК, чтобы позаниматься дирижированием. Дирижёрский класс в СГК сначала вёл М. И. Паверман¹³. После его временного отъезда с Урала эта специальность в СГК отсутствовала, и была возрождена в 1939 году с появлением в городе А. Г. Фридлендера¹⁴. Закончив СГК в 1940 году, Лобков покинул Свердловск. С 1950-х годов он преподавал специальное фортепиано и дирижировал симфоническим оркестром в музыкальном училище Ульяновска.

Из вокалистов наиболее успешно сложились профессиональные судьбы выпускников Е. Е. Егорова¹⁵. Валентин Николаевич Попов, уроженец Верхней Салды Свердловской обла-

сти, стал солистом Пермской оперы, пел также в театрах Свердловска, Уфы, Горького / Нижнего Новгорода. Был удостоен почётного звания народного артиста РСФСР (1959) [20].

В биографии Владислава Ивановича Акимова консерватория была вторым вузом: сначала он окончил Горный институт и работал геологом. В войну пел в ансамбле Уральского военного округа (Свердловск), с 1945 по 1972 годы являлся солистом Пермской оперы, руководил самодеятельными хорами, писал книги, издававшиеся в Перми. Имел почётное звание заслуженного работника культуры РСФСР (1968) [22]. В Свердловской консерватории началась педагогическая и научная деятельность Лидии Владимировны Кильчевской. В 1944 году она первой из выпускников нашего вуза защитила кандидатскую диссертацию. Её исследованием о методике русской вокальной школы, включающим вопросы физиологии голосообразования, руководил Е. Е. Егоров, незадолго до этого защитивший докторскую диссертацию [30, 331–332].

Среди других вокалистов, обучавшихся на этом курсе, окончили СГК Августа Алексеевна Палышева, Елизавета Ивановна Тайновская, позднее Вера Петровна Дудина-Груздева, Алексей Тарасович Желдаков, Юлия Сергеевна Туркевич, А. В. Щербакова.

Почти все выпускники оркестрового отделения не только играли в оркестрах, но и преподавали. Это были скрипачи – ученики М. И. Лидского¹⁶. Константин Дмитриевич Кузнецов работал в музыкальных школах города, Анатолий Ермолаевич Фомичев уехал в Сибирь, а их однокурсник Герман Александрович Бояршинов, окончив вуз в 1941 году, остался работать в консерватории и играл партию второй скрипки в струнном квартете педагогов УГК: М. Лидский, Г. Бояршинов, Г. Гранат, Л. Штрассенбург [7, 253].

В классе Н. Р. Бакалейникова завершили образование флейтисты Сергей Николаевич Мельников (он прошёл фронт, жил в Свердловске, преподавал) и Е. Н. Новикова. По классу тромбона (его вели в СГК А. Г. Водков, затем С. В. Режепп) диплом получил Павел Алексеевич Метелёв: он играл в оркестре филармонии и преподавал в училище. Среди выпускников был один ударник – Виктор Иванович Шишкин, учившийся у трёх преподавателей, сме-

нявшихся за эти годы в СГК (А. М. Жандармов, Н. Е. Красов, Г. Г. Бабушкин). Из всех первых дипломников консерватории осталась неясной специальность студента отделения оркестровых инструментов Николая Яковлевича Черевкова.

«Выпускники разъезжаются... Счастливого пути!» – пожелал им автор газетной заметки «Первые выпускники», сообщавший о молодых музыкантах, уехавших в Сибирь, Казахстан, Среднюю Азию [12]. Этот путь – продвижения музыкальной культуры на Восток – продолжался долгие годы. Консерватория тем самым выполняла возложенную на неё функцию подготовки новых кадров профессиональных музыкантов и для Урала, и для восточных регионов страны.

Осенью 1939 года в планах СГК всё ещё стоял вопрос о юбилее, так как консерватория открылась в ноябре 1934 года. Вуз готовился показать всю свою работу, а не только успехи выпускников. Об этом можно судить по приказам директора СГК Н. Р. Бакалейникова: 16 сентября деканам факультетов и заведующим кафедрами было поручено «представить проект плана мероприятий, намечаемых Управлением по делам искусств при СНК РСФСР по проведению пятилетнего юбилея Свердловской консерватории» [007]. Аналогичный приказ вышел 13 октября: «В ноябре текущего года исполняется пять лет существования Свердловской консерватории. Учитывая огромное политическое значение этого факта и осуществлённый первый выпуск консерватории, вышестоящие партийные и советские организации разрешили празднование юбилея консерватории. Празднование юбилея будет приурочено к празднованию дня Конституции 5 декабря 1939 года» [009].

В октябре для студентов консерватории была учреждена стипендия имени М. П. Мусоргского, и её начали получать флейтист И. А. Серебряков и теоретик В. Г. Горохов [008]. Однако, в связи со «Сталинской стипендией», введённой к 60-летию Сталина в конце 1939 года, другие именные стипендии исчезли. Только в XXI веке в УГК возродилась стипендия имени Мусоргского.

Чрезвычайно актуальным было открытие оперной кафедры – структуры, совершенно необходимой для подготовки студентов консер-

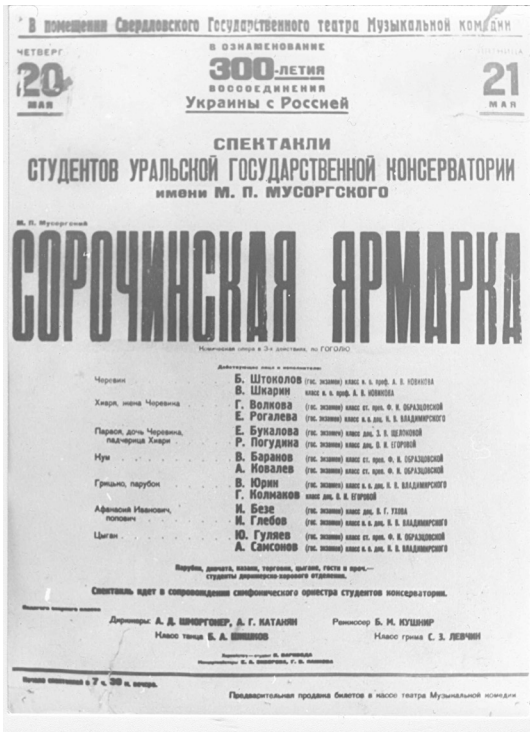
ватории к будущей работе в театрах. В приказе Н. Р. Бакалейникова от 29 октября 1939 года сказано: «В целях урегулирования оперной подготовки студентов организовать оперную кафедру в следующем составе: доцента, товарища Вепринского Б. С. назначить заведующим кафедрой, заслуженного артиста РСФСР, товарища Новикова А. В. зачислить педагогом по оперной подготовке» [010]. В состав кафедры на условиях почасовой оплаты были приглашены дирижёры А. В. Шморгонер и студент СГК Е. А. Искендер, режиссёры А. И. Малинин и С. П. Демьяненко. Концертмейстером назначили выпускницу О. И. Савинкову [010]. В 2019 году, в год театра России, оперная кафедра отмечает 80-летие.

Что касается празднования пятилетия консерватории в 1939 году, то оно, видимо, «растворилось» в массе проводимых вузом концертных выступлений по «обслуживанию» политически важных мероприятий. Это и празднование Дня конституции, и выборы в местные советы, и концерты в частях РККА (Рабоче-Крестьянской Красной армии) по поводу 20-летия окончания на Урале гражданской войны, и грандиозные торжества к 60-летию Сталина.

Резко обострилась с осени 1939 года внешняя политическая обстановка: 1 сентября в Европе началась Вторая мировая война, в ноябре вспыхнул конфликт между СССР и Финляндией. Эти грозные предвестники Великой отечественной войны оттеснили вопросы культурной жизни на второй план. Информация о консерватории надолго исчезает из «Уральского рабочего».

Проведённый экскурс в культурную жизнь Свердловска / Екатеринбурга 1939 года показал, что все музыкальные события города были тесно связаны с консерваторией. Её педагоги и студенты участвовали в проведении юбилея М. П. Мусоргского (март – апрель), в открытии Союза композиторов в городе (май), а сама консерватория стала главным объектом внимания в момент присвоения ей имени М. П. Мусоргского к первому выпуску вуза (июнь).

Право носить почётное имя русского композитора-новатора обязывало коллектив вуза к большой ответственности. В продолжение всех 80 лет Уральская консерватория относилась к этой чести не формально. Как в юбилейные даты, так и в повседневной деятельности



Ил. 9. Афиша студенческого спектакля Уральской консерватории «Сорочинская ярмарка» с участием будущих народных артистов СССР Б. Т. Штоколова (класс профессора А. В. Новикова) и Ю. А. Гуляева (класс доцента Ф. И. Образцовой). 1954 г.



Ил. 11. Бюст М. П. Мусоргского (скульптор А. Измаков) в мемориальном музее-усадьбе села Наумово Псковской губернии (владение матери композитора). Фотография подарена группе студентов-музыковедов УГК, выступавших в сельском техникуме и клубе. 1978 г.



Ил. 10. Выступление на Всесоюзном конкурсе им. М. П. Мусоргского студентки Уральской консерватории С. В. Зализняк – дипломанта конкурса, в будущем народной артистки РФ, профессора, заведующей кафедрой сольного пения УГК. Москва, 1964 г.

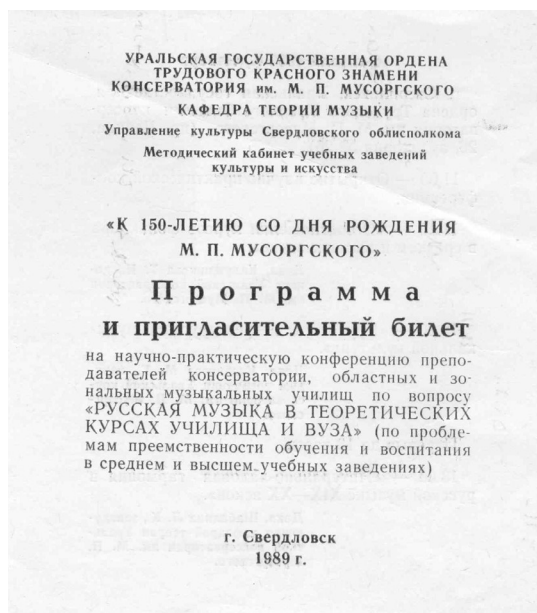
композиторское наследие Мусоргского находилось в сфере творческих интересов всего коллектива. Не раз ставилась в УГК «Сорочинская ярмарка» (1954; 1979); к 25-летию вуза дирижёрско-хоровая кафедра подготовила массовые сцены из опер «Борис Годунов» и «Хованщины». Все эти постановки демонстрировались в театрах города, а с сезона 1966–1967 годов – в новом зрительном зале консерватории.

В 1964 году к 125-летию Мусоргского в Москве прошёл Всесоюзный конкурс вокалистов. Лауреатом I премии стал выпускник уральского вуза Игорь Наволошников (с 1963 по 1989 годы – солист Мариинского театра, заслуженный артист РСФСР), диплом конкурса завоевала студентка УГК Светлана Зализняк, ныне профессор, заведующая кафедрой сольного пения, народная артистка РСФСР.

С 1970-х годов педагоги и студенты УГК ездили на родину Мусоргского в сёла Псковской



Ил. 12. Памятник М. П. Мусоргскому (скульптор В. Думанян) около здания Уральской консерватории в Свердловске / Екатеринбурге. Открыт во время проведения в УГК Всесоюзного конкурса им. М. П. Мусоргского. 1989 г.



Ил. 13. Программа первой конференции в Уральской консерватории, посвящённой творчеству М. П. Мусоргского. 1989 г.

области Карево (село не сохранилось) и Наумово (на основе усадьбы и дома, где родилась мать композитора, здесь с 1972 года появился музей). Одним из первых перед местными жителями пел выпускник УГК и солист Мариинского театра, народный артист СССР Б. Штоколов, при-

езжал в музей дуэт баянистов УГК – А. Трофимов и Л. Болковский, пел студент УГК В. Огно-венко (в будущем солист Мариинского театра, народный артист РФ) и другие. В летнее время студенты работали в стройотрядах, сформированных для создания музея-заповедника¹⁷. Местная пресса сообщала: «Давнюю связь поддерживает Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского с земляками великого композитора, а они всегда тепло встречают выступающих на концертах представителей далёкого от нас Урала» [1] (1978 год).

С 1989 года, со 150-летнего юбилея Мусоргского Уральская консерватория проводит всероссийские и международные конкурсы вокалистов его имени. Первый из них инициировала проректор по научной работе УГК, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Нина Алексеевна Вольпер. Около консерватории тогда был открыт памятник композитору (скульптор В. Думанян).

Немалый вклад в исследование композиторского наследия Мусоргского внесли уральские музыковеды. В том же 1989 году в УГК состоялась первая конференция, посвящённая творчеству Мусоргского и общим проблемам изучения русской музыки в учебных курсах училища и вуза.

Все эти традиции развиваются и в наши дни. Международный конкурс вокалистов в 2014 году был приурочен к 80-летию консерватории и к 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского.

Юбилейный 2019 год 180-летия Мусоргского начался с участия педагогов кафедры теории музыки УГК Н. К. Евдокимовой и Л. К. Шабалиной в III Международной конференции «Истоки. Истина. Искусство», организованной Российским институтом истории искусств (Петербург) в Великих Луках и на родине Мусоргского. В докладе «Речевая интонация у Мусоргского в ракурсе лингвистического анализа» на основе изысканий доктора искусствоведения, профессора В. П. Костарева они показали перспективы применения интегративного подхода (музыкознание + лингвистика) к интонационным инновациям композитора. Куратором конференции от Петербургского института искусств была выпускница кафедры истории музыки УГК, кандидат искусствоведения О. В. Колганова (Пахомова).



Ил. 14. Баннер над входом в здание УГК в дни Международного конкурса-фестиваля к 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. 2014 г.



Ил. 15. Сцена из оперы М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» в постановке оперной студии УГК. Режиссёр-постановщик П. Коблик, дирижёр-постановщик С. Царегородцев. 2019 г.

Летом 2019 года на посвящённом Мусоргскому фестивале «Дилетант – Гений – Пророк», организованном при поддержке губернатора Свердловской области, играл симфонический оркестр УГК – участник фестиваля музыки и искусств «Тремоло» в Тольятти, он также был удостоен чести выступить в Москве на закрытии сезона театра Новая Опера, созданного выдающимся выпускником вуза, заслуженным деятелем искусств, народным артистом РСФСР Евгением Колобовым и его верной помощницей и супругой, хоровым дирижёром, народной артисткой РФ Натальей Попович.

К осени 2019 года кафедра музыкального театра УГК подготовила новую постановку «Сорочинской ярмарки». Оригинальность концепции, по замыслу постановщиков – заведующего кафедрой Павла Коблика и дирижёра Сергея Царегородцева – предполагает сплетение трёх пространственно-временных пластов: собственно события «Сорочинской ярмарки», как его задумали авторы (Н. В. Гоголь, а затем М. П. Мусоргский), и виртуальное обращение

к последним часам жизни композитора в аллюзиях с реалиями нашего времени.

В октябре 2019 года консерватория отмечала своё 85-летие отдельным концертом в Новой Опере. В настоящее время директором театра является выпускник УГК Дмитрий Сибирцев.

В ноябре 2019 года Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского представляла Россию на III Европейском фестивале музыкальных академий и была удостоена Гран-при. В Екатеринбурге юбилейный гала-концерт вуза состоялся в зале филармонии.

Кульминацией фестиваля явилась новая постановка оперы «Сорочинская ярмарка», показанная 18 и 25 ноября 2019 года в Большом концертном зале консерватории. Для вуза она знаменует ещё два юбилея: 80-летие кафедры музыкального театра и 40-летие оперной студии УГК.

Все «круглые даты» консерватории проходят в союзе с юбилейными годами рождения композитора, имя которого она получила в год своего пятилетия.

Сохранение и обновление принципов исполнительского воплощения художественного мира музыки Мусоргского, её углублённое научное изучение, выявление роли его новаторства для композиторского творчества и опер-

ного искусства XX–XXI веков открывают безграничные возможности перед коллективом Уральской государственной консерватории, достойно несущей имя одного из русских гениев – Модеста Петровича Мусоргского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1940 году к 100-летию юбилею П. И. Чайковского его имя было присвоено Московской консерватории; в 1944 году имя Н. А. Римского-Корсакова к 100-летию со дня его рождения обрела Ленинградская / Санкт-Петербургская консерватория; в 1957 году Горьковская / Нижегородская консерватория получила имя М. И. Глинки в ознаменование 100-летия со дня его смерти. В честь композиторов – основателей национальных школ – Н. Г. Жиганова и З. З. Исмаилова названы музыкальные вузы Казани и Уфы и т. д.

² Екатеринбургский государственный театр оперы и балета с 1919 по 1991 годы носил имя наркома просвещения Советской России А. Луначарского, приезжавшего в 1919 году в Екатеринбург и оказавшего существенную поддержку работе театра [29, 6, 56].

³ В конце 1943 года профессор М. П. Фролов снова возглавил консерваторию, и в 1944 году был удостоен почётного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР, но тяжело заболел и скончался 30 октября 1944 года [27].

⁴ В классе заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Н. Трамбицкого получили высшее образование композиторы Н. Пузей (в аспирантуре), Е. Родыгин, Г. Топорков, В. Биберган, М. Кесарева, творчество которых глубоко укоренено в русском фольклоре [23, 168–183].

⁵ В зарубежной прессе, в связи со 100-летием Мусоргского, появились аналогичные высказывания об опере «Борис Годунов». Критик Джон Клейн в английском журнале «Musical opinion» писал: «Мусоргскому удалось создать более совершенное сочетание музыки и драмы, чем это когда-либо достигал Вагнер». В газете «The Times» от 25 марта об опере говорилось: «Если это произведение не было достаточно оценено современниками, то это произошло... лишь потому, что оно намного опередило свою эпоху» [002, 92–93].

⁶ Трамбицкий упоминает два первых в городе вуза: Горный институт, возникший в досоветское время, и Индустриальный (так назывался в 1934–1948 годах Политехнический институт, который выделился из Горного в 1920 году). В настоящее время это: Уральский горный университет (УрГУ) и Уральский федеральный университет (УрФУ). Следующие вузы Свердловска (Екатеринбурга) открывались в 1930-е годы, как и консерватория.

⁷ Н. Р. Бакалейников занимался в Московской консерватории по классу флейты у В. Кречмана, по теории композиции у С. И. Танеева. В 1905–1919 годах являлся солистом оркестра Большого театра, вместе с которым участвовал в «Русских сезонах» С. Дягилева в Париже. В дореволюционное время написал известный вальс «Грусть», многократно издававшийся в России. В 1920-е годы стал капельмейстером военных оркестров в Москве и Киеве, где возглавлял оркестр штаба Киевского военного округа [2, 30–33; 13, 318].

⁸ Б. И. Певзнер сыграл основополагающую роль в развитии кафедры камерной музыки Уральской консерватории (возглавлял её с 1957 по 1973 годы), и в эти же годы активно трудился в Свердловском отделении СК. Был удостоен почётного звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР (1968) и утверждён в учёном звании профессора (1969) [2, 208–210].

⁹ А. Э. Маргулян – выдающийся дирижёр, народный артист РСФСР (1943) начал работать в SGK с 1942 года. Был утверждён в учёном звании профессора (1942) и заведовал оперной кафедрой консерватории до 1950 года – до конца своих дней [29, 399–401].

¹⁰ А. В. Новиков – заслуженный артист РСФСР (1935), в SGK заведовал оперным классом (1939–1941). С 1945 года вошёл в состав кафедры сольного пения, возглавлял её (1949–1958), был утверждён в звании профессора. Среди его учеников народный артист СССР Б. Штоколов, заслуженный артист РСФСР И. Наволошников и др. [24, 353–356].

¹¹ С. С. Бендицкий прибыл в Свердловск осенью 1934 года, когда его учитель, профессор Г. Г. Нейгауз проводил первый приём в SGK. Вёл в вузе специальное фортепиано и камерный ансамбль. С 1946 года и до последних лет жизни трудился в Саратовской консерватории. В учёном звании профессора был утверждён в 1954 году [17, 209].

¹² Б. С. Маранц – одна из лучших учениц Г. Г. Нейгауза и первая супруга Бендицкого, преподавала в SGK с 1935 года. В 1938 году завоевала диплом Всесоюзного конкурса исполнителей, в 1947 году была утверждена

в учёном звании профессора. В 1954 году приняла приглашение Горьковской / Нижегородской консерватории стать заведующей кафедрой специального фортепиано. Была удостоена звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1972). Работала до 1990 года (далее профессор-консультант) [16, 207–208].

¹³ М. И. Паверман (выпускник Московской консерватории по классу К. С. Сараджева), главный дирижёр Свердловской филармонии, преподавал в СГК в 1935–1937 и с 1941 до 1986 года. Народный артист РСФСР, профессор Паверман в 1970 году организовал в УГК кафедру оперно-симфонического дирижирования. Выпускником Павермана является выдающийся российский дирижёр рубежа XX–XXI веков, народный артист РФ Е. Колобов [15, 401–404].

¹⁴ А. Г. Фридлендер (выпускник А. Гаука по Ленинградской консерватории) приехал в Свердловск в 1939 году для работы с оркестром филармонии (заменил Павермана, тогда работавшего в Ростове-на-Дону). В СГК вёл дирижирование. С 1943 и до 1980-х заслуженный артист РСФСР, профессор Фридлендер преподавал на кафедре композиции [3, 285–288].

¹⁵ Е. Е. Егоров обучался в Московской консерватории у В. М. Зарудной и около 10 лет выступал на сцене, затем занялся вокальной педагогикой. В 1920-е годы работал в ГИМНе и читал методику преподавания сольного пения в Московской консерватории. В 1934–1949 годах заведовал кафедрой сольного пения в СГК. Защитил докторскую диссертацию (1944). В 1948 году был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР [30, 342–346].

¹⁶ М. И. Лидский (выпускник Петербургской консерватории по классу Л. Ауэра) жил в Свердловске с 1919 года, являлся концертмейстером оркестра Оперного театра, преподавал в Музыкальном училище. С момента открытия консерватории возглавил кафедру оркестровых инструментов. Звания заслуженного артиста РСФСР был удостоен в 1934 году [22, 255–257].

¹⁷ Краткая информация о праздновании в селе Карево 100-летия со дня рождения композитора имеется в журнале «Советская музыка» за 1939 год [015, 77]. В 1935–1944 годах территория, на которой расположены сёла Карево и Наумово, входила в состав Калининской (Тверской) области, музыкальными силами которой были тогда организованы юбилейные мероприятия на родине композитора. Первым учебным заведением, удостоенным чести носить имя Мусоргского (с мая 1939 года), стала музыкальная школа города Калинина (Тверь), а вслед за ней – училище (колледж), открытое в 1936 году на базе этой школы [015].

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

001. Имени М. П. Мусоргского // Уральский рабочий. 1939. 16 июня.
002. Музыкальная жизнь за рубежом // Советская музыка. 1939. № 7. С. 92–93.
003. Подготовка к юбилею М. П. Мусоргского // Советская музыка. 1939. № 1. С. 88–89.
004. Приказ № 83 от 2 апреля 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
005. Приказ № 146 от 13 июня 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
006. Приказ № 167 от 28 июня 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
007. Приказ № 228 от 16 сентября 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
008. Приказ № 250 от 8 октября 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
009. Приказ № 257 от 13 октября 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
010. Приказ № 283 от 29 октября 1939 г. // Книга приказов Свердловской консерватории за 1939 г.
011. Сборник уральских песен // Уральский рабочий. 1939. 20 янв.
012. Сто лет со дня рождения М. П. Мусоргского // Уральский рабочий. 1939. 28 марта.
013. Советская музыка. 1939. № 4. 121 с.
014. Хроника искусства // Уральский рабочий. 1939. 16 янв.
015. Хроника // Советская музыка. 1939. № 5. С. 77.
016. Хроника // Советская музыка. 1939. № 6. С. 93.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов С. На родине Мусоргского // Пламя: газета Куньинского р-на Псковской обл. 1978. 06 апр.
2. Бородин Б. Уральская композиторская организация: история и современность: (моногр. справочник). Екатеринбург: Урал. лит. агентство, 2012. 400 с.
3. Бородин Б. Александр Григорьевич Фридлендер // Уральская композиторская организация: история и современность: (моногр. справочник). Екатеринбург, 2012. С. 285–288.
4. Волошин А. Юбилейный концерт // Уральский рабочий. 1939. 14 апр.

5. Евдокимова Н. К., Шабалина Л. К. Интегративные исследовательские направления в научных трудах Уральской консерватории: вехи истории // Жизнь музыки: сб. ст. / ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. Р. Скурко, В. А. Шуранов. М., 2018. Вып. 2. С. 329–342.
6. Ильиных О. С. Итак, она звалась Татьяной... (вспоминая Т. Ф. Рюмину) // Прошлое, настоящее, будущее: вектор развития: (к 95-летию Пермского музыкального колледжа): сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. А. М. Гостевой. Пермь, 2019. С. 28–33.
7. Клишин В. В. Кафедра струнных инструментов // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 253.
8. Командовская Т. Б. Викторина Евгеньевна Гиммельфарб // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 295.
9. Костарев В. П. Рубикон Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса. Екатеринбург: УГК им. Мусоргского, 1993. 196 с.
10. Костарев В. П. Рубикон Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1993. 33 с.
11. Кучеренко Н. В Свердловской консерватории // Уральский рабочий. 1939. 05 марта.
12. Лебедев Е. Первые выпускники // Уральский рабочий. 1939. 06 июля.
13. Мезрина В. М., Шабалина Л. К. Николай Романович Бакалейников // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 318.
14. Мусоргский М. П. Автобиографическая записка // Сов. музыка. 1939. № 4. С. 5–8.
15. Осипов Б. Г., Федорович Е. Н. Марк Израилевич Паверман // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 401–404.
16. Панкова Н. Г. Берта Соломоновна Маранц // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 207–208.
17. Панкова Н. Г. Семён Соломонович Бендицкий // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 209.
18. Певзнер Б. И. «Борис Годунов»: премьера в Театре оперы и балета им. А. Луначарского // Уральский рабочий. 1939. 05 мая.
19. Певзнер Б. И. Молодые композиторы // Уральский рабочий. 1939. 20 июня.
20. Петухов Д. П., Рева В. В. Михаил Исаакович Лидский // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 255–257.
21. Попов Валентин Николаевич. URL: <http://ru.wikipedia> (дата обращения: 18.10.2019).
22. Прозоров В. А. Акимов Владислав Иванович. URL: <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804071276&idParentObject=1803773824> (дата обращения: 18.09.2019).
23. Пузей Н. М. Художник и педагог // В. Н. Трамбицкий. Воспоминания. Статьи. Исследования / отв. ред. В. П. Костарев. Екатеринбург, 2002. С. 158–183.
24. Родионова К. М. Александр Васильевич Новиков // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 353–356.
25. Сокольская Ж. А. Борис Дмитриевич Гибагин // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 353–356.
26. Трамбицкий В. Юбилей М. П. Мусоргского // Уральский рабочий. 1939. 30 апр.
27. Фролова С. М. М. П. Фролов – жизнь на crescendo. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2009. 108 с.
28. Шабалина Л. К. Екатеринбургский театр оперы и балета на заре его истории (1912–1919). Екатеринбург: УГК им. Мусоргского, 1912. 84 с.
29. Шабалина Л. К. Арнольд Эвадьевич Маргулян // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 399–401.
30. Шерстов В. Н. Егор Егорович Егоров // Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург, 2009. С. 342–346.

Lyudmila K. Shabalina

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: lyudmila@convex.ru. ORCID: 0000-0001-8547-0738

80 YEARS WITH THE NAME OF M. MUSSORGSKY

Abstract. The article is devoted to the significant events in musical life that occurred 80 years ago in the city of Yekaterinburg (then it was called Sverdlovsk, named after one of Lenin's associates). In 1939, the first graduates of the first Sverdlovsk regional (in 1945 it became Ural) Conservatoire appeared. At its five-year anniversary the Conservatoire was named after M. Mussorgsky, in connection with the 100th anniversary of the composer's birth. In May 1939, the opening of the first in the Ural composers'Union, became possible due to the existence of the Conservatoire, a number of teachers and graduates joined the creative union. The celebration of M. Mussorgsky's anniversary, brave innovator of the Russian school of composition of the XIX century, took place in Sverdlovsk with the active participation of the creative Conservatory forces. During 85 years of its activity the staff of the Ural state Conservatoire made a considerable contribution to the development of its work in performing art and scientific research.

Keywords: Yekaterinburg / Sverdlovsk; 1939; M. Mussorgsky; Ural State Conservatoire; Ural composers'Union.

For citation: Shabalina L. K. 80 let s imenem M. P. Musorgskogo [80 Years with the Name of Mussorgsky]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 7–24. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bogdanov S. Na rodine Musorgskogo [In the Countryside of Mussorgsky]. *Plamya: gazeta Kun'inskogo r-na Pskovskoy obl.* [Plamya (Flame) newspaper in Pskov region]. 1978. April 06.
2. Borodin B. *Ural'skaya kompozitorskaya organizatsiya: istoriya i sovremennost': (monograficheskiy spravochnik)* [Ural composers'union: history and modernity (monographic guide)]. Yekaterinburg: Ural. lit. agentstvo, 2012. 400 p.
3. Borodin B. Aleksandr Grigor'evich Fridlender [Alexander G. Friedlander]. *Ural'skaya kompozitorskaya organizatsiya: istoriya i sovremennost': (monograficheskiy spravochnik)* [Ural composers'union: history and modernity (monographic guide)]. Yekaterinburg, 2012, pp. 285–288.
4. Voloshin A. Yubileyny kontsert [Jubilee concerts]. *Ural'skiy rabochiy* [Ural Worker]. 1939. April 14.
5. Evdokimova N. K., Shabalina L. K. Integrativnye issledovatel'skie napravleniya v nauchnykh trudakh Ural'skoy konservatorii: vekhi istorii [Intergrative research trend in the scientific works of the Ural state conservatoire]. *Zhizn'muzyki: sb. st. / red.-sost. K. V. Zenkin, E. R. Skurko, V. A. Shuranov* [K. V. Zenkin, E. R. Skurko, V. A. Shuranov (eds.-comp.). Life of music: collection of articles]. Moscow, 2018. Iss. 2, pp. 329–342.
6. Ilyinykh O. C. Itak, ona zvalas' Tat'yany... (vspominaya T. F. Ryuminu) [So, her Name was Tatyana... Remembering T. F. Ryumina]. *Proshloe, nastoyashchee, budushchee: vektor razvitiya: (k 95-letiyu Permskogo muzykal'nogo kolledzha): sb. st. po materialam Vseros. nauch.-prakt. konf. / pod red. A. M. Gostevoy* [A. M. Gosteva (ed.) Past, present, future: development vector: (on the 95th anniversary of the Perm College of Music): a collection of articles based on materials from the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Perm, 2019, p. 28–33.
7. Klishin V. V. Kafedra strunnykh instrumentov [Stringed Instruments Chair]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, p. 253.
8. Komandovskaya T. B. Viktorina Evgen'evna Gimmel'farb [Viktorina Evgenievna Gimmelfarb]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, p. 295.
9. Kostarev V. P. *Rubikon Musorgskogo: vokal'nye formy rechevogo genezisa* [Mussorgsky's Rubicon: vocal forms of speech genesis]. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, 1993. 196 p.
10. Kostarev V. P. *Rubikon Musorgskogo: vokal'nye formy rechevogo genezisa: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Mussorgsky's Rubicon: vocal forms of speech genesis: Abstract of the dissertation ... of a doctor of art history]. Moscow, 1993. 33 p.

11. Kucherenko N. V Sverdlovskoy konservatorii [At the Sverdlovsk Conservatoire]. *Ural'skiy rabochiy* [Ural Worker]. 1939. March 05.
12. Lebedev E. Pervye vypuskniki [The First Graduates]. *Ural'skiy rabochiy* [Ural Worker]. 1939. July 06.
13. Mezrina V. M., Shabalina L. K. Nikolay Romanovich Bakaleynikov [Nikolai R. Bakaleinikov]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Ekaterinburg, 2009, p. 318.
14. Mussorgsky M. P. Avtobiograficheskaya zapiska [Autobiographical Note]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1939. No. 4, pp. 5–8.
15. Osipov B. G., Fedorovich E. N. Mark Izrailevich Paverman [Mark Izrailevich Paverman]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, pp. 401–404.
16. Pankova N. G. Berta Solomonovna Marants [Berta Solomonovna Maranz]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, pp. 207–208.
17. Pankova N. G. Semen Solomonovich Benditskiy [Semen Solomonovich Benditsky]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, p. 209.
18. Pevzner B. I. «Boris Godunov»: prem'era v Teatre opery i baleta im. A. Lunacharskogo [“Boris Godunov”. Opera House named after A. Lunacharsky premiere]. *Ural'skiy rabochiy* [Ural Worker]. 1939. May 05.
19. Pevzner B. I. Molodye kompozitory [Young Composers]. *Ural'skiy rabochiy* [Ural Worker]. 1939. June 20.
20. Petukhov D. P., Reva V. V. Mikhail Isaakovich Lidskiy [Mikhail Isaakovich Lidsky]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Ekaterinburg, 2009, pp. 255–257.
21. Popov Valentin Nikolaevich [Popov Valentin Nikolaevich]. URL: <http://ru.wikipedia> (18.10.2019).
22. Prozorov V. A. Akimov Vladislav Ivanovich [Akimov Vladislav Ivanovich]. URL: <http://enc.permculture.ru/show-Object.do?object=1804071276&idParentObject=1803773824> (18.09.2019).
23. Puzey N. M. Khudozhnik i pedagog [Artist and Teacher]. V. N. Trambitskiy. *Vospominaniya. Stat'i. Issledovaniya / otv. red. V. P. Kostarev* [V. P. Kostarev (eds.). V. Trambitsky. Memories, Articles, Research]. Yekaterinburg, 2002, pp. 158–183.
24. Rodionova K. M. Aleksandr Vasil'evich Novikov [Alexander Vasilievich Novikov]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, pp. 353–356.
25. Sokolskaya J. A. Boris Dmitrievich Gibalin [Boris Dmitrievich Gibalin]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, pp. 353–356.
26. Trambitskiy V. Yubiley M. P. Musorgskogo [Mussorgsky Anniversary]. *Ural'skiy rabochiy* [Ural Worker]. 1939. April 30.
27. Frolova S. M. M. P. Frolov – zhizn'na crescendo [M. P. Frolov – life on crescendo]. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, 2009. 108 p.
28. Shabalina L. K. *Ekaterinburgskiy teatr opery i baleta na zare ego istorii (1912–1919)* [Yekaterinburg Opera and Ballet Theater at the dawn of its history (1912–1919)]. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, 1912. 84 p.
29. Shabalina L. K. Arnold'evich Margulyan [Arnold Evadevich Margulyan]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, pp. 399–401.
30. Sherstov V. N. Egor Egorovich Egorov [Egor Egorovich Egorov]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo: 75 let istorii / red.-sost. E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina* [E. N. Fedorovich, L. K. Shabalina (eds.-comp.). Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years of history]. Yekaterinburg, 2009, pp. 342–346.

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ



УДК 78.01

Константин Михайлович Курленя

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, Россия). E-mail: kurlenya78@mail.ru.
ORCID: 0000-0001-7447-5146

К УТОЧНЕНИЮ СМЫСЛА ТЕРМИНА «ИНТОНАЦИЯ»: о логических основаниях теорий Б. Яворского, Б. Асафьева и К. Закса

В статье рассматриваются фундаментальные логические основания интонационных теорий Б. Яворского, Б. Асафьева, К. Закса. Указывается, что в музыкознании совокупность смыслов, вкладываемых в понятие *интонация*, формируется на пересечении смысловых множеств двух других понятий – *попевка* и *знак*. Выбор фундаментальных оснований для интонационной теории управляет качеством смыслового наполнения термина интонация. Если в качестве отправной посылки выбирается атрибутивное аналитическое суждение (Б. Яворский), то совокупность звуковых явлений (интонаций) рассматривается как множество отдельных частных случаев, в которых действует единый порождающий закон. В случае опоры на принципы интенциональной логики (Б. Асафьев) сущность интонации предстаёт как совокупность её возможных смысловых значений, обусловленных контекстом её применения в музыкальном искусстве. В случае построения интонационной теории на основе логических модальных операторов (К. Закс) адекватность восприятия смысла звукового сообщения гарантируется интонационным сознанием, биологически присущим виду *homo sapiens*. В дальнейшем через процедуру подстановки способа восприятия, сформулированного таким образом, смысл акустического сообщения выстраивается в более сложные, уже обработанные культурой виды коммуникационных отношений между людьми.

Ключевые слова: интонация, интонирование, попевка, знак, атрибутивное суждение, интенциональная логика, модальные операторы.

Для цитирования: Курленя К. М. К уточнению смысла термина «интонация»: о логических основаниях теорий Б. Яворского, Б. Асафьева и К. Закса // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 25–41.

Широкое использование в музыкознании термина «интонация» постоянно требует его уточнения, что не удивительно, поскольку термин время от времени перемещается в самые разнообразные смысловые и аналитические контексты. Но, тогда возможность стабильного и исчерпывающего определения интонации оказывается под сомнением, поскольку даже если допустить, что такое определение кем-либо и было создано, то в ходе его применения к анализу музыки, либо иной проблематики, связанной с художественной или языковой

практиками, термин будет последовательно пересматриваться и постепенно утрачивать первоначальную содержательную определённость. С другой же стороны, смысловое определение интонации всякий раз оказывается недостаточным также и внутри специальных теорий, в которых интонации отводится роль краеугольного камня всей концептуальной конструкции – сколько бы ни шлифовали этот «камень» авторы, добавляя вновь открываемые содержательные нюансы. Самая сокровенная суть как будто постоянно ускользает и всячески

противится конечной понятийной формализации.

Отсюда – постоянные отсылки к «неисчерпаемости» или к «бесконечной глубине» феномена интонации, реальность которого мы осознаём непосредственно в личном чувственном опыте, и лишь затем – опосредуем в рациональной рефлексии. Следовательно, одной из причин такого «ускользающего», бесконечно удаляющегося «окончательного смысла» является *феноменологическая природа интонации*. Однако в познании феноменов, как известно, единство чувственного и рационального сплавляется в некий множественный результат, имя которому – опыт. Очевидно, что этот опыт субъективен, поскольку переживается и осознаётся каждым субъектом как проявление своей личной «самости». Но тогда и интонация – это то, что осознаётся субъектом как «нечто», которое можно почувствовать и ощутить, и что это ощущение и переживание включено в его персональную психическую реальность. По сути интонация – это то, что нами воспринимается как некое тоновое и смысловое напряжение. То есть, интонация не даётся нам только как некий объективный раздражитель, вызывающий психическую реакцию в виде переживания, хотя мы и не оспариваем объективность того самого «нечто», вызвавшего наше «интонационное переживание». Интонация – это по большей части переживание внутри нас самих, которое как раз и позволяет нам быть, ощущать себя субъектом, всякий раз подтверждая в каждом новом акте переживания интонации нашу личную субъективность и наш бытийный статус: пока мы что-либо чувствуем, мы живы (оппозиция картезианскому: «мысля, следовательно, существу»).

Если принять вышеизложенное за исходные онтологические и эпистемологические предпосылки, то дело, как говорится, остаётся «за малым» – обобщить этот совокупный человеческий опыт осознания интонации в виде стройной теоретической модели. Такие попытки предпринимались неоднократно, причём их авторы зачастую исходили из самых разнообразных оснований, не сводимых к «общему знаменателю». Нет необходимости пересказывать или подробно комментировать теоретические положения многочисленных трудов. Цель данной статьи – рассмотреть некоторые

фундаментальные логические основания, которые порой избирались (осознанно или неосознанно) в качестве исходных позиций для построения интонационных теорий. Но прежде обозначим некий понятийный контекст, в который сегодня помещено всякое суждение об интонации.

Практически все справочные издания едины в том, что само слово «интонация» ведёт свое происхождение, от древнегреческого *tónos*, что означает тон, натяжение, напряжение (струны или воздушного столба, или голосовых связок – одним словом, физического тела). За многовековую историю значение слова, как и словоупотребление, в том числе и в качестве научного термина, многократно корректировалось и, наконец, привело к той многовариантности, которую мы сегодня наблюдаем¹. И дело не только в том, что само понятие интонации определяется по-разному. Очень важно подчеркнуть, что сегодня смысл термина «интонация» располагается «в промежутке» между смысловыми полями двух других дефиниций – «попевка» и «знак». Другими словами, интонацию подчас пытаются определить либо как специфический тип попевок, либо как специфическую разновидность знаков, то есть представить смысл одного понятия – интонации – через другое – попевку, знак.

Так, в Музыкальной энциклопедии термин «попевка» трактуется Н. Д. Успенским следующим образом: «ПОПЕВКА – в широком смысле слова мелодич. оборот, *интонация* (курсив наш. – К. К.)...» [10, 392]. В той же энциклопедии в обширной статье, посвящённой понятию «интонация», находим следующее: «Поскольку главным выразительным средством в музыке является мелодия, И. [интонация] большей частью понимается как краткое последование тонов в одноголосии, как частица мелодии, попевка» [9, 552]. Однако далее указывается, что «Уподобление муз. И. слову в языке частично обосновано чертами их сходства по содержанию, форме и функции (курсив наш. – К. К.)». И. подобна слову как краткое звукосопряжение, обладающее определённым значением ... и представляющее собой ... смысловую единицу, к-рая может быть выделена из звукового потока. <...> По аналогии со словесным (естественным) языком, система И. ...условно может быть названа „интонационным языком“...»

[9, 553]. Однако автор энциклопедической статьи А. Н. Сохор предостерегает от полного отождествления «интонационного языка» со знаковой системой. Он пишет: «...представляется обоснованным мнение, согласно которому, в отличие от слова, И. не может быть названа знаком, а „интонационный язык“ – знаковой системой» [9, 553]. Как видим, Музыкальная энциклопедия в толковании смысла термина «интонация» вполне допускает возможность сближения как с термином «попевка», так и с термином «знак».

В отношении термина «интонация» словарь Гроува предельно краток и отражает примерно такое же смысловое соотношение между попевкой, интонацией и знаком: «**Интонация** (от лат. *intono* – „запеваю“). (1) В средневековом литургическом пении – начальная мелодическая формула (то есть попевка? – К. К.), исполняемая солистом... до вступления хора. <...> (2) Короткая органная прелюдия, настраивающая церковный хор на ту тональность, в которой ему предстоит петь. <...> (3) Степень музыкальной и акустической точности воспроизведения звука певцом или инструменталистом. <...> (4) Центральный термин музыкально-теоретической концепции *Асафьевы* (который позаимствовал его у *Яворского*) указывает на музыкально осмысленные звуковые феномены (то есть структурные элементы, имеющие денотат? знаки? – К. К.)» [5, 355].

Наконец, трактовка термина «знак» также даёт основания причислять интонации к определенным разновидностям знаков: «ЗНАК – материальный, чувственно воспринимаемый предмет (событие, действие или явление), выступающий в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события, действия, субъективного образования. Предназначен для приобретения, хранения, преобразования и трансляции определённой информации (сообщения). 3. [знак] – интерсубъективный посредник, структур-медиатор в социальных взаимодействиях и коммуникации. <...> Для понимания природы 3. первостепенное значение имеет выделение особых социальных ситуаций (так называемых знаковых), в которых происходит использование 3. Подобные ситуации неразрывно связаны со становлением речи (языка) и мышления. Ещё школа стоиков от-

мечала, что суть 3. заключается в их двусторонней структуре – неразрывном единстве непосредственно воспринимаемого (означающего) и подразумеваемого (означаемого)» [4, 372–373]. Очевидно, что у интонации, особенно в асафьевском её понимании, немало общего со знаками, что не исключает и музыкальной специфики.

Таким образом, возникает триада терминов: «попевка – интонация – знак». Каждый её член можно рассматривать как некое множество характерных признаков и характеристик, причём эти множества пересекаются в какой-то существенной части. В самом деле, из ранее приведённых определений следует, что попевка, будучи мелодическим оборотом, отражающим характерные свойства ладовой или в более широком контексте – звуковысотной организации музыки, в процессе её акустического воспроизводства обретает одухотворённость, эмоциональную полноту, осмысленность, то есть свойства интонации. Кроме того, попевка обнаруживает и свойства знака, поскольку остаётся дискретным элементом в структуре музыкальной коммуникации и может быть в ряде случаев сопряжена со вполне конкретным художественным значением.

Следовательно, мы имеем несколько согласованных высказываний:

- интонация может содержать совокупность характерных черт звуковысотной организации музыки, проявляющихся в структуре попевки. Значит, некоторые попевки являются интонациями, а некоторые интонации являются попевками;

- интонация может содержать совокупность характерных черт знака. Значит, некоторые интонации являются знаками, а некоторые знаки тождественны интонациям;

- поскольку некоторые попевки и некоторые знаки имеют идентичную структуру, свойства и назначение, то некоторые попевки являются знаками.

Если принять такую точку зрения, то интонация есть либо проявление какой-то важной части свойств попевки, либо знака, либо того и другого. Во всех трёх случаях интонация остаётся неким производным от попевки или знака набором свойств и смыслов, характеризующих её особое художественное или эмоционально-смысловое качество.

Однако творцов интонационных теорий вряд ли устраивало такое положение. В их понимании интонация, скорее всего, не могла быть целиком и полностью зависимой от свойств звуковысотной организации или коммуникационных процедур. Соотношение с ними приобретает прямо противоположную направленность: *отныне интонация должна стать предельным теоретическим основанием*, опираясь на которое можно было бы вскрыть природу художественной коммуникации посредством музыки. Но при таком понимании интонация не может быть выводима из попевки или знака. Напротив, она должна стать некой первоосновой, не выводимой ни из чего иного, кроме самого себя.

Из этого следует, что ранее упомянутая триада «попевка – интонация – знак» распадается на три самостоятельные понятия, между которыми необходимо заново выстроить соотношения на основании каких-то совершенно иных принципов. Это тем более важно, если эта триада, оставаясь фундаментом теоретической концепции, затем проецируются на гораздо более крупные элементы её конструкции. Так, из неё с необходимостью вырастает триада **«звуковысотная организация музыки»**, свойства которой определяются некими общими стилевыми и структурными законами – **«звуковые контуры произведения»**, свойства которых определены его индивидуальной структурой – **«музыкальный текст»**, свойства которого определяются законами конвенциональности и художественной коммуникации». В ней, как и с определением интонации, через рядоположенные дефиниции прослеживаются все те же несовпадающие окончательно, но пересекающиеся множества свойств и признаков всех пунктов триады, и производность произведения (среднего компонента триады) от его крайних компонентов – звуковысотной организации и текста как способа структурирования информационной коммуникации.

На разных этапах развития науки интерпретация триады «попевка – интонация – знак» опиралась на различные логические основания. На более ранних этапах для построения фундамента интонационной теории привлекались постулаты классической дуалистической логики – три так называемых вечных законов мышления, афористично сфор-

мулированных Бертраном Расселом. Это закон тождества: «что бы ни было, есть, или для всего: $a = a$ ». Далее – закон непротиворечия: «ничто не может быть и одновременно не быть». И, наконец, закон исключённого третьего (или исключённого среднего): «все должно либо быть, либо не быть».

Однако такие «логические спрямления» весьма противоречивой и неоднозначной связи попевки, интонации и знака приводят к невозможности «удержать» в терминологическом поле формируемой интонационной теории все эти три необходимых и не совпадающих целиком понятия, несмотря ни на что обладающих своей спецификой. Ведь если допустить, что в одном случае интонации – это попевки, а в другом – знаки, то далее в силу вступает закон исключённого третьего: интонации – либо попевки, либо знаки, поскольку иного не дано. Либо попевки и знаки суть проявление тождества, и мы имеем дело с идеальным смысловым тождеством – тавтологией. Разумеется, оба рассуждения для построения интонационной теории непродуктивны. Значит, остаётся искать иные логические основания для построения теории в надежде на то, что смысловые отношения в исходной триаде будут восстановлены позднее посредством чего-то дополнительного.

С распространением так называемых неклассических логик новые основания были найдены². Их предоставили некоторые разновидности формальной логики, где для высказываний допускается более двух истинностных значений. Например, к ним относится логика Яна Лукасевича, положившая начало формированию так называемых конечнозначных и бесконечнозначных логик. В отличие от классической двузначной логики, где любые высказывания и определения трактуются либо как истинные, либо как ложные, в более чем двузначных логиках допускаются и другие трактовки, такие как «неопределённо», «возможно», «бессмысленно», «парадоксально». И, как следует ожидать, содержательно ясная интерпретация смыслов в многозначных логических системах – наиболее сложная и даже спорная проблема, которая, однако, прокладывает новые пути к пониманию истины.

Другими словами, приходится допустить, что истолкование всякого промежуточного значения между «истинно» и «ложно» превращается в точку «расщепления» или, если угодно, ветвления смыслов. Такое промежуточное значение может быть с равной истинностью истолковано и как бессмысленное, и как обладающее смыслом, который ускользает в некоторых логических контекстах. В музыкознании, пожалуй, наиболее ярким и красноречивым примером такого смыслового ветвления является определение музыкального языка у М. Арановского: «...музыкальный язык есть незнакомая семиотическая (то есть знаковая. – К. К.) система».

Вот цитата из его статьи «Проблемы музыкального мышления»: «Музыкальное произведение... воспринимается в виде непрерывного потока. Однако мы знаем, что этот поток делится на фазы, а последние дробятся на ещё более мелкие составляющие. Причём это дробление производится до тех пор, пока перед нами не возникает самая мелкая структура, расчленение которой даёт уже ряд не связанных между собой звуков. Однако ни одна из этих структур не может быть названа знаком в полном смысле этого слова, ибо не имеет денотата. Не означает ли это, что понятие музыкального языка лишается права на существование? Ведь язык – это система знаков. Коль скоро знаков нет, то нет и языка! И всё-таки существование некоторой порождающей системы музыкальных текстов вряд ли может вызывать сомнения. Выходит, что система, выполняющая функции языка, не обладает уровнем знака. Видимо, в этом и состоит её специфика. Уже один этот факт требует взглянуть на проблему значащей единицы под особым углом зрения. Если не всякая значащая единица является знаком, то, следовательно, знаковая ситуация – не единственный и не универсальный способ осуществления семантических задач. В связи с этим нам представляется полезным различить понятия „семиотическая система“ и „знаковая система“. Первое должно быть шире второго и должно обозначать определённый класс систем, предназначенных для осуществления коммуникативных процессов различного рода. Знаковая система – это такая семиотическая система, которая использует для реализации семиотических задач струк-

туры особого типа – знаки. Именно поэтому вербальный язык (и его функциональные эквиваленты) есть знаковая семиотическая система. Музыкальный же язык является незнакомой семиотической системой» [3, 103].

Не претендуя на развернутую интерпретацию этого суждения, укажем лишь на его очевидную принадлежность к многозначным логическим концептам. Выстраивая свою аргументацию, М. Арановский хотя и не прибегает к обозначению типов логики, однако явно на них указывает. Если оставаться в рамках классической двузначной логики, то выражение «музыкальный язык есть незнакомая знаковая система» даже при всех допущениях вольного или расширительного толкования входящих в него понятий «язык», «система», «знак» всё-таки остаётся некорректным. Закон исключённого третьего (среднего) допускает только одно: либо музыкальный язык – знаковая система, либо – не знаковая, иного не дано. То есть, либо система порождает тексты и принадлежит к классу семиотических, либо она порождает не тексты, а нечто иное, например, некий особый способ коммуницирования, который может справляться с «осуществлением семантических задач», обыкновенно решаемых с помощью семиотических конструкций, вовсе не прибегая к их помощи.

Другими словами, М. Арановский предлагает изменить взгляд на проблему значащей единицы в музыке, сделать его более многомерным и существенно более глубоким как раз благодаря переходу от законов двузначной логики к законам логики многозначной. Однако он не предпринимает дальнейшего движения в направлении конкретизации логических конструктов, используемых для построения своих выводов. В музыкознании, как, впрочем, и во многих иных сферах человеческой деятельности, для определения статуса логичности или нелогичности умозаключений и выводов исследователи чаще всего следуют своим интуитивным предпочтениям, здравому смыслу и знанию общих рациональных законов теории познания. Апеллировать к логическим основаниям истинности или ложности суждений кажется избыточным, хотя некоторые логические основания для построения своей теории каждый исследователь всё же каким-либо образом избирает.

Принимая во внимание вышеизложенное, предлагаем затронуть тему логических оснований в отношении трёх интонационных теорий, в большей или меньшей степени распространённых в современной науке. Речь идёт о теориях Б. Яворского, Б. Асафьева и К. Закса. Конечно, в рамках краткой статьи дать развернутое и целостное исследование их логических оснований не представляется возможным. Поэтому сосредоточим внимание лишь на некоторых аспектах, которые, во-первых, сформировали неповторимые индивидуальные особенности каждой из них и, во-вторых, относятся к фундаментальным свойствам интонации в представлении упомянутых исследователей. Всё это в совокупности, как мы надеемся, позволит уточнить исходные когнитивные посылки, которым те были привержены.

Теории Яворского и Асафьева, возникшие одна за другой, несомненно, индивидуальные, но и преемственные. М. Арановский указывал: «Сам же Асафьев, кроме отчётливых влияний со стороны французской семиотики, безоговорочно признавал огромное влияние, которое оказала на него теория ладового ритма Яворского; именно от Яворского Асафьев впервые услышал термин „музыкальная интонация“. Яворский так называл разрешение неустойчивого тона в устой. Асафьев же усмотрел в понятии интонации богатые потенции и создал на его основе свою концепцию музыки. Но главным источником идей Асафьева всегда оставалась сама музыка. Эмпирическое (творческое, слуховое) начало у него всегда преобладало над абстрактным теоретизированием. Он шёл от музыки и умел раскрывать лежащие в её основе содержательные и чисто музыкальные стимулы» [1, 63]. Однако, с другой стороны, обе эти теории преемственны от идей Э. Курта. Это отмечает и М. Арановский, и другие исследователи. Сошлёмся на статью Я. Файна «О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского» [11], где подробно освещается этот вопрос.

В отличие от первых двух теорий, направленных на объяснение процессов в зрелых, сложившихся музыкальных культурах, концепция Курта Закса опирается на наблюдения и выводы, сделанные в ходе исследования примитивных культур, сохранившихся

к середине двадцатого столетия. Затрагивая вопросы происхождения музыкального интонирования в своей монографии «Истоки музыки», изданной под редакцией Яапа Кунста в Гааге в 1962 году, он пишет: «Позже Запад задрапировал свои догадки в ниспадающую мантию учёного. Он сделал вид, что и сегодня найти истоки музыки можно в имитации пения птиц, в криках, дающих сигнал „на холмы и в даль“, либо в естественной ритмической пульсации, организующей [некое] напряжение, и, конечно, в человеческой речи. Ни одна из всех этих якобы научных теорий не подтверждается фактами. В лучшем случае, некоторые из их связей находятся в области возможностей; и даже возможностей удручающе слабых. Окрик либо регулярная акцентность трудовой деятельности, несомненно, могли привести к мелодической попевке или ритмическому рисунку; но могут ли они произвести музыку в целом во всех её проявлениях? В последнее время [гипотеза] о происхождении истоков музыки из речи была модифицирована через [свойства] так называемых тоновых языков (tone languages) (здесь и далее перевод наш. – К. К.)»³ [13, 34].

Тем самым Закс изначально ставит себя в оппозицию к музыковедам академического направления. Свои размышления о формировании музыкального языка он начинает с последовательного научного скепсиса, тем самым ставя под вопрос уже существующие теории происхождения музыки, и, по сути дела, заставляя задуматься о том, что способность одного человека издавать звук, другим человеком воспринималась как некая информация задолго до того, как появятся грамматические нормы, присущие какому-либо языку, пусть даже самому примитивному. И даже раньше, чем в человеческом сообществе возникла первичная типологизация этих голосовых импульсов, их осознанное и целесообразное периодическое применение. То есть до того, как появилась устойчивая конвенциональность, свойственная речи.

«Даже исходная идентичность музыки и языка, – пишет он, – не может быть принята [доказана]. Если бы она действительно существовала, разделение музыки и речи могло произойти только для того, чтобы создать две совершенно разные формы высказывания:

эмоциональная идиома (пение), в отличие от коммуникативной идиомы (говорение)»⁴ [13, 38].

Необходимо учитывать, что интонационный посыл, выраженный в крике, в стоне, в вое или в любых других фонетических проявлениях, не связанных с говорением, речью, языковой коммуникацией в целом, имеет интонационную природу несколько иного рода, нежели в сформировавшейся музыкальной культуре или в речевой коммуникации. Отличие состоит в том, что этот посыл выражает непосредственную реакцию на происходящее с человеком, оказавшимся отправителем информации, в то время как в контексте культуры коммуникация через интонационные сообщения, как и сами эти сообщения, опосредованы культурным опытом, традицией, конвенциональными установлениями. Мы бы предложили называть такие фонетические проявления «протоинтонацией». Человек, слыша тот или иной звуковой посыл, исходящий от другого человека, воспринимает психоэмоциональное сообщение без всякой словесной или даже слоговой дифференциации сигнала, то есть **вне языковой коммуникации**. Причём, человек воспринимает его безоговорочно и независимо от того, сформировались ли какие-либо понятия о языке, музыке, одним словом, о способах коммуницирования, присущих обществу, пусть даже и примитивному.

Есть все основания полагать, что Закс, опираясь на свои наблюдения и исследования, приходит к весьма глубоким выводам о природе и сути интонации, хотя во многих случаях избегает использования самого термина «интонация». Он заменяет его иными терминами – «tone», «ditonic», «tritone», «tetratonic», «pentatonic» и т. п. Слово «тон», таким образом, широко применяется в качестве основы для образования производных терминов и понятий, причём, все они указывают преимущественно на компоненты структуры или на устойчивые структурные звенья. Например, рассматривая альтернативные концепции возникновения музыки, он никогда не говорит об «интонации» как информационном коммуникате. Для Закса это своего рода системный самозапрет, поэтому исследователь с большой изобретательностью с помощью описательных конструкций преподносит своё понимание

сущности информационной коммуникации посредством звука.

С должной тщательностью Курт Закс остаётся на понятиях «попевка» и «мелодия», акцентируя их значимость для построения собственной концепции. Эти термины, часто используемые в его аргументациях, автор поясняет следующим образом: «Надо подчеркнуть, что самые старые музыкальные произведения – чисто вокальные и, следовательно, чистые мелодии. Поскольку понятие мелодии далеко не однозначно, его здесь можно определить как слышимое движение поющего голоса (или, намного позже, [поющего] инструмента) от начала пьесы через все последовательные шаги до её завершения. Но помимо безжизненной суммы его [голоса] отдельных шагов (то есть попевок? – К. К.), мы считаем само собой разумеющимся, что такое движение будет органичным, живым целым с дыханием и потоком, с напряжением и расслаблением. Это не обязательно „мелодичный“ или приятный звук, как того требуют оперные фанаты и излагают словари»⁵ [13, 51]. Однако цитированное суждение даёт нам основания полагать, что все три интонационные теории, несмотря на очевидные различия, в той или иной степени соприкасаются с ранее названными триадами: «попевка – интонация – знак» и «звуковысотная организация – звуковые контуры произведения – текст».

* * *

Принимая во внимание вышеизложенное, обратимся к логическим основаниям упомянутых теорий. Правда, прежде необходима одна оговорка, связанная с тем, что в исследовательской литературе поиск таких оснований, если вообще задача ставится таким образом, зачастую сконцентрирован исключительно на проблеме определения интонации. И если универсального определения в теоретической концепции не сложилось, либо оно неоднократно пересматривалось и содержательно эволюционировало, то вместо поиска причин такого положения вещей в самой теории, как правило, предлагаются дополнительные интерпретации, привлекающие внешние доводы. Между тем, о логических основаниях своих теорий ни Яворский, ни Асафьев, ни Закс специально не сообщают, в большей степени опираясь, как

мы уже упоминали, на свою интуицию и опыт научного мышления. Поэтому велика вероятность, что упоминания о таких логических основаниях мы обнаружим не в определениях интонации, принадлежащих этим трём авторам и многократно цитированных в работах последующих интерпретаторов, а среди формулировок отправных посылок, использованных для построения теоретических концепций и выбора методологии.

Именно на такую первичную посылку Яворского указывает М. Арановский: «Определяя суть какого-либо явления, он (Яворский. – К. К.) обычно опирался на категории более широкого порядка, то есть действовал известным для науки методом: поскольку частное поκειται в общем, специфику частного можно установить, на основе знания общего. Для теории музыкальной речи такими общими категориями, с точки зрения Яворского, были, во-первых, *учение о всемирном тяготении* (курсив наш. – К. К.) и, во-вторых, законы математического мышления. Что касается всемирного тяготения, то именно в нём Яворский усматривал источник тяготений звуков. Тяготение неустоев в устои он интерпретировал как частный случай проявления закона всемирной гравитации. Устой оказывался центром, к которому устремлено движение остальных звуков. Доказать это на акустическом уровне он не мог. Оставалось надеяться на силу аналогии» [2, 57].

Исходя из этого можно заключить, что интонационная теория Б. Яворского в качестве своей опоры использует *атрибутивное суждение*, то есть некое утверждение, в котором предикат представляет собой неотъемлемый признак или атрибут субъекта. Центральным элементом его воззрений является суждение о тяготении. Следовательно, общая черта всех интонаций – действие силы гравитации: «все интонации – проявление силы тяготения». Таким образом, акустическая реализация тяготения оказывается наиважнейшим и неотъемлемым признаком всякой интонации, её атрибутом, без которого никакая интонация немыслима.

Итак, музыкальное выражение всеобщего закона гравитации, по мысли Яворского, первоначально реализуется в виде единичного тяготения как движение неустоя в устой. Именно это движение и образует элементарную ин-

тонацию. Далее сумма тяготений формирует лад, а тяготение, будучи опосредованным ладовыми закономерностями, превращается в фактор формообразования. Но тогда суждение Яворского об интонации принадлежит ещё и к классу *аналитических суждений*, смысл которых вытекает из содержания вложенного в них понятия: его предикат (сила тяготения) уже входит в содержание субъекта (интонация) и по сути дела ничего не добавляет к тому, что мы, опираясь на общее понятие о гравитации, и без того знаем о субъекте высказывания (то есть интонации).

Именно понятие о гравитации является в данном случае единственной отправной посылкой: «интонации есть проявления силы гравитации», или «интонации есть тяготение». По сути, это самодостаточное суждение, проекция которого на действительность и должна последовательно раскрывать его неисчерпаемую глубину. Именно о таких суждениях писал И. Кант: «...мне незачем выходить за пределы понятия, которое я сочетаю со словом тело, чтобы признать, что протяжение связано с ним, мне нужно только расчлнить это понятие, т. е. осознать всегда мыслимое в нём многообразии, чтобы найти в нём этот предикат. Следовательно, это – аналитическое суждение» [7, 112]. Другими словами, если звуковое явление, независимо от его структуры и протяжённости, содержит в себе тяготеющий неустой, затем – целенаправленное движение к устою и, далее, его обретение, то оно, это звуковое явление (интонация), по умолчанию относится к истине, поскольку его смысловой объем не пуст и входит как отдельный частный случай в общую закономерность, предоставляемую предикатом – в нашем случае является проявлением силы гравитации.

Из всего сказанного следует, что Яворский, избрав этот путь рассуждений, обречён постоянно находить в музыке только лишь подтверждение одного и того же общего закона, что влечёт за собой необходимость постоянно редактировать первоначальное определение интонации, «встраивать» его в различные проявления «музыкального космоса». Ведь акустическое тяготение, являющееся нам в чувственной форме, всё же не раскрывает своего смысла до конца. Он открывается лишь отчасти и в дальнейшем познаётся за пределами чув-

ственного опыта, исключительно в границах ноуменальной, то есть умопостигаемой процедуры, получающей обоснование благодаря логическим выводам. Именно по этой причине в трактовке Яворским интонации просматриваются ноуменальные черты. Однако этот самый ноумен (он же интонация) все равно остаётся неким фантомом, границы которого нельзя надёжно «схватить» и зафиксировать одной лишь аналитической конкретикой. Это объясняет постоянное стремление Яворского переосмыслить первоначальное определение интонации, расширить его, изменить вплоть до глубоких расхождений с его первоначальной версией. В своём специфическом качестве ускользающего закона целостности музыкального космоса ноуменальность интонации предъявляет нашему разуму бесчисленные способы проявления тяготений, их множественность, системность, соподчинённость, консолидированную в музыкальные формы, стили, жанры и, наконец, в систему музыкального мышления или «музыкальной речи», если воспользоваться терминологией самого Яворского.

* * *

Чтобы вырваться из этого «заколдованного круга», нужна перемена точки зрения на интонацию, *уход от аналитического суждения в область суждений синтетических*, которые расширяли бы наши представления об интонации, а не сводили бы её сущность к единственному предикату. Такой новый взгляд на сущность интонации удалось сформировать Б. Асафьеву. Его интонационная теория – как на уровне фундаментальных основ, так и на уровне конечных выводов – исходит из принципиально иных посылок. Известно, что помимо композиторского образования, полученного в классе Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербургской консерватории, Асафьев в 1908 году окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Возможно, именно это обстоятельство определило влияние лингвосомиотических теорий того времени (прежде всего – Соссюра) на его интонационную теорию.

Это, конечно, относится и к выбору логических оснований. Они восходят к области неклассических логик, точнее, к только лишь

формирующейся в те годы концепции интенциональной логики, в которой используется понятие смысла языкового выражения, необходимое для анализа разнообразных контекстов естественного языка⁶. Отсюда ощутимое стремление к отождествлению музыки с языком, к которому примешивались марксистские и, как утверждали некоторые критики, даже вульгарно-социологические представления. Понимая интонацию как форму художественного высказывания, наделённого неким смыслом, считая интонации «комплексами музыкальных речений», Асафьев мог продвигаться в двух направлениях. Первое: уточнение смысла интонации можно было искать на путях построения формализованного языка музыки и его семантики. Однако в рамках общественно-политических кампаний по борьбе с формализмом, в те годы имевших место в СССР, это направление оставалось для Асафьева закрытым. Второе: можно было заняться поисками взаимных конвенциональностей смысловых отношений музыкальной интонации и высказываний на естественном языке, то есть экспликацией интонационных смыслов в область общезначимых языковых способов представления смысла – своеобразным «переводом» смысла музыкального произведения на общераспространенный язык. Именно на этом пути Асафьев «заработал» большинство упреков в вульгарном социологизме.

Однако здесь, безусловно, имеется и рациональное зерно, связанное со стремлением формализовать понятие смысла художественного высказывания. Напрашивается параллель, сформулированная позднее Р. Карнапом⁷, который утверждал, что смысл всякого выражения и понятие функции, характеризующееся соответствием аргумента своему значению, взаимосвязаны. Эта взаимосвязь закрепляет за каждой интонацией, принимаемой за аргумент функции, единичное значение, зависящее от конкретного контекста, в котором эта интонация использована (интенционал). И тогда для каждого определённого аргумента (интонации) выстраивается семантическая модель выражения, называемая экстенционалом, в которой содержится всё поле возможных значений для каждой конкретной интонации во всех мыслимых контекстах и условиях при-
менения.

Но именно в этом пункте фундаментальные принципы интонационной теории Асафьева начинают входить в противоречие с известной практикой коммуницирования в культуре. То есть, в поисках всё более специфических функциональных отношений между аргументом (интонацией) и её значением художники и интерпретаторы (исполнители, исследователи) начинают создавать такие контекстуальные связи, признаваемые за новую функциональность, в которых смысловое содержание интонационных структур стремительно удаляется от поля конвенциональных значений. Другими словами, ради поисков оригинальности и смысловых парадоксов начинается сознательное назначение смысла для каждой определённой интонации, обусловленное «примысливанием» исследователя или исполнителя к существующим способам понимания и обнаружения смысла музыки. Опыт постмодернистской деконструкции классического музыкального наследия – наглядное тому подтверждение.

Несомненно, что и задолго до наступления эпохи постмодерна Асафьев понимал эту опасность. Возможно, с этим связана его осторожность с вынесением окончательного определения интонации, постоянная потребность в его уточнении и ревизии. В самом деле, многообразный и постоянно нарастающий смысловой контекст музыкального искусства требует учета всё новых значений, которые сопрягаются с самыми разными структурными компонентами музыкального высказывания. Обратим внимание, что диапазон таких структур чрезвычайно широк – от скромных по масштабам и несложных ритмомелодических комплексов до целых произведений и метафорических интонаций, символически характеризующих целые исторические эпохи. Но тогда и язык, где функционируют интонации, структура которых постоянно меняется и всячески противится установлению сопоставимых по масштабам границ, может произвольно перетолковываться интерпретатором и получателем конечной художественной информации. В результате язык превращается из семиотической структуры в нечто парадоксальное, например, в «незнаковую семиотическую систему».

Стало быть, интонация для Асафьева была не просто ключевым и исходным компонентом

строения музыкального целого, благодаря которому «запускаются» процессы осмысления музыкального звучания. Она (интонация) *оказывается вовсе не монадой, а системным феноменом, в структуре которого обнаруживаются «вложенные» компоненты различных масштабных уровней*, что не позволяет сводить асафьевскую интонацию к некоей неделимой единичности, свойства которой максимально могут быть приближены к семиотическому её истолкованию, то есть к классическому определению знака. Таким образом, можно предположить, что Асафьев был близок к утверждению, что *интонация по крайней мере не требует фиксированного определения своей структуры и, соответствующей локализации этой неувимой структуры в «теле» музыкального произведения.*

И, наконец, не будем забывать, что современная Яворскому и Асафьеву семиотика, развиваясь и оснащаясь собственными методами познания и терминологическим аппаратом, в конечном итоге также исчерпала себя в попытках прийти к единству понимания, что же такое знак. Знак, увы, «оттолкнувшись» от идеи устойчивого соотношения означающего и означаемого, шаг за шагом утрачивал свойства материального символа, сопряженного со своим, только ему присущим денотатом, и становился не более чем теоретическим допущением. Вот как об этом пишет Н. Сироткин в статье «Тотальность семиотического знания»: «До сих пор нет ясных общепринятых критериев в том, что касается фундаментальных понятий семиотического знания; нет общепринятых критериев для отличия знакового от незнакового. <...> Но знаки ведь вовсе не обязательно называть знаками, чтобы они стали знаками; во всяком случае, в семиотике принято полагать, что знаки как-то можно *отличить* от не-знаков. Демаркация предмета – первый шаг науки. Семиотика до сих пор не сделала этого шага; точнее, семиотисты разошлись и продолжают расходиться в разных направлениях» [8].

Далее Н. Сироткин, комментируя, без сомнения, одну из важнейших целей семиотического проекта Ч. Пирса, утверждает: «Семиотика Пирса стремится к тому, чтобы найти „объяснение универсума“, чтобы понять реальный универсум, реальную действительность как язык, содержащий информацию о себе

самом» [8]. И, наконец, его оценка современного состояния сосюрковского семиотического проекта: «Сейчас в лице постмодернизма сосюрианство говорит о своей принципиальной незавершимости и незавершаемости, стремится превратить историю в семиологию, чтобы спастись таким образом от конечной – исторической – оценки, называя себя порождением естественной логики истории, более того, замещением истории. Поэтому и нельзя здесь ясно определить понятие знака: в этом проекте важно не содержание знаковых процессов, механизмов, операций, важен метод оперирования со знаковым, а знаковым – семиотичным – объявляется всё» [8].

Так не являлась ли разработка Асафьевым своей интонационной теории своеобразным ускользанием от бесплодных и ненужных ученому споров, защитными контраргументами от упреков в так называемом «вульгарном социологизме», которые к месту и не к месту сыпались на него на протяжении многих лет? Ведь представленные выше доводы приводят к мысли, что и в плане структуры, и в том, что касается смысловых объемов значения (смысла, денотата, означаемого), знаком может быть абсолютно всё что угодно. Следовательно, в семиотике, как в науке о знаках, нет необходимости сосредотачиваться на определении, в какую именно форму в конечном итоге облекается знак. И не случайно уже в 60-е годы XX столетия французская семиотика «...выработала и новое общее представление о знаковых процессах, приведшее к частичной ревизии теории Соссюра. Так, Эмиль Бенвенист сформулировал разграничение двух способов означивания – семиотических (одиночные знаки по Соссюру, которые отсылают напрямую к понятию и должны быть опознаны) и семантических (целостные высказывания, смысл их не складывается из отдельных единиц, а должен быть понят)» [6].

После всего сказанного не кажется удивительным следующее утверждение: «Единого исчерпывающего определения [интонации] Асафьев не даёт, но предлагает до десяти „частных“ определений, раскрывающих интонацию в разных значениях (не случайно И. В. Способин на похоронах Асафьева грустно пошутил: „Так мы и не узнаем, что же такое интонация“). Но есть в этом и своё преимущество, поскольку

можно трактовать интонацию в более широком смысле и в менее широком (тесном)» [12, 561]. Хотя, в чём именно усматривают авторы цитированного фрагмента преимущество, всё-таки остаётся не прояснённым, если степень свободы этих узких и широких трактовок вполне может граничить с произвольностью. Однако если принять позицию интенциональной логики, то становится очевидным, что *гораздо важнее принципы назначения и закрепления значения за неким материальным объектом, выполняющим в коммуникации функцию знака, какой бы структурой и масштабами он ни обладал.*

В теории К. Закса необходимой и достаточной исходной позицией явилась психоэмоциональная реактивность человека. А поскольку указанное свойство психической организации *homo sapiens* присуще всем представителям этого биологического вида, то и информационный потенциал, «считываемый» каждым индивидом в ходе восприятия звукового сообщения, должен обладать если не полной смысловой идентичностью, то, по крайней мере, ощутимым подобием. Причём, та часть информации и психоэмоциональных реакций, которая укладывается в область этого подобия, не зависит ни от культурного опыта, ни от национальности воспринимающего субъекта, ни от языка, на котором он говорит, ни от происхождения самого сигнала – будь то вопль отчаяния, песня или академическая музыкальная пьеса. И пусть эта информация не отличается полнотой и художественной конкретикой, то есть далеко не всегда может считаться достаточной для полноценной художественной коммуникации, её безусловное, неустраняемое, рефлекторное, а значит, *не подлежащее никакой отмене восприятие и усвоение обеспечивает универсальность и внеисторический характер интонационной модели, обоснованной Заксом.*

Не вызывает сомнений, что Закс в своей теоретической конструкции опирается на принципы так называемой модальной логики⁸. Но в таком случае нам необходимо будет определить логические операторы (модальности), к которым он прибегает. В первую очередь, это традиционные алетические (связанные с физической возможностью чего-либо) модаль-

ности – «необходимо» и «возможно», затем – производные логические операторы «всегда будет», «всегда было», «будет в дальнейшем» и т. п. Закс расширяет предметное поле необходимой ему цепочки модальностей благодаря тому, что в каждом из разделов выстраиваемой им теории, связанном с очередным модальным оператором, использует сходные идеи и методы, изначально применённые к первичным модальным операторам («необходимо» и «возможно»). Таким образом, эти довольно многочисленные частные разделы его модальной конструкции получают поистине бесконечное количество приложений в конкретных музыкальных описаниях традиций и культур – от культур примитивных народов – главного предмета изучения и поставщика конечных выводов теоретической модели Закса – до современного музыкального искусства.

Однако у таких простейших принципов взаимодействия модальных операторов имеются некоторые ограничения, нарастающие по мере усложнения логической конструкции и задающие некие рамки или области корректного применения всем теориям, основанным на данном принципе, в том числе и взглядам Закса. Дело в том, что нарастающая множественность модальных операторов рано или поздно «упирается» в фундаментальное ограничение, а именно: *классические модальные операторы в разных контекстах понимаются по-разному*. То есть, появляются и затем параллельно существуют разные «необходимо», «возможно» и т. п. Поэтому они не могут быть описаны, исходя лишь из одной системы их взаимоотношений, поскольку таким образом мы фиксируем только одно из возможных пониманий этих операторов. И тогда в теоретической конструкции появляется необходимость так называемой «подстановки» разных описаний как будто одного и того же модального оператора. Одновременно с нею безудержно нарастает объем описаний с разной степенью подобия, и рука об руку с этим процессом падает степень точности и тождественности объектов, описываемых разными способами.

Классический пример – феномен заксовской *tumbling strain*, которая охватывает диапазон в несколько октав и имеет очень широкую динамику (добавим к этому – такой класс

попевок не предъявляет высоких требований к точности воспроизведения – как высотного, так и по количеству используемых тонов). С неподражаемой экспрессией и изобретательностью исследователь описывает, что именно представляет собой эта разновидность попевок, каковы они по звучанию и, самое главное, какое эмоциональное послание передаёт человек с помощью этой вокализации или же в каком эмоциональном состоянии сам пребывает: «Наиболее захватывающая из самых старых образцов мелодии может быть описана как „скачкообразная (кувыркающаяся) мелодия или напев“. Её характер является диким и ожесточённым: после скачка до самой, насколько возможно, высокой ноты и вопля фортиссимо, голос то грохочет вниз скачками или шагами, то скользит в пианиссимо, с передышками на паре самых низких, почти неслышимых нот; затем, в могучем прыжке, он возобновляет самую высокую ноту, чтобы повторить этот каскад так часто, как это необходимо. В наиболее эмоциональной и наименее «певучей» форме, такие мелодии позволяют вспомнить почти нечеловеческие, дикие возгласы радости или стенания ярости, которые могут происходить от таких необузданных порывов.

Грубейший стиль такого рода мелодии, кажется, сохранился в Австралии. На полпути между воем и пением, оно воспринимается на слух как проявление „остервенения“ и „спазма“ в „стабильно растущем волнении“ и с „изрядной долей страсти“» [13, 51].

Таким образом, Закс неявно делает акцент на **интонировании**, которое не называет таким термином, но связывает с ним некий по умолчанию известный каждому человеку способ вложить психоэмоциональный информационный посыл в производство некоего звука (любого, большей частью ещё не музыкального). Но, тогда другой человек – получатель этого информационного посыла – *всегда сможет*¹⁰ его прочесть и понять вовсе не благодаря своей образованности или принадлежности к некой общей для участников коммуникации культуре, а по совершенно иным причинам. То есть, мы опознаём, выделяем и понимаем посланный в окружающую среду акустический сигнал как наполненный психоэмоциональным содержанием только потому, что все обладаем врождённой способностью к интонированию,

которая предоставляет каждому возможность использовать акустические сигналы для психоэмоциональной коммуникации как со стороны отправителя сообщения, так и со стороны получателя. При этом адекватность коммуникации гарантируется **интонационным сознанием**, биологически присущим виду *homo sapiens*, первичность которого затем выстраивается в более сложные, уже обработанные культурой виды коммуникационных отношений между людьми.

Таким образом, этот термин из обозначения „неупорядоченной“, „скачущей“, „хаотической“ попевки преобразуется в абстрактное теоретическое понятие об острой психоэмоциональной реакции, выражаемой в звуковой форме, близкой к вокализации. Из реальной определённости остаётся только указание на силу и несомненную конвенциональность аффектированного выражения эмоции и общее направление движения от начального высокого тона через неупорядоченную траекторию к конечному низкому. Хотя, при обращении к реальным образцам музыкального интонирования, описание этой «неупорядоченной попевки или мелодии» потребует совсем других степеней точности, обусловленных звуковой конкретикой и контекстами использования.

На наш взгляд, заковская сегментация музыкального высказывания (произведения), требует чёткого осознания, что подстановочность тождественного имеет отношение к истине, только если взаимозаменяемые модальные операторы и связанные с ними термины являются идентичными по смыслу, но различающимися по способу описания. Но в аналитических процедурах с той же *tumbling strain* появляется необходимость работы с реальными звуковыми объектами (тождественными или подобными), тогда как в умозрительных подстановочных процедурах мы имеем дело лишь с понятиями, выражаемыми в терминах языка. И чтобы преодолеть, или хотя бы сократить этот разрыв, необходима опора на опыт создания и воспроизводства этих попевок, который только и может окончательно установить идентичность *tumbling strain* звуковым контурам и умопостигаемому (то есть опосредованному) значению конкретной акустической структуры, функционирующей в условиях

непосредственной психоэмоциональной рефлексии конкретных отправителей и получателей информации.

Указанные особенности применения модальных операторов обуславливают и сферу теоретических обобщений Закса, направленных на пересмотр принципов когнитивной структуры человеческой коммуникации с помощью акустических явлений. Отсюда – повышенный интерес к таким фундаментальным вопросам как субстанциальный статус музыки (точнее, протомузыки) и производность от неё языка, проблема происхождения голосовой коммуникации и её первичного смыслового потенциала. Как видим, его теория даёт немало фундаментальных установок, опираясь на которые можно попытаться уйти от когнитивных тупиков, на которые натолкнулись другие теории интонации, сформулированные по отношению к иным историческим эпохам. Признание неустранимой первичности интонационного мышления, то есть присущей каждому человеческому существу способности к интонированию и интонационному восприятию результатов этого интонирования, открывает путь к интерпретации психоэмоционального тонуса музыкальных произведений за пределами академического музыкального анализа и исторической обусловленности форм музыкального высказывания.

* * *

Подводя итог, обратим внимание на то, что затронутые в статье интонационные теории и семиотические концепции хронологически близки и несомненно, взаимосвязаны. Во-первых, следует признать первичность семиотических идей по отношению к теориям интонации. Во-вторых, влияние семиотических воззрений на теории интонации возрастало тем заметнее, чем интенсивнее развивалась сама семиотика. В-третьих, интонационные и семиотические теории соответствуют единой научной парадигме, положенной в основу представлений о способах коммуникации. Точнее, эти теории, несмотря на все различия, являются результатом научного обобщения присущей человеческому роду способности к коммуникации и практики коммуницирования на определённом этапе развития науки. Тем самым, эволюция интонационных теорий от Яворского к Заксу

недвусмысленно отражает эволюцию коммуникационного сознания. Поэтому вполне естественно, что для построения своих концепций каждый из них подбирал логические основания, которые на тот момент считал наиболее эффективными, не удовлетворяясь в полной мере опытом предшественников. Но это также означает, что и в дальнейшем каждый новый исследователь, анализируя более ранние достижения, так же будет переосмысливать опыт учёных, внёсших свой вклад в науку прежде него самого, и зачастую понимать, оценивать,

интерпретировать эти достижения совершенно иначе, чем их авторы. Но тогда встаёт вопрос об адекватности и объективности таких оценок, о движении к истине через процедуру оценивания научного опыта и знания. Как раз для разрешения подобных вопросов, пусть не окончательного и подлежащего дальнейшей переоценке, необходимо время от времени сверять собственные наблюдения с логическими основаниям теоретической мысли, сформулированной теми, кто «задавал тон» научному поиску на предыдущих этапах развития науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Интонация может быть интерпретирована как степень напряжённости, тон или манера речи, или музыкальной экспрессии, особенно, когда в ней выражается определённое, иногда специально подчеркнутое отношение к предмету разговора или к художественному образу. В таком аспекте уместно говорить, к примеру, о командной, заискивающей, доверительной, вопросительной, гневной, патетической интонации и т. п. Кроме того, термином интонация может обозначаться смена высоких и низких тонов в речи и в музыке, что переводит смысл термина из области оценок психоэмоционального напряжения (тонуса) речевой или музыкальной коммуникации в область, где обнаруживаются интонационные структуры в их акустическом, то есть реальном физическом статусе.

² Со времен Аристотеля и до наших дней логика не переставала развиваться. В её эволюции принято выделять два важнейших этапа, первый из которых преимущественно связан с областью так называемой традиционной общей практической логики, а второй большей частью относится к области логики теоретической (символической, математической). Временной границей между ними считается появления первых работ по математической логике Дж. Булля: «Математический анализ логики» (1847), «Логическое исчисление» (1848), «Исследование законов мышления» (1854).

Принципиальное отличие упомянутых этапов состоит в том, что традиционные логические теории для формулировки и обоснования своих законов всегда пользовались средствами естественного языка, а логические теории второго этапа перешли к использованию так называемого формализованного, точного символического языка. Поэтому их положения представляются не в виде словесных высказываний, а в виде исчислений, которые более точно передают смысл разнообразных моделей рассуждений.

Именно к более ранним классическим логикам относятся системы *двузначной логики высказываний*, возможности которой мы использовали в предыдущих рассуждениях, и где выполняются принцип исключённого третьего, правило снятия двойного отрицания, правило сведения к абсурду. К современным неклассическим логикам причисляются *модальная, многозначная, паранепротиворечивая логики, логика квантовой механики, неклассическая теория логического следования и т. п.*, где принципы исключённого третьего, снятия двойного отрицания, а также доказательство теорем существования методом рассуждения от противного (интуиционистская логика) не работают.

³ The later West draped its guesswork with the flowing gown of the scholar. It pretended to find the origins of music, now in the imitation of singing birds, now in shouts to signal "over the hills and far away", or in the natural rhythmic alleviation of organized toil, indeed, in human speech. Not one of all the allegedly scientific theories is borne out by facts. At best, some of their connections are in the realm of possibility; and even the possibilities are depressingly weak. A shout or a bit of regular work may doubtless have led to a melodic strain or a rhythmic pattern; but can they have begotten music as a whole in all its ramifications? Lately, the derivation from speech has been modified via the so-called tone languages [13, 34].

Тональные (тоновые) языки – это языки, в которых имеются фонологически значимые тоны, служащие для различения лексических и (или) грамматических значений. Они распространены в Юго-Восточной Азии (китайский, вьетнамский, лаосский, бирманский и др.), Африке (ква, банту и др.), Америке (миштекский, масатекский, трикеи др.). В одних тоновых языках (например, китайско-тибетских) тоны имеют преимущественно лексическую значимость, в других могут выражать и грамматические различия.

⁴ Is there a proof that speech inflections preceded singing? And if they did? Post hoc, ergo propter hoc, "after this and hence on account of it," is the worst of arguing fallacies. Musical imitation of language at any time does not evince a linguistic origin of music. Even an original identity of music and language cannot be accepted. Had it existed, the separation of the two could only have happened in order to build up two very different forms of utterance: an emotional idiom (singing) as distinct from a communicative idiom (speaking) [13, 38].

⁵ The oldest pieces of music, it must be emphasized, are purely vocal and, hence, pure melodies. Since the concept of melody is far from being unambiguous, it might here be defined as the audible movement of a singing voice (or, much later, of an instrument) from the beginning of a piece through all successive steps to its end. But beyond the lifeless sum total of its individual steps, we take for granted that such a movement be an organic, living whole with breath and flow, with tension and relaxation. It is not necessarily "melodious" or sweet-sounding, as the opera fans demand and the dictionaries set forth [13, 51].

⁶ Интенциональная логика относится к области неклассических логик и опирается на понятие смысла языкового выражения, которое необходимо для исследования контекстов естественного языка. Толчком к формированию интенциональной логики послужило различие смысла и значения языкового выражения, обоснованное ещё в работах Г. Фреге (1892). Логический анализ смысла языкового выражения выполняется через процедуру уточнения понятия смысла в рамках построения специального формализованного языка и его семантики. Это, собственно, и есть специальное предназначение интенциональной логики, которое выражается в построении системы представления смысла через формальный синтаксис и формальную семантику. Таким образом, идеи интенциональной логики, как говорится, носились в воздухе. Однако сама формализация понятия смысла была выполнена намного позднее Р. Карнапом (1947), который обосновал закономерную связь (функцию), между аргументом – языковым выражением – и процедурой определения значения этого языкового выражения, управляемой содержащимся в нём смыслом в условиях изменяющегося языкового контекста. Так появляется функция, в которой языковое выражение последовательно обнаруживает спектр своих значений в зависимости от того, в каком языковом контексте функционирует его смысл. Следовательно, полнота смысла языкового выражения (экстенционал) достигается благодаря интеграции всех его возможных значений (интенционалов) в условиях функционирования данного языка.

⁷ Карнап Р. – немецко-американский философ и логик, ведущий представитель логического позитивизма и философии науки. Основные труды: «Значение и необходимость. Исследование по семантике и модальной логике» (1959), «Философские основания физики» (1971).

⁸ Модальная логика – это специальная область знания, в которой изучаются логические операторы, называемые модальностями. Классификация модальностей содержит несколько групп модальных понятий: логические модальности (логически необходимо, логически случайно и т. п.), физические модальности (физически необходимо, физически возможно и т. п.), временные модальности (абсолютные – было, есть, будет и сравнительные – раньше, позже, одновременно), причинные (имеется причина, имеется следствие, не является ни причиной, ни следствием), оценочные, познавательные (связанные с пониманием истины), аксиологические и прочие. И, хотя модальности изучались ещё в античности, например, Аристотелем, подробное системное исследование различных типов модальностей началось в 50-е годы XX века (Карнап Р. Значение и необходимость: пер. с англ. М., 1959; Лукасевич Я. Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики: пер. с англ. М., 1959; Семантика модальных и интенциональных логик. М., 1981; Фейс Р. Модальная логика. М., 1974 и др.).

⁹ The most fascinating of the oldest melody patterns may be described as a 'tumbling strain.' Its character is wild and violent: after a leap up to the highest available note in screaming fortissimo, the voice rattles down by jumps or steps or glides to a pianissimo respite on a couple of the lowest, almost inaudible notes; then, in a mighty leap, it resumes the highest note to repeat this cascade as often as necessary. In their most emotional and least 'melodious' form, such strains recall nearly inhuman, savage shouts of joy or wails of rage and may derive from such unbridled outbursts. The crudest style of this kind of melody seems to be preserved in Australia. Midway between howling and singing, it is described by an ear witness as performed with "frenzy" and "spasm" in a "steadily growing excitement" and with a "good deal of passion" [13, 51].

¹⁰ Один из модальных операторов, формирующих логическую конструкцию теории Закса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
2. Арановский М. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 41–60.

3. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–129.
4. Грицанов А. Знак // Всемирная энциклопедия. Философия. М.; Минск, 2001. С. 372–373.
5. Интонация // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. Л. О. Акопяна. М., 2001. С. 355.
6. Кавинкина И. Основы семиотики. Разд. 2. История формирования семиотики. § 6. URL: http://ebooks.grsu.by/osnov_semiotica/glava-1-istoriya-formirovaniya-semiotiki.htm (дата обращения: 25.11.2014).
7. Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 3. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1964. 799 с.
8. Сироткин Н. Тотальность семиотического знания. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/total.htm> (дата обращения: 25.11.2014).
9. Сохор А. Интонация // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 550–557.
10. Успенский Н. Попевка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 392.
11. Файн Я. О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского // Вестник музыкальной науки. 2015. № 2 (8). С. 91–98.
12. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учебник для ист.-теорет. и композиторских фак. муз. вузов. М., 2006. 632 с.
13. Sachs C. The wellsprings of music / edited by Jaap Kunst. Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1962. 228 p.

Konstantin M. Kurlenya

Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Music Theory, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia. E-mail: kurlenya78@mail.ru. ORCID: 0000-0001-7447-5146

REFINING THE MEANING OF THE TERM “INTONATION”: About the Logical Basis of Theories B. Yavorsky, B. Asafiev and K. Zaks

Abstract. The article discusses the fundamental logical foundations of the intonation theories of B. Yavorsky, B. Asafiev, K. Sachs. It is indicated that in musicology the totality of meanings embedded in the concept of “intonation” is formed at the intersection of semantic sets of two other concepts – “singing” and “sign”. The choice of fundamental grounds for intonation theory governs the quality of the semantic content of the term intonation. If an attribute-based analytical judgment (B. Yavorsky) is chosen as the starting point, then the totality of sound phenomena (intonations) is considered as a set of separate special cases in which a single generative law is in effect. In the case of reliance on the principles of intensional logic (B. Asafiev), the essence of intonation appears as the totality of its possible semantic meanings, due to the context of its application in musical art. In the case of constructing the intonation theory based on logical modal operators (K. Sachs), the adequacy of the perception of the meaning of the sound message is guaranteed by the intonation consciousness, biologically inherent in the homo sapiens. Subsequently, through the procedure of substituting the perception method formulated in this way, the meaning of the acoustic message is built into more complex, already processed by the culture, types of communication relations between people.

Keywords: intonation; intonation; singing; sign; attributive judgment; intensional logic; modal operators.

For citation: Kurlenya K. M. K utochneniyu smysla termina «intonatsiya»: o logicheskikh osnovaniyakh teorii B. Yavorskogo, B. Asaf'eva i K. Zaksa [Refining the meaning of the term “intonation”: about the logical basis of theories B. Yavorsky, B. Asafiev and K. Zaks]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 25–41. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aranovsky M. Kontseptsiya B. V. Asaf'eva [The concept of B. V. Asafiev]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 6, pp. 61–85.
2. Aranovsky M. Teoreticheskaya kontseptsiya B. L. Yavorskogo [The theoretical concept of B. L. Yavorsky]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 6, pp. 41–60.

3. Aranovsky M. Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, language, semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of musical thinking]. Moscow, 1974, pp. 90–129.
4. Gritsanov A. Znak [Sign]. *Vsemirnaya entsiklopediya. Filosofiya* [World Encyclopedia: Philosophy]. Moscow; Minsk, 2001, pp. 372–373.
5. Intonatsiya [Intonation]. *Muzykal'nyy slovar'Grouva* [Grove's Music Dictionary]. Moscow, 2001, pp. 355.
6. Kavinkina I. *Osnovy semiotiki. Razd. 2. Istoriya formirovaniya semiotiki. § 6* [Fundamentals of semiotics. Section 2. The history of the formation of semiotics, § 6]. URL: http://ebooks.grsu.by/osnov_semiotica/glava-1-istoriya-formirovaniya-semiotiki.htm (25.11.2014).
7. Kant I. *Sochineniya. V 6 t. T. 3. Kritika chistogo razuma* [Works, in 6 vols., vol. 3. Critique of Pure Reason]. Moscow: Mysl', 1964. 799 p.
8. Sirotkin N. *Total'nost'semioticheskogo znaniya* [Totality of semiotic knowledge]. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/total.htm> (25.11.2014).
9. Sohor A. Intonatsiya [Intonation]. *Muzykal'naya entsiklopediya / gl. red. Yu. V. Keldysh* [Yu. V. Keldysh (resp. ed.) Musical Encyclopedia]. Moscow, 1974. Vol. 2, col. 550–557.
10. Uspensky N. Popevka [Strain]. *Muzykal'naya entsiklopediya / gl. red. Yu. V. Keldysh* [Yu. V. Keldysh (resp. ed.) Musical Encyclopedia]. Moscow, 1978. Vol. 4, col. 392.
11. Fayn Ya. O ponyatii intonatsii v muzykal'no-teoreticheskoy kontseptsii B. Yavorskogo [On the concept of intonation in the musical theory of B. Yavorsky]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of musical science]. 2015. No. 2 (8), pp. 91–98.
12. Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya ist.-teoret. i kompozitorskikh fak. muz. vuzov* [Musical-theoretical systems: A textbook for historical-theoretical and composing departments of music universities], Moscow, 2006. 632 p.
13. Sachs C. *The wellsprings of music*. Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1962. 228 p.





УДК 78.036

Екатерина Олеговна Купровская

Кандидат искусствоведения, доктор музыковедения Университета Сорбонна-Париж IV, пианистка (Париж, Франция). E-mail: denissova-bruggeman@wanadoo.fr

ВАРИАЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЭДИСОНА ДЕНИСОВА КАК ПРИМЕР СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

Вариации для фортепиано (1961) Эдисона Денисова представляют собой уникальный пример использования тотальной серийной техники в раннем творчестве композитора. Цель статьи – проанализировать различные приемы работы с серией. В то же время в Вариациях содержатся ростки некоторых типичных составляющих его зрелого стиля, таких как энергичные, «рваные» ритмы в контрасте с витиеватыми, экспрессивными мелодическими линиями, создающие графику партитуры, сотканной из точек и линий. В Вариациях в полной мере проявляется и природа мышления Денисова. Его творческие установки уже явно сформировались к этому моменту, и его последующие опусы будут постоянно это подтверждать. Речь идёт о двух фундаментальных денисовских принципах: 1) классичность мышления, проявляющаяся, прежде всего, в архитектуре его сочинений; 2) работа с серией как с «подручным материалом». Если впоследствии Денисов и отходит от тотальной серийности, то опора на серию в качестве начального тематического материала, тем не менее, присутствует во всех его сочинениях.

Ключевые слова: Э. Денисов, А. Веберн, серия в музыкальной композиции, вариации.

Для цитирования: Купровская Е. О. Вариации для фортепиано Эдисона Денисова как пример серийной техники в раннем творчестве композитора // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 42–55.

Одно из ранних произведений Денисова, «Вариации для фортепиано» (1961) – это единственный опус, в котором композитор целиком и строго придерживается двенадцатитоновой техники письма. Появление такого сочинения неслучайно. Начало 1960-х годов было для Денисова периодом глубокого изучения и детального анализа произведений нововенской школы. Одним из наиболее показательных примеров этой работы является его статья о Вариациях для фортепиано ор. 27 Антона Веберна, в которой Денисов делает блестящий

анализ работы с серией, реализованной в этом сочинении [2, 168–206].

«Вариации» Денисова – это «цикл коротких вариаций на 12-тоновую тему. В каждой из вариаций развивается один из элементов этой темы. Заключительная, шестая вариация, в которой есть отдельные моменты пуантилистического письма, – наиболее развёрнутая и суммирует идеи предшествующих вариаций. По своей музыке это сочинение далеко от Шёнберга и скорее вызывает аллюзии с фортепианными пьесами А. Скрябина и Д. Шостаковича»

[1]. Тем не менее, влияние Веберна здесь очень сильно – как в серийной работе, так и в звучании музыки.

В свете творчества Денисова в целом, мы можем отметить, что в Вариациях содержатся ростки некоторых типичных составляющих его зрелого стиля, как, например, энергичные, «рваные» ритмы в контрасте с витиеватыми, экспрессивными мелодическими линиями, создающие график у партитуры, сотканной из точек и линий.

Настоящая статья ставит своей целью продемонстрировать различные типы серийной работы, применённые композитором в его фортепианных «Вариациях». Данный аналитический очерк будет интересен и даже необходим пианистам, приступающим к исполнению этого сочинения.

Тема. Тема Вариаций, она же – серия, в основном построена на типично «веберновских» интервалах: в ней две большие септимы и два тритона. В её центре лежит тритон, как и в серии фортепианных Вариаций ор. 27 Веберна (пример 1. Серия)¹.

Тема построена как две мини-серии из 6-ти звуков, причём вторая начинается как ложная инверсия первой, с тех же двух интервалов б7 и м6, затем нарушает «порядок» (б³ вместо м³), далее возвращается к нему (включает тритон,

но восходящий вместо нисходящего) и в финальном интервале снова отклоняется от него. Сексты и терции как бы призваны «компенсировать» жесткость септим и тритонов.

Мы наблюдаем здесь экономию интервалов, придающую серии интонационное единство.

Большое ритмическое разнообразие темы усилено сменным размером (4/4 – 5/4 – 3/4 – 4/4 – 5/4). Лишь в 4-м такте повторяющийся пунктирный ритм в басу создаёт кратковременную остиатность (пример 2. Тема, Проведение 1. Такты 1–2).

После начального одноголосного изложения темы в басу от *Des (Odes)*, следуют два смешанных проведения серии:

Проведение 2, такт 3: инверсия от *Fis*, берущая начало в правой руке (см. пример 2. Проведение 2. Такт 3).

Проведение 3, такты 4–5. Ракоход Оригинала от *Des*.

Проведение 4, такты 5–6. Ракоход инверсии от *Ges*. На этот раз, в самом конце Темы, композитор «замечает следы»: последние звуки даны в беспорядке, кроме конечного *Ges*. Этот звук будет играть важную роль в следующей вариации, создавая серьёзную оппозицию *Des*, как субдоминанта – тонике. Здесь и далее подобные сравнения сделаны нами неслучайно:

Серийный квадрат

I↓	P→											←R
	des = cis	d	b	g	a	h	f	e	as	c	fis	es
	c	des	a	fis	as	b	e	es	g	h	f	d
	e	f	des	b	c	d	as	g	h	es	a	fis
	g	as	e	des	es	f	h	b	d	ges	c	a
	f	fis	d	h	des	es	a	gis	c	e	b	g
	es	e	c	a	h	des	g	fis	b	d	as	f
	a	b	fis	es	f	g	des	c	e	as	d	h
	b	h	g	e	fis	as	d	des	f	a	es	c
	fis	g	es	c	d	e	b	a	des	f	h	as
	d	es	h	as	b	c	fis	f	a	des	g	e
	as	a	f	d	e	fis	c	h	es	g	des	b
	h	c	as	f	g	a	es	d	ges	b	e	des
↑ RI												

¹ См.: Приложение.

они основываются на аналитическом методе самого Денисова, применённые им в статье о Вариациях ор. 27 Веберна.

Таким образом, в Теме использованы все четыре вида серии и её производных: оригинал, инверсия, ракоход и ракоход инверсии. При этом – два проведения от «основного тона» *Des*, и два – от «субдоминанты», *Соль* бемоль, что в целом даёт «тональный план»: *Des-Ges-Des-Ges*.

Вариация 1. Триольный ритм создает ритмическую оstinatность, контрастирующую с ритмическим богатством Темы. Два голоса звучат вместе или по очереди, но практически без пауз (пример 3. Вариация 1).

В Первой вариации использованы исключительно оригиналы серии и ракоходы.

В её трехчастной структуре проведения серии в 1-й и 3-й частях – зеркальные между партиями двух рук.

Проведение 1 (такты 1–3) – двухголосное, полифоническое. В басу проходит оригинал, затем – ракоход в инверсии: *Odes + Rles*. Последний звук серии (*Es*) является первым звуком ракохода, то есть играет роль спайки между двумя разными проведениями серии. В это время в правой руке – инверсия от *Ges* (*Iges*). При этом бас ритмически организован быстрее и потому проводит серию два раза, тогда как верхний голос, с более изысканным ритмом, успевает провести её только один раз. В самом конце проведения у верхнего голоса звук *Des* помещён в басовую партию.

Проведение 2 (такты 4–7). Нижний голос – Оригина́л от *As* (конец 3-го такта). В верхнем голосе: *RI* от *E*, то есть по сути это – ракоход *Iges*. Таким образом оба проведения верхнего голоса варьируют одно и то же проведение (одну его высоту), но в разных вариантах.

В Проведении 3 (такты 8–10) партии правой и левой рук меняются ролями, повторяя начальный трёхтакт: правой руке поручены два начальных проведения левой, то есть *Odes + Rles*. В это время в левой даётся тот же ракоход, что был изначально в правой руке, но в инверсии: *Rle*.

В ритмическом отношении здесь в точности повторяется ритм начального проведения партии правой руки, тогда как порядок звуков, соответственно, иной.

Кроме того, генеральная пауза Вариации 1 находится ровно в её центре – в начале 6-го такта – и отмечает собой центр зеркальной симметрии.

Вторая генеральная пауза, равная первой по протяжённости (одна восьмая), предваряет «репризу», то есть последние три такта.

Схема Вариации 1 такова:

Верхний голос	<i>Iges</i>	<i>Rles</i>	<i>Odes+Rles</i>
Нижний голос	<i>Odes + Rles</i>	<i>Oas</i>	<i>Rles</i>

Таким образом, проведение от *Ges* (принимая в счёт его инверсию в центральной части) проходит в этой вариации 3 раза.

Вариация 2. Здесь даёт о себе знать оstinатный пунктирный ритм, сохраняющийся на протяжении всей вариации. Количество голосов увеличивается до трёх. Все проведения в правой руке – двухголосные.

Бас *F* даёт точку отсчета для двух, следующих друг за другом, двухголосных проводений в правой руке. Оба – оригиналы от *F*:

f-fis-d-h-cis-dis-a-gis-c-e-ais-g

Однако расположение и порядок звуков немного разные. Стыковка между ними происходит в начале 2-го такта.

Параллельно в левой руке идёт инверсия от *B*. В ней отсутствует 5-й звук (*D*) и 11-й (*F*), но он есть в басу:

b-a-cis-e-(d пропущен)-c-fis-g-dis-h-f-as.

В правой руке – Инверсия от *Des*. Первые 6 звуков изложены в порядке снизу вверх; вторая часть серии (звуки 7–12) – сверху вниз. 11-й звук пропущен (пример 4. Вариация 2. Такты 1–2).

Непосредственно за этим проведением следует новое: та же инверсия от *Des* (здесь – от *Cis*), причём первый звук (*Cis*) представляет собой нижний голос последнего интервала предыдущего проведения. В нём звуки следуют друг за другом «зигзагом» (см. пример 4. Вариация 2. Такты 3–4).

Такты 7–8 – одно общее проведение ракоход от *G* (*Rg*), где правая рука «инкрустирует» 4 звука в проведении левой.

Схема Вариации 2:

Of – Of – Oas – Ides – Rdes – Rifis – Rf

В итоге вариация в целом является зеркальным отражением себя самой.

Вариация 3. Новый оstinатный ритм основан на тридцатывторых длительностях. Основной приём трактовки серии таков – из неё

вычленяется два сегмента по 5 звуков, 1–5 и 12–8. Проведения при этом зеркальные (пример 5. Вариация 3).

Нижний голос: пермутация звуков серии. Оригинал от *Des*:

1–2–3–4–5–пауза–12–11–10–9–8,

пауза, и далее – то же самое в зеркальном отражении:

8–9–10–11–12–пауза–5–4–3–2–1

Верхний голос: начинается как инверсия инверсии, так же, как и нижний голос, от *Des* (*Ides*). Звуки:

1–2–3–4–5–пауза–5–4–3–2–1

Затем ракоход от *H*, звуки:

12–11–10–9–8–пауза–8–9–10–11–12

Такты 6–7:

Нижний голос: **RIe** с пропуском двух центральных звуков: 12–11–10–9–8–пауза–5–4–3–2–1.

Верхний голос: ракоход от *H*, с пермутацией (она же – оригинал того же варианта): 12–11–10–9–8–пауза–1–2–3–4–5

При этом не происходит точных наложений звуков, поскольку:

- 1) нижний голос вступает позже;
- 2) инверсия ракохода даёт зеркальное, по отношению к вертикали, соотношение голосов (противоположные движения).

В ритмической структуре отметим закономерность: вся вариация идёт на $\frac{3}{4}$, но в тактах, где появляются «вставки» (такты 5-й и 8-й со скандированием одного и того же аккорда, причём с намеком на ритмическую прогрессию – 3+5 в 5-м такте и 3+6 в 8-м такте), происходит смена размера: 5/8 в 5-ом такте, и 11/16 в 8-м такте. 9-й такт сохраняет этот размер, что можно рассматривать как исключение.

Именно в этих ритмически регулярных тактах мы находим недостающие звуки (6 и 7) каждого проведения, где они даны в вертикальном изложении и поменявшись регистрами. Так, в 5-м такте *es* и *a* из верхнего голоса оказываются в левой руке, *fi* и *h* из нижнего – в правой.

Вариация 4. Впервые появляется гомофонная фактура. Трёхдольный размер и фактура аккомпанемента имитируют вальс.

Первое же проведение (такты 1–2) демонстрирует, как можно поместить серию в гомофонную фактуру таким образом, чтобы она не производила впечатления серийной му-

зыки. Проведение смешанное: это Оригинал от *E*. Начало в басу (звук 1), затем продолжение – в аккорде (звуки 2–3–4), далее в мелодии (5–6). И так далее (пример 6. Вариация 4. Такты 1–2).

Вариация 5. В ней Денисов идёт ещё дальше в отношении вуалирования серии. В то же время он возвращается к «основному» тону *Des*, играющему в этой вариации особо важную роль. Все проведения смешанные (пример 7. Вариация 5. Такты 1–6).

Проведение 1 и 2, такты 1–2: Оба – оригиналы от *Des*.

Первое начинается в басу и продолжается в правой руке. Второе начинается на последней ноте виртуозного и экспрессивного пассажа, а продолжается аккордом из звуков 5–12.

Проведения 3 и 4, такты 3–4, Инверсия от *Ges* и Инверсия от *Es*.

Проведение 5, такт 6. Оригинал от *E*. В правой руке – звуки 1–4, в левой, спускающимися октавами – звуки 5–12.

Проведение 6, такты 7–8 (пример 8. Вариация 5, такты 7–13).

Здесь впервые появляются регулярные арпеджированные фигурации. Они также построены на звуках серии, появляющихся в строгом порядке. Оригинал от *F*.

Проведения 7 (такты 9–10–11), 8 (такт 11) и 9 (такт 11–12) – оригиналы от основного тона, *Des*. При этом все три изложены по-разному.

Проведение 10 (такт 12) – Оригинал от *As*.

Проведение 11 (такт 12) – Инверсия от *Des*.

Проведение 13 (такт 13): аккорд (звуки 1–4) и беззвучно взятые клавиши, для создания обертонов, на звуках 5–12. То есть звуковой состав серии дан даже в виде обертонов.

Отметим, что в виде этого одинакового аккорда, то есть в вертикальной форме, серия дана дважды – в начале и в конце вариации. В начале – на фортиссимо, в конце – частично беззвучно. Впервые вариация обрамляется одинаковыми видами серии (и по основному тону, и по изложению).

Вариация 6. Новая вариация привносит новый тип изложения, и в этом отношении Денисов соблюдает традиционную коннотацию орнаментальных вариаций.

По своей ритмической организации Шестая вариация близка Третьей: в ней также использо-

ваны лишь 32-е длительности, а потому 32-я здесь также является единой «мерой» временного пространства. Усложнение заключается в том, что, во-первых, размеры меняются в каждом такте, с поистине головокружительной скоростью. Во-вторых, паузы, за редкими исключениями, происходят одновременно в обеих руках. Они настолько многочисленны, что не просто составляют часть музыкальной ткани, но и постепенно берут на себя все большую роль. Напомним, что Денисов всегда придавал огромное значение паузам и требовал от исполнителей безукоризненного соблюдения их ритмического рисунка (пример 9. *Вариация 6. Такты 1–11*).

Финальная вариация снова начинается с Инверсии от *Ges*, в смешанно-диагональном изложении (такты 1–2). Следом за ней таким же образом следует ракоход оригинала (от *Des*), затем – по всей видимости, Оригинал от *D* (возможно, что в нотах ошибка: вместо Ми-бекара должен быть, скорее всего, Ре-бекар).

В конце Вариации 6, то есть в финале произведения, после центральной кульминации, паузам отдаётся главенствующая роль. Отдельные звуки, появляющиеся то в верхнем, то в нижнем регистре, создают ощущение расщепления сонорного пространства. Впоследствии этот прием будет использоваться Денисовым неоднократно, причём по преимуществу в финальных разделах. Но в 1961 году данный приём был совсем новым для его музыки. Отметим и трактовку отдельных звуков, несомненно почерпнутую у Веберна: они не только «рассыпаны» по регистрам, но и наделяются каждый своим нюансом, от *ff* до *pp*.

Рассмотрим подробнее, как здесь ведёт себя серия (пример 10. *Вариация 6, такты 49–79*).

Такты 49–56. Инверсия от *Des*.

Такты 57–63. Ракоход инверсии от *Des*: *RIdes*.

Такты 65–67. Оригинал от *Des*.

Такты 68–71. Ракоход Инверсии от *Ges*: *RIdes*. Параллельно в левой руке проходит ракоход от *As* (*Ras*), причём *Es* правой руки (такт 61) становится общим для обоих проведений.

Такты 72–74. Ракоход Оригинала от *Ges*: *Rges*.

Такты 75–79. Инверсия от *Ges*: *Iges*.

Таким образом, в финале проходят все виды серии и в «основных» тональностях, вновь подчёркивая оппозицию *Des* и *Ges*:

Ides – RIdes – Odes – RIges + Ras – Rdes – Iges

Некоторые выводы. В Вариациях для фортепиано 1961 года в полной мере проявляется природа творческого мышления Денисова. Его творческие установки уже явно сформировались к этому моменту, и его последующие опусы будут постоянно это подтверждать. Речь идёт о двух фундаментальных денисовских принципах: 1) классичность мышления, проявляющаяся прежде всего в архитектуре его сочинений; 2) работа с серией как с «подручным материалом». Если впоследствии Денисов и отходит от тотальной серийности, тем не менее, опора на серию в качестве начального тематического материала присутствует во всех его сочинениях.

В Вариациях следует особо отметить:

1) роль Оригинала серии (от *Des* или *Cis*) и, следовательно, роль *Des*, или *Cis*, как основного тона сочинения. Оригинал использован в сочинении неоднократно, что подтверждает его главенствующее значение. На нём же заканчивается всё сочинение.

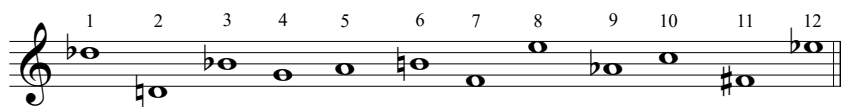
2) Роль некоторых производных рядов, используемых чаще других и выполняющих таким образом определённую гармоническую функцию. Такова Инверсия от *Ges*, или *Fis*, играющая роль субдоминанты и представляющая противоядие «тоники», *Des*.

Подобное положение занимает и Оригинал от *As* (*Oas*), который, таким образом, можно, хотя и очень условно, приравнять к доминанте.

Таковы некоторые общие аналитические замечания относительно серийной работы в фортепианных Вариациях Эдисона Денисова. Они могут быть значительно углублены в рамках более масштабного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов Э. Авторская аннотация к Вариациям. Рукопись.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.



Пример 1. Серия

Пример 2. Тема

Allegro Iges

pp **Odes** *leggero*

Rdes

RIGes *ppp*

Oas

Odes *pp*

RIGes

Rdes

f

Пример 3. Вариация 1

Moderato

mf *Ib* *Of* *Of* *Oas* *Ic* *Ides* *ff* *Rdes* *Rf* *pp*

cresc. *Ic=des* *Rf* *Ib* *Of* *Oas* *Ic* *Ides* *ff* *Rdes* *Rf* *pp*

(8)

Пример 4. Вариация 2

Allegro agitato

Ides *pp* *sempre staccato, secco e ben ritmico*

Odes *f*

ROas *pp*

RIdes

Rle

Oas *ff*

f *pp*

The score for 'Allegro agitato' consists of two systems. The first system includes staves for 'Ides' (piano), 'Odes' (bass), and 'RIdes' (piano). The second system includes staves for 'ROas' (piano), 'Rle' (bass), and 'Oas' (piano). The music is characterized by rapid, staccato passages with various dynamic markings from *pp* to *ff*.

Пример 5. Вариация 3

Lento

p *espressivo* *poco rubato* *poco sf* *molto espressivo*

Oe

The score for 'Lento' consists of two systems. The first system includes staves for 'Oe' (piano) and 'Oe' (bass). The second system includes staves for 'Oe' (piano) and 'Oe' (bass). The music is characterized by slow, expressive passages with various dynamic markings from *p* to *molto espressivo*.

Пример 6. Вариация 4. Такты 1-6

Liberamente

ppp
Odes

ff sub.

sf

Odes

Iges

Ies

fff

Oe

Пример 7. Вариация 5. Такты 1–6

quasi cadenza

7

f *p* poco a poco cresc.

Of

8

9

ff Odes

11

Odes

12

Oas

f *espr.* *ff* *ppp* Odes

Ides

*) Взять аккорд почти беззвучно.

Пример 8. Вариация 5, такты 7–13

Allegro giusto

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/16. The score is heavily marked with fingerings (numbers 1-12) and includes dynamic markings: *f secco* in measure 1, *sff* in measure 9, and *p* in measure 10. The tempo is indicated as **Allegro giusto**. The notation includes many beamed sixteenth notes, suggesting a rapid, intricate rhythmic texture.

Пример 9. Вариация 6. Такты 1-11

49 **Ides**
f *mf* *pp* *f*
 1 2 3 4 5 6 7

54 *p* *f* *ff* *pp* *f*
 8 9 10 11 12

59 *ff* *p* *pp* *f*
 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

64 **Odes** **RIdges**
pp *p* *f* *pp*
 5 4 3 2 1 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

70 *f* *p* *ppp*
 7 6 5 4 3 2 1 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

75 **a tempo** **Ifis=ges**
f *ff* *fff*
 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Пример 10. Вариация 6, такты 49–79

Ekaterina O. Kouprovskaja

Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology at the University of Sorbonne-Paris IV; pianist, Paris, France.
E-mail: denissova-bruggeman@wanadoo.fr

**PIANO VARIATIONS OF ADISON DENISOV
AS AN EXAMPLE OF SERIAL TECHNIQUE IN THE COMPOSER'S CREATION**

Abstract. Piano Variations (1961) by Adison Denisov are the unique example of using the total serial technique in the composer's early works. The aim of the article is to analyze various work methods with the serial. Moreover the sprouts of some typical constituents of his mature style such as energetic 'torn'rhythms in contrast with ornate, expressive and melodic lines make score graphics woven from dots and lines. In the Variations there is also fully manifested the nature of Denisov's thinking. By that time his creative settings had been clearly formed and his following opuses constantly confirmed it. This is about his two fundamental principles; 1) classic thinking manifested above all in the architecture of his compositions. 2) the work with the serial as 'an improvised material'. If subsequently Denisov departs from total seriality but reliance on the series as a starting thematic material is present in all his compositions.

Keywords: A. Denisov; A. Webern; serial technique in musical composition; variations.

For citation: Kouprovskaja E. O. Variatsii dlya fortepiano Edisona Denisova kak primer seriynoy tekhniki v rannem tvorchestve kompozitora [Piano Variations of Adison Denisov as an Example of Serial Technique in the Composer's Creation]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 42–55. (in Russ.).

REFERENCES

1. Denisov E. *Avtorskaya annotatsiya k Variatsiyam. Rukopis* [Author's summary to Variations].
2. Denisov E. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Modern music and the problems of the evolution of composer technique]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1986. 208 p.

Елена Марковна Шабшаевич

Доктор искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке (Москва, Россия). E-mail: shabsh@yandex.ru.
ORCID: 0000-0003-4608-5081

ЛЕЙТМОТИВНАЯ СИСТЕМА В АНИМАЦИИ: МЕТОД ШНИТКЕ

Статья посвящена изучению лейтмотивной системы как одного из ведущих параметров музыкальной драматургии анимационного фильма-трилогии режиссёра А. Хржановского по рисункам А. Пушкина («Я к вам лечу воспоминаньем», 1977; «И с вами снова я», 1980; «Осень», 1982), музыку к которой создал А. Шнитке. Цель исследования – выявление специфики применения лейтмотивов в анимации, а его задачи – анализ лейтмотивной техники А. Шнитке и сравнение приёмов, которые использовал композитор, с методами классической оперной драматургии. В статье рассматриваются две основные группы лейтмотивов: связанные с личностью поэта, его «жизнью и судьбой» и его поэтическим творчеством; характеризующие окружение Пушкина: светское общество, природу, фольклор, власть. Прослеживается также развитие и взаимодействие различных тематических комплексов на протяжении трёх фильмов. На основе музыковедческого анализа, а также воспоминаний режиссёра и композитора делаются выводы об особенностях применения Шнитке вагнеровской лейтмотивной системы в условиях авторского анимационного кино.

Ключевые слова: А. Пушкин, А. Хржановский, А. Шнитке, анимационное кино, музыкальная драматургия, лейтмотивы.

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 56–63.

В настоящей статье речь пойдёт о музыке А. Г. Шнитке к анимационным фильмам режиссёра А. Хржановского по рисункам А. Пушкина, которые составили трилогию: «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я» (1980), «Осень» (1982). Несомненно, это выдающееся произведение, в работе над которым принимало участие целое творческое созвездие: помимо Шнитке и Хржановского актёры И. Смоктуновский и С. Юрский, а в числе художников был Ю. Норштейн.

Благодаря новаторским режиссёрским принципам Хржановского, его тонкого ощущения музыки, Шнитке чувствовал себя в пространстве фильма относительно свободно. Как выдающийся мастер крупной формы, он экстраполировал на эту работу свои качества композитора-симфониста. В процессе создания музыки к фильму Шнитке стремился выстроить единый музыкально-драматургический процесс: в своих базовых чертах музыка основывается на принципах оперной драматургии. В том числе композитор использует лейтмотивную систему, опирающуюся на интонационные связи между близкими в смысловом отношении компонентами и интонационные различия между далёкими. Все элементы системы взаимодействуют между собой, порой трансформируясь и деформируясь.

Лейтмотивы в музыке Шнитке к пушкинской трилогии имеют разную продолжительность: одни звучат на протяжении всей трилогии, другие локализируются в одном-двух фильмах. Образный диапазон лейттем разный: некоторые полихромны и полифункциональны (как «тема творчества»), что даёт им возможность радикальной трансформации, однако большая часть монохромна, воплощает оттенки одного образа. В первой части «Я к вам лечу воспоминаньем» оформляется большинство лирически-светлых тем, в третьей «Осень» – большинство лирико-трагических. С «убыванием» одних начинает возрастать роль других. Гибкая, многоплановая лейтмотивная ткань отражает взаимодействие двух смысловых линий жизни

и творчества Пушкина: личность поэта и его окружение.

Первая группа лейтмотивов – «личностно-го» характера – состоит из пяти лирических тем: созерцательной (творчество), взволнованной (душевные порывы), элегической (судьба), драматической (скачка) и трагической (часы/время). Как можно видеть, драматургический процесс направлен на усиление трагического начала. Наиболее многоплановы тема творчества и тема судьбы, остальные гораздо более ограничены по своему образному содержанию и драматургической функции.

1. *Тема творчества*¹. Это лирическая, хрупкая, тонкая тема, с прозрачным фактурным оформлением и лёгким тембровым решением (преимущественно соло флейты или скрипки), наполненная секундовыми восходящими мотивами. Для её образной характеристики важна семантика элегически-печальной тональности до-диез минор. Впервые эта тема звучит практически в самом начале на словах «И пробуждается поэзия во мне» – очень робко, как бы рождаясь на ходу. Впоследствии она развивается, превращаясь в эпизоде «Царское село» («В начале жизни школу помню я») в пасторальное соло флейты наподобие знаменитой мелодии флейты из «Орфея» Глюка. Здесь она тоже символизирует «Элизиум» – прекрасные, почти райские сады Царскосельского парка с их совершенными статуями – классический идеал гармонии природы и красоты. Следующие два её появления – в эпизоде «Петербург» – в двух контрастных вариантах: в виде меланхолического вальса в до-диез миноре и в виде напряжённой фанфары трубы в одноимённом героическом Ре-бемоль мажоре («Хочу воспеть свободу миру»)². В данном контексте они означают первое воплощение пушкинской музыки в двух излюбленных темах раннего периода: любви и свободы. Преображение *темы творчества* столь радикально, что узнать её можно только по начальному ходу, обрисовывающему квартсекстаккорд. На этом череда трансформаций лейтмотива не заканчивается. В эпизоде «Ссылка» он превращается в патетический одностольный речитатив-монолог у скрипки («Храни меня, мой талисман»), в эпизоде «Михайловское» звучит наполненно, но просветлённо. Эти воплощения темы отражают самоощущение

зрелого Пушкина, вполне осознающего свой талант и своё предназначение. *Тема творчества* и завершает первый фильм («Я не ищу улыбки моды»). Сопровождаемая мельканием страниц рукописей, она символизирует вечное, непреходящее значение поэзии.

Во втором фильме «И с вами снова я» тема используется в своём вальсовом (лирическом и одновременно светском) варианте в эпизоде «Тригорское» («Ах, ножки, ножки»). В третьем фильме «Осень», где речь идёт о Наталье Гончаровой, совмещаются «идиллический» и вальсовый варианты, а в эпизоде «Вновь я посетил» тема появляется в гротескно-маршевом облике (можно усмотреть здесь известную модификацию драматической фанфары из первого фильма). Ощущение репризности и законченности придаёт проведение этой темы в эпизоде воспоминаний о Царском Селе («Как часто летнею порой»), предпосылкой служит сюжетная, изобразительная реминисценция (опять перед нами статуи Царскосельского парка). Последнее появление *темы творчества* в заключительном эпизоде трилогии «Прощание» – сильно изменённое, дискретное. На первый план выходит ламентозность, обнажающая ранее скрытое трагическое начало.

2. *Мятежная тема душевных порывов*. Облик её схож с фантазийными темами Бетховена, Шумана, Брамса. Она напоминает бурную фортепианную импровизацию. В сочетании с *темой творчества* репрезентирует единство классического и романтического в стиле Пушкина. В то же время функция этой темы, по сравнению с *темой творчества*, гораздо скромнее. Она в большей степени характеризует личностное, чем обобщённое. К тому же её проведения в основном относятся к периоду юности поэта, поэтому локализируются только в первом фильме «Я к вам лечу воспоминаньем». Оба появления этой темы знаменуют ропот молодого человека, томящегося в неволе: первое из них относится к эпизоду «Ссылка», а второе – к эпизоду «Михайловское».

Своеобразную «вторую жизнь» образная сфера *темы душевных порывов* обретёт впоследствии в третьем фильме, где её будет репрезентировать написанная в барочном духе *тема скачки* (о ней см. далее). Интересно, что в обоих случаях, где речь идёт о протесте, о свободе

личности, не желающей подчиняться условиям и правилам, Шнитке прибегает к стилизации и к жанру фантазии (соответственно, эпох романтизма и барокко).

3. *Тема судьбы* звучит безнадежно, почти обречённо у рояля в тональности фа-диез минор. Впервые появляясь в эпизоде «Михайловское» первого фильма, она смиряет «душевные порывы» молодости (обе темы звучат «встык», заостряя контраст). Хржановский писал о том, как родилась эта мелодия: «Обычно пушкинское время ассоциируется с Моцартом, Россини, Глинкой... При этом мы забываем, что Пушкин был современником Бетховена, чью музыку он слышал в концертах – тому есть свидетельства... Думаю, ранние ростки немецкого романтизма также могли найти отзвук в его душе. В этом нашем предположении коренится происхождение сочинённой Шнитке красивой лирической темы, которую мы условно обозначили как „брамсовскую“. Шнитке замечательно повернул её в русло русской напевности. Появляясь как меланхолически-медитативная в первом проведении у рояля, эта тема, пройдя через ряд преобразований, возникает в финале в эпизоде „Наводнение“ как тема бури и смерти, упоения „в бою и бездны мрачной на краю“...» [2, 362].

Механистичная *темы судьбы*, с её однообразным ритмом, симметрией синтаксических построений, напоминает траурное шествие типа сарабанды. В первом фильме она звучит также в более холодном, «зимнем» наряде у челесты после воображаемого диалога с царём, и её появление опять-таки знаменует смирение и невозможность изменить ситуацию.

Во втором фильме облик *темы судьбы* несколько раз преобразуется. В эпизоде «Тригорское» она пасторальна (у деревянных духовых), в эпизоде «Приезд жандармского офицера» звучит очень экспрессивно (у оркестра *tutti*). В третьем фильме есть и её реприза (эпизод «Вновь я посетил»), и драматическая кода: эпизод наводнения (в сюите номер «Буря»), где на проведение мелодического материала накладываются посторонние шумы (шум воды, завывания ветра), полифонические наложения хроматических подголосков. Этот эпизод, формально иллюстрирующий фрагмент «Медного всадника», на самом деле символизирует дуэль и смерть поэта.

4. *Тема скачки* звучит только в третьем фильме. Она, как уже было сказано, как бы заменяет тему «мятежных порывов» из первого и второго фильмов. Сначала тема сопровождает открывающие фильм слова «Дни поздней осени бранят обыкновенно», визуально ей сопутствует скачущий всадник. Её облик, сопровождающийся завыванием ветра, аллюзийно воссоздаёт барочные экспрессивно-динамичные образы бури «а ля Вивальди». Но кульминации своей она достигает в эпизоде «Безумных лет угасшее веселье», где приобретает вид фугато и напоминает уже не Вивальди, а Баха (отголоски мессы си минор). Вспоминая как родился этот эпизод, А. Хржановский указывает на то, что Шнитке при записи сделал наложение одновременно звучащих фрагментов из баховской Мессы, «Реквиема» Моцарта, «Торжественной мессы» Бетховена, «Глории» Вивальди и собственной мелодии, идущей на первом плане [2, 364–365]. Таким образом, получилось своеобразное «эхо» прошедших веков.

5. *Тема часов/времени*, которая, как и *тема скачки*, появляется только в третьем фильме «Осень». Её можно также назвать темой смерти. Косвенным подтверждением является словно «сопрягающаяся» с ней в конце трилогии тема креста (си – си-бемоль – до-диез – до): обе темы явно находятся в одном семантическом поле.

Тема часов/времени, открывая и завершая фильм, является поистине сквозной в последней части трилогии, влияющей на все сферы, – подобно тому, как тень смерти накладывается на последний отрезок жизненного пути Пушкина. Эта тема сходна с теми шнитковскими темами, которые символизируют отсчёт времени, неумолимо приближая конец жизни (самый известный пример – заглавная тема Concerto grosso № 1). Важнейшие её качества определяются остиным ритмом и повторением малой секунды; они создают навязчивую механистичную замкнутость во времени и пространстве. Первые проявления этой темы, «запрятанной» в клавишинные аккорды, относятся к эпизоду «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры». Второй раз она накладывается на вальс в эпизоде «Свет», органично сменяя натуральное «тиканье» часов. Её черты ощутимо угадываются и в конце эпизода скачки – здесь повторение малой секунды в басу

можно сопоставить с окончанием «Бориса Годунова» Мусоргского. Полное «явление» *темы часов/времени* происходит в момент смерти поэта (на экране в это время его надгробная маска), она же и оканчивает фильм, практически сливаясь с тиканьем часов. Явственно слышна малая секунда (фа – ми), которая, нанизываясь на линейную основу, гармонируется последовательностью однотерцевых трезвучий.

Вторая группа тем наполняет «фоновые сцены», характеризует столичное и провинциальное светское общество, народный быт, природу, власть.

Все перечисленные образные сферы экспонируются в первом фильме. *Светское* окружение юного Пушкина представлено весёлыми, преимущественно танцевальными, образами. Фрагменты вальсовых и маршевых тем характеризуют шалости лицеистов и молодых петербургских повес, порхающий «моцартовский» мотив – знаменитую балерину Истомину. Лейтмотивное значение в масштабах трилогии приобретают тема вальса до-диез минор (напомним, вырастающая из темы творчества) и тема польки Соль мажор. Далее они будут представлены в эпизодах «Тригорское» («В начале жизни мною правил...», «Ах, ножки, ножки») и «Свет» из второго фильма. Здесь в танцевальных темах появляется оттенок гротеска, что отражает изменение отношения лирического героя к светским условиям, для этого Шнитке использует цитаты и автоцитаты: мазурочную тему из «Гоголь-сюиты», отрывок из «Чёрной шали» Верстовского. Однако наряду с «остранёнными» эпизодами композитор «впускает» в светское музыкальное пространство и высокую лирику: написанный в духе элегии начала XIX века фрагмент, который получил самостоятельную жизнь в пьесе (в том числе и в обработке для двух фортепиано Г. Пыстина) под названием Постлюдия. Не случайно этот музыкальный материал «обозначен» словами «Мои богини, что вы, где вы...». В третьем фильме светское окончательно лишается высокого ореола и приобретает отчётливо-пародийный, сниженный колорит: в эпизоде «Поэт и чернь» Шнитке даёт поппури из цитат и квазичитат, в котором в сумасшедшем калейдоскопе мелькают различные танцевальные фрагменты: среди них узнаваемы отрывки из вальса Шопена (до-диез минорного),

которые встроены в аккомпанемент эстрадных куплетов типа «ум-па-па», искажённое «Не искушай» Глинки а la балалайка с сильным вибрато (эта же тема в виде военного марша в комплексе с вальсом ре минор будет звучать в эпизоде воспоминаний Пушкина о Тригорском), даже *perpetuum mobile* наподобие «Полёта шмеля». Остроумна вербальная эмблема, под знаком которой происходит вся эта фантазмагория: «Мы все учились понемногу...». Этот эпизод примечателен совместной импровизацией Шнитке, собственноручно играющего на рояле, и Юрского.

Народные сцены связаны с темами фольклорного или квазифольклорного характера. Этно-мелос впервые возникает в эпизоде «Ссылка» из первого фильма. Здесь композитор словно воспроизводит разнообразные музыкальные впечатления поэта на многонациональном юге России, где проходил первый этап его ссылки (в Бессарабии, в Одессе). Звуковая дорожка фильма состоит из данных вперемешку отголосков еврейского фрейлехса, православной молитвы, кавказской лезгинки, восточных вокализов. Приезд поэта в Михайловское ознаменован появлением в трилогии русского фольклорного интонационного пласта. Шнитке написал для ансамбля народной музыки под управлением Дмитрия Покровского песни «Как у нашего князя невесёлые кони стоят...», «Не видала ль девица, коня моего...» и «Как за церковью, за немецкою...» на тексты Пушкина, созданные в духе народных. Также тонко стилизована и музыка, которая часто исполняется без упоминания авторства, что является верным признаком её близости к народной традиции.

Направленность драматургического процесса русского мелоса в трилогии обратна темам светского общества: они сначала предстают в сатирическом ключе, но затем в них всё более проступает лирическое и даже трагическое начало. Экспозиционное проведение приходится на эпизод «Ярмарка»; фольклорное здесь предстаёт как карнавальное и, соответственно, связано с мотивами и попевками различных жанровых групп, преимущественно плясовых. В дальнейшем этномелос музыкального ряда трилогии восходит к жанрам протяжных, темы проводятся уже как целостные мелодические образования. Наибольшей концентрации эта

образная сфера достигает в третьем фильме. Преимущественно она носит лирико-элегический характер и символизирует воспоминания и прощание («Невесёлые кони стоят» в эпизоде Болдино, «Да приехал мой миленький с поля» в эпизоде «Вновь я посетил...»). Но есть и особо запоминающиеся эпизоды, где народная музыкальная сфера приобретает трагическое наклонение. Это эпизод безумия («Не дай мне бог сойти с ума»). Здесь в «безумном» попури на фоне микроканонов у струнных и тематических элементов токкаты скачки (из начала финального фильма) появляются обрывки народных песен, которые потом отчётливо оформляются в песню-причитание «Не дай мне боже». Последнее появление народной темы происходит в финале трилогии. На экране скачет одинокий конь без всадника и звучит песня «Не видала ль девица коня моего». Последние такты песни в виде вокализа без слов, которые сопровождаются видом надгробной маски поэта, переходят в хоральную музыку, имитирующую звуки органа («В дальнюю дорогу»).

Природное начало в музыкальном ряде трилогии не имеет самостоятельного тематизма и представлено в романтическом ключе, то есть как отражение мыслей и чувств лирического героя. «Позитивные» образы основаны на пасторальном оформлении темы творчества или темы времени, а также тесно сопряжены с фольклорными мелодиями. «Негативные» связаны с натуралистическими шумовыми эффектами (завывание ветра, свист метели, капли дождя) и «злыми» скерцо, которые имеют фантастический оттенок. Оба компонента часто сопровождают друг друга, хотя могут иметь и самостоятельную функцию.

Звуки непогоды предваряют встречу Пушкина с царём и известие о казни декабристов, затем они звучат в начале и в конце третьего фильма, иллюстрируя «позднюю осень» и «зиму» в жизни поэта, в этом же фильме они явственно слышны как призывки в эпизоде наводнения (стереофонический гул накладывается на фугато в баховском стиле).

Первое «злое» скерцо появляется в эпизоде «Сцена из Фауста» из второго фильма. Его фантазмагорическое перевоплощение можно наблюдать в эпизоде «Свет» из второго фильма, а затем во фрагменте «Поэт и чернь» из третье-

го. Показательно, что в последнем примере это скерцо органически вырастает из «циркового» парада-алле гротескных образов светского окружения. Пред нами предстают бесы в людском обличье. А в своём подлинном бесовском виде они появляются в эпизоде бури («Мчатся тучи, вьются тучи...»).

Важный в идейном и драматургическом отношении компонент трилогии – *тема власти*. В первом фильме содержится «предварительный» разговор поэта с царём (здесь – с Александром I), показанный в воображении Пушкина. В музыке этого эпизода формируется комплекс тематических элементов *власти*: «пустые» аккорды в холодновато-отстранённом звучании клавесина или препарированного рояля и военный марш.

Во втором фильме *тема власти* предстаёт в своём законченном виде (эпизод действительно состоявшегося разговора Пушкина и Николая I). Диссонантные отрывистые аккорды клавесина чередуются с сигнальными мотивами труб, фанфар, маршей и выстрелов (возникает некоторая аллюзия на тему Дворцовой площади из Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича). Третий фильм содержит две реминисценции. Первая основана на «внеличностном» тембре клавесина («Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры»), вторая – на «милитаристских» тембрах труб (эпизод открытия Александровской колонны), флейты и барабана (замечания царя на «Медного всадника»). Таким образом, в *теме власти* остаются «знаковые» элементы, которые связаны уже не с персонификацией (императоры Александр и Николай), а на символе власти как таковой – враждебной и слепой силы.

Первая составляющая тематического комплекса *власти* лежит и в основе тем, связанных с *декабристским восстанием*: тихие, разрозненные, не складывающиеся в единую мелодию ноты («Нас было много на челне»). Кульминация этой линии достигается, когда на фоне фигур пяти повешенных звучат слова, которые Пушкин начертил на полях рукописи: «И я бы мог». Музыка здесь смолкает, словно не в силах передать трагизм ситуации. Реприза этой образной сферы возникает в третьем фильме («Бог помощь вам, друзья мои»): из разрозненных нот препарированного рояля всё-таки складывается целостная тема

в народном духе, которая потом переходит к хору.

Проанализировав ход музыкально-тематического процесса в пушкинской трилогии, определим особенности применения лейтмотивной техники в анимации по методу Шнитке. Конечно, специфика анимационного кино накладывает свой отпечаток на применение данной технологии. Шнитке, будучи уже опытным кинокомпозитором, чётко обозначил эту специфику в интервью Марии Нейман: «К тому моменту (1967, м/ф „Жил-был Козявин“, первая работа Шнитке в мультипликации. – Е. Ш.) я в кино, в основном – игровом, работал 5–6 лет, но тут всё оказалось совсем другим. Музыку надо было сочинять не в конце съёмочного периода, а наоборот, до съёмок, в начале – по клеточкам, по секундам... Потом – очень много изобразительного материала, что было крайне важно для меня» [1, 371].

Кроме того, Шнитке объяснил различия в работе над анимацией и игровым кино по отношению к временному параметру: «В мультипликации получаешь, как правило, нечто вроде графической партитуры будущей музыки, поскольку экспликация и есть для музыки графическая партитура. И она интересна. Она как бы сразу и есть музыка, то есть, глядя на неё, уже можно иллюзорно представить себе музыку, записанную вот так графически, и остаётся только её расшифровать, то есть можно перенести на нотную бумагу все эти временные пропорции в виде тактов, скажем, секунды разметить тактами, четвертями или ещё как-то, и потом всё это заполнить нотами. Очень просто. И это действительно как-то помогает, потому что пугает больше всего, когда не знаешь, какой будет следующий шаг. То есть самое рискованное и в то же время самое интересное при сочинении музыки – это именно тот момент, факт – когда не знаешь, какой будет следующий шаг, куда ногу поставить дальше... Здесь всё ясно, куда её поставить, а в игровом кино сочиняется так, как обычно, там акценты довольно редки, поэтому невозможно себе точную сетку выписать и потом её заполнить. Совершенно разный метод работы. В мультипликации он напоминает какую-то точную музыкальную технику, то ли серийную, то ли сочинение фуги, где более или менее заранее ясна конструкция, её надо только заполнить

и оживить, что очень важно. В этом отличие и привлекательность работы в мультипликационном кино, потому что она вынуждает к крайней точности. Потом есть ещё и другое: заполнение секунды. Работая и в том, и в другом кино, действительно понимаешь относительность времени. Ибо секунда в мультипликации может очень много вместить, она страшно насыщена, в отличие от секунды в игровом кино, которая тяготеет к тому, чтобы сделать краткой не то что секунду, а даже сделать час кратким. В игровом кино ощущение точного метрического времени преодолевается одним способом, а в мультипликации – совершенно противоположным. Какой из них ближе к написанию собственной музыки? Оба. Потому что можно по-разному представить себе музыкальную форму. Можно представить её, в частности, и как взаимодействие разных ощущений времени: нормального, быстрого – и потом более медленного, более нормального хода времени» [1, 374–375].

Однако рассматривать трилогию Хржановского с «общееанимационной» точки зрения некорректно. Следует учитывать особенности видения режиссёром места и роли музыки, о которых Шнитке высказался следующим образом: «...вопреки моему первоначальному представлению, что всё будет очень подробно, посекундно иллюстрировано, оказалось, что я мог сочинять довольно большие эпизоды... совершенно свободно, исходя из того, как развивался сам музыкальный материал. Режиссёр монтировал не то чтобы прямо под это, но при монтаже как-то искал совпадения с музыкой в некой фразировке, так сказать, пластической, и в совпадении фраз, а не в буквальном ежесекундном дублировании. И вот этот принцип, как я убедился потом, продолжая много лет работать с Андреем, и отличает его фильмы, поскольку он сообщает им второй ритм, некое большое дыхание, поверх дробного, привычного мультипликационного ритма, который у него тоже не стандартный, не метрический, не посекундный, – но всё же существует этот мелкий дробный ритм, – поверх этого ещё возникают какие-то большие фразы. И это, не скрою, представляет значительно удобство для композитора, поскольку он свободно сочиняет, не будучи привязанным к ежесекундной иллюстрации» [1, 374].

В высказывании Шнитке обращает на себя внимание несколько нюансов. Важно, что режиссёр при монтаже часто прислушивался к музыке: не разрывал фразу, а выстраивал видеоряд, исходя из музыкальной логики. Кроме того, сосуществование двух параллельно развёртывающихся ритмических и драматургических систем создало предпосылки для возникновения особой полифонической структуры музыкального ряда. В нём, с одной стороны, наблюдается известная фрагментарность, мозаичность, множественность лейттем и лейтмотивов, связанная с гораздо более быстрыми, нежели в опере, сменами изображения. С другой стороны, имеется, хоть и меньшее, чем в оперной сцене, симфоническое развитие

материала в рамках одного эпизода; наблюдаются традиционные для оперного симфонизма арочные связи, распространяющиеся на крупные конструкции (в масштабе отдельного фильма и трилогии в целом). Таким образом, музыкально-драматургическое структурирование трилогии по рисункам Пушкина в значительной степени, но с некоторой поправкой на временную протяжённость кадра и монтаж, напоминает лейтмотивную систему вагнеровской тетралогии. Классическая оперная лейтмотивная система, вступая в отношения конвергенции с авторским анимационным кино, порождает новые сущностные феномены, ярким выражением которого является пушкиниана Хржановского – Шнитке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В созданной на основе музыки к фильму Сюите для 2-х фортепиано (переложение выполнено В. Боровиковым) она звучит в номере «Мадонна».

² Последняя модификация в Сюите звучит во вступительном номере «Дуэль» в драматической тональности до минор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Из интервью Марии Нейман с А. Шнитке // Альфред Шнитке. Статьи. Интервью. Воспоминания о композиторе. М., 2014. С. 371–378.
2. Хржановский А. Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке. Статьи. Интервью. Воспоминания о композиторе. М., 2014. С. 356–368.

Elena M. Shabshaevich

Doctor of Art History, Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Arts at the Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia. E-mail: shabsh@yandex.ru.
ORCID: 0000-0003-4608-5081

THE LEITMOTIF SYSTEM IN ANIMATION: THE SCHNITTKE METHOD

Abstract. The article is devoted to the study of the leitmotif system as one of the leading parameters of the musical dramaturgy of the animated film-trilogy based on Pushkin's drawings ("I'm flying to you with memories", 1977; "I'm with you again", 1980; "Autumn", 1982; directed by A. Hrzhanovsky, the music by A. Schnittke). The study aims to identify the specifics of musical leitmotives in animation. The study poses the following tasks: to analyze A. Schnittke's leitmotiv technique and compare them with the methods of classical Opera drama. The article deals with the main groups of leitmotives: 1. associated with the personality of the poet, his "life and destiny" and his poetic work, 2. characterizing the environment of Pushkin: high society, nature, folklore, political situation. The development and interaction of various thematic complexes throughout the three films is also traced. On the basis

of musicological analysis, as well as memories of the Hrzhanovsky and Schnittke, draws conclusions about the features of Schnittke's use of Wagner's leitmotif system in terms of animated movies.

Keywords: A. Pushkin; A. Hrzhanovsky; A. Schnittke; animated films; musical dramaturgy; leitmotives.

For citation: Shabshaevich E. M. Leytmotivnaya sistema v animatsii: metod A. G. Shnitke [The leitmotif System in Animation: the Schnittke Method]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 56–63. (in Russ.).

REFERENCES

1. Iz interv'yu Marii Neyman s A. Shnitke [From Maria Neumann's interview with A. Schnittke]. *Al'fred Shnitke. Stat'i. Interv'yu. Vospominaniya o kompozitore* [Alfred Schnittke. Articles. Interview. Memories of the composer]. Moscow, 2014, pp. 371–378.
2. Khrzhanovskiy A. On priletal lish'odnazhdy [He came only once]. *Al'fred Shnitke. Stat'i. Interv'yu. Vospominaniya o kompozitore* [Alfred Schnittke. Articles. Interview. Memories of the composer]. Moscow, 2014, pp. 356–368.



Екатерина Гурьевна Окунева

Кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и творческой работе Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (г. Петрозаводск, Россия). E-mail: okunevaeg@yandex.ru.
ORCID: 0000-0001-5253-8863

**ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКИ
В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ
И МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ ЭРНСТА КШЕНЕКА**

В статье освещаются теоретические взгляды Эрнста Кшенека на проблемы развития серийной техники, показывается их отражение в музыкальной практике мастера.

Приход к новому методу композиции сопровождался у музыканта недоверием, сомнениями и колебаниями. Большую роль в осознании необходимости и перспективности двенадцатитоновой техники сыграли дискуссии с Теодором Адорно. В статье раскрывается различие теоретических позиций обоих художников, а также указывается огромное влияние на Кшенека эстетических воззрений Карла Крауса.

С опорой на книги и эссе композитора, на анализ его сочинений в работе очерчивается круг вопросов, интересовавших Кшенека в области серийной техники. К ним относятся выявление основополагающих правил додекафонии в целях практического обучения, определение направлений дальнейшего развития техники, связанных с разрушением целостности серии путём сегментации, ротации и других манипуляций, с объединением серийной концепции с модальностью и тональностью, с распространением принципа ряда на другие параметры.

В конце статьи делается вывод о трехфазном развитии серийного творчества Кшенека, выявляются доминирующие идеи в его взглядах на серийную технику.

Ключевые слова: Эрнст Кшенек, серийная техника, сериализм, додекафония, музыка XX века.

Для цитирования: Окунева Е. Г. Вопросы развития серийной техники в теоретических взглядах и музыкальной практике Эрнста Кшенека // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 64–80.

Один из самых влиятельных авангардных композиторов XX века Пьер Булез на заре своей композиторской карьеры однажды продекларировал, что сочинение музыки после открытий нововенцев невозможно вне серийной техники и что всякий, кто не ощутил необходимости в этом новом языке, бесполезен для искусства, так как его творчество не актуально для современности. Несмотря на безапелляционный характер этого утверждения, сегодня, по истечении более чем полувека, можно смело констатировать, что серийное мышление кардинально преобразило содержание музыкального творчества.

Становление серийной техники пришлось на 10–20-е годы XX столетия. Оно было отмечено немалыми драматическими перипетиями, связанными как с психологией восприятия,

так и с вопросами приоритета. Среди множества новых нарождающихся явлений именно серийность (и прежде всего додекафония) оказалась наиболее гибкой техникой, способной удовлетворить эстетические и художественные запросы композиторов, принадлежащих различным идейно-образным и стилевым направлениям.

Практическое освоение серийной техники шло параллельно с её теоретическим осмыслением. Первые работы о новых методах появились почти одновременно с музыкальными композициями. Это статьи и книги Й. М. Хауэра, Ф. Х. Кляйна, Г. Аймерта, Э. Штайна и др.

Получив расцвет в творчестве нововенцев, додекафония одновременно приобрела индивидуальное преломление в творчестве каждого композитора. Стремительное развитие серий-

ного письма как в сторону большей свободы от регламентирующих правил (1940-е годы), так и, напротив, в направлении тотального контроля над всеми параметрами (1950-е годы), показало широкие возможности его применения в условиях различных эстетических и стилистических установок.

Среди фигур, серьёзно размышляющих над проблемами серийной композиции, был австрийский композитор и музыковед Эрнст Кшенек (1900–1991). Его сериальные сочинения и теоретические работы, освещающие вопросы развития серийной техники, в отечественном музыкознании, к сожалению, малоизвестны. Между тем музыковедческие тексты позволяют не только проникнуть в тайны сложных технических процедур, какими изобилует его сериальная музыка, но нередко пересмотреть сложившиеся точки зрения на то или иное явление, по-новому представить его значение в контексте развития художественной культуры.

Приход Кшенека к серийной технике был сопряжён с немалыми противоречиями. Увлечённый атональностью в начале 1920-х годов и высоко почитающий Шёнберга, после 1925 года композитор неожиданно вновь обратился к тональной концепции, сосредоточившись на проблемах коммуникации новой музыки. В статье «Musik der Gegenwart» («Музыка нашего времени») он с горечью писал о том, что современная музыка превратилась в игру для посвящённых, способную заинтересовать лишь тех, кто знает её правила. Она создаётся для самоудовлетворения человека, изобретающего законы, «в соответствии с которыми тот затем записывает свои ноты» [11, 196]. Но даже когда эти ноты будут преобразованы в звуковую материю, неискушённые и неподготовленные слушатели ничего не поймут. «В самом деле, – продолжал композитор, – сам акт слушания становится совершенно излишним, так как художественная природа этих произведений, скорее всего, окажет влияние только на тех, кто просмотрел их более тщательно, после того как впервые узнал о правилах композиции» [11, 196].

Статья была опубликована в ежегоднике «Universal Edition», вызвав негодование самого Шёнберга. Хотя никаких имён в тексте не упоминалось, «правила игры» недвусмыс-

ленно намекали на двенадцатитоновую серийность. Этот выпад глава нововенской школы воспринял на личный счёт. В феврале 1926 года он подготовил ответ Кшенеку, который так и не был опубликован. Эссе было озаглавлено «Krenek für leichte Musik» («Кшенек за лёгкую музыку») и содержало как саркастические, так и достаточно оскорбительные эскапады в адрес молодого музыканта¹. Но этим Шёнберг не ограничился. В предисловии к своим «Трёх сатирам» оп. 28 он построил на имени Кшенека игру слов. Произведение, как известно, было направлено против неоклассицистов и псевдомодернистов, на которых композитор излил немало желчи. Характеризуя данный тип музыкантов, Шёнберг язвительно замечал:

«Этот любитель оглядываться назад, едва родившись, уже в школе многое пропустил и поэтому теперь заново должен испытывать тонику с доминантой. Ему охотно помогло бы турне по стилям с билетом в оба конца. Но разглашать „правила игры“ излишне (как забавно говорит посредственность), потому что его мастерство состоит лишь в *corriger la fortune*²...».

Вставленная в скобках фраза, звучащая по-немецки как «wie der Mediokre neckisch sagt», содержала фамилию одного из виновников раздражения композитора.

Кшенек не остался в долгу. В созданной в 1927 году опере «Джонни наигрывает» он противопоставил жизнерадостного чернокожего музыканта Джонни, любителя джазовых мелодий и ритмов, близких и понятных широкой публике и символизирующих культурное обновление, современному композитору Максу, одинокому гению, постоянно рефлексирующему и сомневающемуся «европейскому интеллектуалу» [14, 16]. В начале оперы Макс обращался к горному леднику, символу его одиночества, со словами: «Du schöner Berg» («Ты, прекрасная гора»), в которых была скрыта фамилия Шёнберга.

В конце 1920-х годов Кшенек отчасти пересмотрел свои взгляды на проблемы композиторской техники и коммуникации современной музыки. Свои рассуждения он перевёл в философскую плоскость, чему в немалой степени способствовало его общение с Теодором Адорно. Их знакомство состоялось ещё в 1924 году во Франкфурте по случаю премьеры оперы Кшенека «Прыжок через тень»³. Актив-

ная же дискуссия между ними развернулась на страницах венского журнала «Anbruch». Поводом к ней послужила статья Альфредо Казеллы «Scarlattiana» [3], в которой автор возвестил о конце «атонального интермеццо» и возвращении к принципам старинной музыки. Каждый отреагировал на это замечание по-своему. Заметка Кшенека была довольно короткой. Композитор отказался обсуждать технику, важность которой последнее время всё чаще переоценивалась. Для него существеннее было то, каким образом она применяется.

Адорно встал на защиту атональной и серийной музыки с большим пылом. Он придал проблеме социологический характер, сопоставив неоклассицистскую эстетику с фашизмом. Так, порядок, который стремился вернуть Казелла, напоминал ему о «своего рода сословной системе музыки, в которой побочные ступени так же охотно подчиняются тонике и доминанте, как в фашистском государстве рабочие и частные предприниматели государственно-авторитарным синдикатам» [1, 189].

Кшенек как раз в это время работал над вокальным циклом «Reisebuch aus den österreichischen Alpen» op. 62 («Книга путешествия по австрийским Альпам», 1929), в котором вернулся к концепции тональной музыки и романтической эстетике, вдохновленной песенными циклами Шуберта. Замечание Адорно не могло не уязвить его. В тот период он решительно восставал против превосходства любого вида композиторской техники над остальными.

В эссе «Freiheit und Technik. „Improvisatorischer Stil“» («Свобода и техника. „Импровизаторский стиль“»), опубликованной в том же «Anbruch», он утверждал, что всякая композиторская техника есть лишь средство для достижения художественной цели, её актуальность определяется не историческими коннотациями, а исключительно творческими способностями композитора, его умением работать с материалом и развивать найденный метод. Задача художника заключается в том, чтобы достичь максимальной свободы. Поглощённость на технике опасна, поскольку «все техническое... имеет тенденцию освобождаться от цели, которой оно должно служить по своему понятию, и делаться самоцелью» [2, 162]. Всегда следует помнить, что техника является лишь «служанкой духовного формирования».

Следовательно, ни один метод не может рассматриваться как более ценный перед другими и претендовать на статус некоего универсального рецепта, рекомендованного априори, а значит, из композиторского арсенала нельзя ничего исключать. Кшенек предвидит возможные возражения, основанные на том, что подобная позиция ведёт к эклектике. Однако, по его мнению, эклектика возникает лишь в случае неорганического применения разнообразных композиционных методов. Единство стиля гарантируется единством личности [2, 163].

Для Кшенека значима творческая воля художника. Он отвергает исторические и социологические обоснования материала и техники. Композитор, согласно его точке зрения, является частью истории музыки лишь постольку, поскольку он рождён в ней, а, следовательно, в неё включён, но «продвигать» вовсе не обязан. В одном из писем к Адорно он поясняет:

«Я полагаю, что, если мы хотим понять музыку, мы должны принять её как причину самого её бытия. Поскольку она производится в человеческом обществе, она, конечно, также имеет социальные функции. Но именно: также. <...> Однако можно всё же представить себе, что духовное как таковое существует и без общепринятой, видимой и практической связи со всем обществом» [2, 29].

Между тем, для Адорно музыкальная история выступает исключительно как овладение новыми материальными областями, обусловленное социальными процессами. На страницах «Anbruch», а также в личной переписке с Кшенеком, философ развивает идеи об исторической диалектике музыкального материала. Там, где Кшенек видит проявления творческой силы личности, Адорно говорит об «историческом принуждении». В статье «Zur Zwölftontechnik» («О двенадцатитоновой технике») он рассматривает серийность как «рациональное осуществление исторического принуждения, которое принимает прогрессивное сознание, чтобы очистить свою материю от разложения органики» [2, 168]. Фактически уже в этом раннем эссе возникает мысль о том, что музыкальный материал выступает отражением объективного исторического процесса, что он служит ареной прогресса в искусстве.

Кшенек соглашается с Адорно относительно истоков «веления материала»: подобно тому, как тональность возникла в результате разложения церковных ладов, так и серийная техника оказалась следствием распада tonальной системы. Однако он полагает, что философ склонен мифологизировать музыкальный материал. Критикуя в одном из писем статью Адорно «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik» («О социальном положении музыки»), Кшенек замечает:

«Что отличает его [Шёнберга] от других, так это, на мой взгляд, не столько высшая степень верности материалу и тонкое слышание (как я говорю, непостижимых и несуществующих) велений материала и его ничтожного произвола, сколько факт величайшего духа, огромной личной силы» [2, 32].

Несмотря на различные позиции художников, Адорно, по мысли ряда западных исследователей, помог Кшенеку осознать серийную технику как «высшую форму сочинения с морально-социологической точки зрения» [20, 76], хотя многие постулаты философа получили у композитора специфическую рецепцию. Так, изучая влияние адорновской эстетики на Кшенека в период написания «Карла V», музыковед С. Шульмайстер считает, что «историческое принуждение» интерпретируется Кшенеком как непреложная «высшая сила», благодаря чему образуется отчетливый параллелизм между божественной миссией Карла и обязывающим порядком двендцатитоновой техники. «Здесь, как и там, – пишет исследователь, – существует абстрактный принцип, установленный над происходящими событиями и управляющий ими. В этом смысле основополагающая и всеобъемлющая концепция ряда, безусловно, может быть понята как аллегория Бога» [20, 76].

Сам Кшенек впоследствии подтверждал, что обращение к серийности совпало для него с «перуутверждением веры в систематические догматы римско-католической церкви» [16, 39]. Увлёкшись неотомистским учением, он, безусловно, находился на ином полюсе от материалистической концепции Адорно, однако опыт дискуссии с философом был важен для преодоления скептического отношения к додекафонии.

Приблизиться к шёнберговскому кругу Кшенеку, по его собственному признанию,

в не меньшей степени помог Карл Краус – известный австрийский писатель-сатирик, публицист и художественный критик. С его идеями молодой композитор познакомился ещё в юном возрасте, когда в 1917 году к нему в руки попал выпускаемый Краусом журнал «Факел». Личные же контакты между ними установились как раз в период дискуссий с Адорно.

Кшенек боготворил Крауса, восхищаясь независимостью его духа, силой его личности, непримиримостью этических суждений, желанием противостоять всему миру. Он называл его пророком, «одиноким символом вечного света в безысходной трясине упадка и гибели» [17, 191], родоначальником мировоззрения новой музыки. Влияние Крауса на композитора было необычайно велико. Кшенек чувствовал необходимость следовать моральным императивам Крауса во всём, и прежде всего в собственном творчестве. В статье «Карл Краус и Арнольд Шёнберг» он в частности замечал: «Под его [Крауса] уничтожающим словом соблазнительный путь наименьшего сопротивления становится неприемлемым, в то время как в музыке из-за её морального безразличия он всегда оказывается многообещающим» [7, 3].

Под влиянием Крауса Кшенек изменил отношение к окружающему миру, испытал недоверие к существующей реальности, к общественному успеху, достигнутому в условиях всеобщего обесценивания и распущенности. Он начал остро ощущать стёртость и косность музыкального языка, осознал взаимосвязанность эстетических и нравственных вопросов в искусстве. От Крауса, утверждавшего, что практика языка отражает мораль, он впитал чувство абсолютной ответственности перед языком и искусством, проникся идеей «единства личности», связанной с уникальностью языкового облика каждого человека.

Таким образом, обращение к серийной технике было для Кшенека глубоко осознанным и продуманным шагом. Оно вывело его из творческого кризиса, сыграв решающую роль в его дальнейшей композиторской судьбе.

Став убеждённым сторонником нового метода композиции, Кшенек не раз защищал его от многочисленных нападок и обвинений в своих теоретических работах. Так, в книге

«Music Here and Now» («Музыка здесь и сейчас») он оспорил возражения относительно зависимости додекафонии от математики и отсутствия в ней вдохновения, приведя достаточно простые аргументы. В математическом процессе в большинстве своем любая задача предусматривает однозначное решение. Элементарное уравнение предполагает нахождение единственного значения для неизвестного. По мнению композитора, эти условия не применимы к двенадцатитоновой технике (додекафонии): «Музыкант может не только придумать тысячу совершенно разных композиций, используя один и тот же двенадцатитоновый ряд; он может, кроме того, исходить из любой точки данного опуса в совершенно новом направлении, и при этом не нарушая правил. Вопрос о том, как действовать дальше, не предопределён, а зависит исключительно от художественного замысла композитора, управляемого здесь, как и в любом другом методе сочинения, его воображением и ничем иным» [8, 187–188].

Когда композиторов, практикующих серийную технику, упрекали в излишнем интеллектуализме, Кшенек предпочитал обращаться к историческим аналогиям⁴. Так, величайшие контрапунктисты прошлого, по его мнению, никогда не стремились угождать публике. Их задача заключалась в прославлении Бога в формах сложных и утончённых, превышающих восприятие рядового слушателя.

Саму серийную технику Кшенек осваивал по партитурам нововенцев. Впоследствии он признавался, что эстетическая ценность этой музыки, которая до определённого момента не вызывала отклика в его душе, во многом раскрылась для него через её аналитическое изучение.

Первым сочинением, созданным целиком в серийной технике, стала опера «Карл V», воспринятая многими как антифашистское сочинение, из-за чего она была снята с постановки в Венской опере. Затем последовали Шестой струнный квартет op. 78 (1936); Двенадцать вариаций в трёх частях op. 79 (1937); Пять песен на слова Ф. Кафки op. 82 (1937–1938); Двенадцать пьес, написанных в додекафонной технике op. 83 (1938). Среди этих сочинений Кшенек особо выделял квартет и Вариации, в которых попытался

установить «формальную структуру как логический результат базовой организации звукового материала» [14, 31]. В тот период он отчётливо осознал проблему формы, встающую в додекафонной музыке, а именно: использование новой грамматики в условиях традиционных формальных схем, ведущее к реконструированию утраченной тональной связности. В упомянутых сочинениях он старался вывести формальные идеи из структурной концепции додекафонии. Так, в Вариациях в действительности отсутствовала тема с последующей цепью вариаций. Трёхчастная композиция выстраивалась на строго симметричной конструкции всех 48 серийных рядов. Сочинение начиналось с прямых форм от звуков *fis* и *g* и заканчивалось ракоходными формами от тех же тонов. Количество используемых рядов постепенно увеличивалось с приближением к центру, так что в 6-й и 7-й вариациях, объединённых в среднюю часть (*Adagio*), излагались четыре различные формы (P, R, I RI). Симметричная схема имела следующий облик:

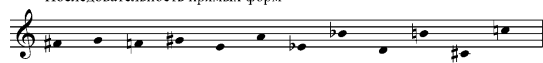
Кшенек Э. Двенадцать вариаций
в трёх частях op. 79.
Серийная диспозиция

Вариации	P	I	RI	R
№ 1	Pfis–Pg			
№ 2	Pf–Pgis			
№ 3	Pe–Pa	Icis–Ic		
№ 4	Pes–Pb	Id–Ih		
№ 5	Pd–Ph	Ies–Ib	RIg–RIfis	
№ 6	Pcis–Pc	Ie–Ia	RIgis–RIf	
№ 7		If–Igis	RIa–RIe	Rcis–Rc
№ 8		Ifis–Ig	RIb–RIes	Rd–Rh
№ 9			RIh–RI d	Res–Rb
№ 10			RIc–RICis	Re–Ra
№ 11				Rf–Rgis
№ 12				Rfis–Rg

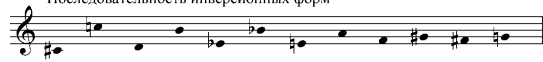
Как видно из схемы, Кшенек фактически выстраивает серийную диспозицию в опоре на всеинтервальный клинообразный макро-ряд и его инверсию, которые возникают от первых звуков рядов каждой серийной формы (пример 1).

1. Кшенек Э. Двенадцать вариаций
в трёх частях ор. 79.

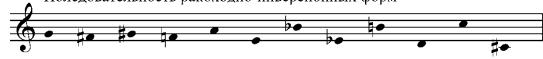
Макроряды серийной диспозиции
Последовательность прямых форм



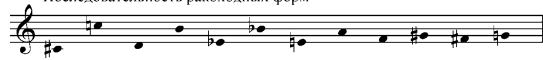
Последовательность инверсионных форм



Последовательность ракоходно-инверсионных форм



Последовательность ракоходных форм



Симметрия всей композиции Вариаций была следствием симметричной структуры самой серии, положенной в их основу. Эта серия также всеинтервальна, а ее трёхзвучные сегменты взаимноинверсионны⁵ (см. пример 2).

2. Кшенек Э. Двенадцать вариаций
в трёх частях ор. 79. Серия



Конструктивная строгость и согласованность, симметрия, стремление реализовать внутренние структурные качества серии в общей архитектонике – всё это указывает на влияние веберновского серийного мышления на Кшенека. Композитор, впрочем, и не скрывал этого воздействия. В статье «Self-Analysis» («Самоанализ») он писал: «Моим стремлением было достичь того совершенства, которое я видел в музыке Антона Веберна, которая, на мой взгляд, являлась одним из крайне редких в истории примеров полного совпадения творческого воображения и строго сформулированной техники, сравнимого в этом отношении разве что с Палестриной или, в определённом смысле, с „Искусством фуги“. В Вариациях и в Шестом квартете я добился той степени конструктивной согласованности, которой раньше едва ли достигал, но музыкальный материал, организованный таким образом, казался слишком окаменевшей текстурой, чтобы служить средством достаточной гибкости для выражения широкого диапазона настроений» [14, 33].

Практический опыт работы с серийной техникой был обобщён Кшенеком в книге «Stu-

dies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique» («Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике»), опубликованной в 1940 году в США. По существу, она явилась первым учебным пособием, раскрывающим принципы додекафонии для желающих окунуться в тайны композиторского «ремесла». Уже здесь Кшенек подчёркивал, что использование этой техники многообразно и индивидуально у каждого автора.

Учебник помогает понять, каким был первоначальный подход Кшенека к додекафонии. Согласно его точке зрения, серийность возникла как необходимость упорядочивания атонального материала. С распадом тональности мотивная система взяла на себя ответственность за логическую связность целого. Кшенек полагал, что изначальная функция серии как раз и состояла в том, чтобы быть «хранилищем мотивов». Выдвижение на первый план мотивных связей обусловило трактовку серии как мелодического феномена. «Новая идиома, – замечал композитор, – основана на полифонической по существу концепции музыки, которая очень связана с тем, как рассматривалась музыка в Средние века, до того, как развилась тональность (в нашем понимании)» [9, VIII]. В этой связи становится понятно, почему он излагает принципы додекафонии с позиций контрапункта.

Однако необходимость постоянно придерживаться неизменного серийного порядка тонов в скором времени стала тяготить Кшенека, сковывать его творческую фантазию и ограничивать творческий процесс. Такая организация вела, как он сам выражался, к «окаменевшей текстуре» [14, 33]. В целом композитор рассматривал серийную технику как «тренинг в атональном языке» [9, IX] и полагал, что со временем можно отклоняться от ее строгих правил и принципов.

В ряде сочинений конца 1930-х годов он предпринял попытки «ослабить» серийную структуру. Так, в «Пяти песнях на слова Кафки» ор. 82 горизонтальное проведение полного ряда в вокальной партии повсеместно избегается (исключение составляет лишь заключительный номер цикла), целостность серии разрушается либо путем распределения звуков серийных рядов между вокальной и фортепианной партией так, что мелодическая линия складывается

ся из фрагментов различных несмежных тонов и сегментов, либо с помощью более изощрённой техники многосерийной интерполяции.

В упомянутой ранее книге «Музыка здесь и сейчас» Кшенек предрекал: «Можно не только представить себе, но и ожидать, что двенадцатитоновая техника со временем станет более гибкой. В будущем больше не будет использоваться весь ряд непрерывно, но из него станут выбираться характерные группы; будут допускаться определённые вариации внутри этого выбранного ряда в определённых ситуациях и тому подобное» [8, 188].

Эти предчувствия не остались плодом одних лишь теоретических размышлений. В каком-то смысле для Кшенека они стали программой к дальнейшим действиям. В собственном творчестве композитор начал активные эксперименты, связанные с развитием серийных идей в заданном направлении.

В частности, огромный потенциал он видел в разработке так называемой сверхмотивной функции серии (*extra-motival function*). Первые мысли об этом появились в его докладе «A Study on Cadential Formations in Atonal Music» («Изучение каденционных формаций в атональной музыке»), представленном в ноябре 1940 года в «American Musicological Society», а затем развиты в эссе «New Developments of the Twelve-Tone Technique» («Новое развитие 12-тоновой техники») [10].

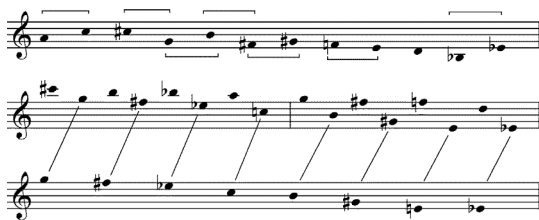
Согласно Кшенеку, мотивная функция манифестирует серию как мелодический феномен. О сверхмотивной функции речь заходит тогда, когда звуки ряда распределяются в музыкальной ткани таким образом, что «возникающие мелодические линии не имеют очевидного отношения к серии или её фрагментам» [10, 82]. Различный подход демонстрируется им на примере первой части Струнного квартета Веберна оп. 28, которая фактически начинается с одноголосной мелодической линии, репрезентирующей базовый ряд и его транспозиции, и фрагмента из Скрипичного концерта оп. 36 Шёнберга, где звуки рядов рассредоточены между солирующей партией и оркестром, вследствие чего тема скрипки, в которой акцентируются повторяющиеся тоны, «не подчёркивает своё двенадцатитоновое происхождение» [10, 86].

Кшенек продвинулся дальше в этом направлении. В «Симфонической пьесе» оп. 86

(1939) он разработал различные способы формирования производных серийных структур. Среди них:

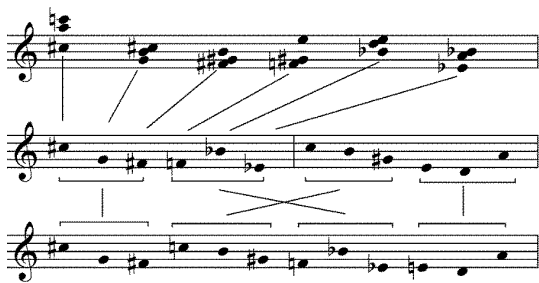
1) сегментация базового ряда на двузвучные ячейки со свободной их комбинацией и объединение чётных звуков в общую последовательность (см. пример 3);

3. Кшенек Э. Симфоническая пьеса оп. 86. Получение производных структур через сегментацию



2) вертикализация базового ряда и образование трехзвучных аккордов с общим тоном в смежных созвучиях, дальнейшее обособление нижних тонов аккордов в новый серийный ряд (пример 4).

4. Кшенек Э. Симфоническая пьеса оп. 86. Получение производных структур через вертикализацию и сегментацию



Важный импульс Кшенеком также был получен из теоретической сферы. В 1936 году в «Musical Quarterly» появилась статья Ричарда Хилла «Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future» («Шёнберговские двенадцатитоновые ряды и тональная система будущего») [5], в которой предпринималась попытка рассмотреть додекафонную музыку сквозь призму модальности. Автор сопоставил двенадцатитоновые ряды и диатоническую гамму с точки зрения функционального содержания: как восходящий порядок звуков в гамме C-dur не репрезентировал её функциональные свойства (то есть не показывал соотношения элементов между собой), так и порядок звуков

в серии не имел функционального смысла, что, по мнению автора, препятствовало пониманию додекафонной музыки. Хилл полагал, что в будущем можно ограничиться небольшим корпусом рядов, которые (при свободной перестановке звуков) могут использоваться для создания контрапунктических мелодий, подобно средневековым модусам [5, 33].

Из статьи Хилла Кшенек почерпнул для себя несколько важных идей: во-первых, что «дото-нальный контрапункт может быть использован в качестве модели для дальнейшего развития додекафонии» [4, 615]; во-вторых, что при сочинении ряд не обязан сохранять свою целостную сущность, ряд может генерировать материал, не появляясь при этом в своём первоначальном облике в пьесе. В последнем случае его поведение равносильно опять же звуковысотному модусу, о чём и упоминал Хилл.

Эти идеи получили практическое воплощение в хоровом сочинении Кшенека «Lamentatio Jeremiae prophetae» op. 93 («Плач пророка Иеремии», 1942). Сочинение возникло в результате пристального изучения композиторской техники мастеров Средневековья и Возрождения, в особенности Й. Окегема. В нём синтезировались принципы модальных контрапунктических композиций XV века и серийности.

Серия «Плача» была создана Кшенеком, по собственному признанию, на материале двух григорианских хоралов, что объясняет присущий её сегментам диатонический характер. Кроме того, свойственная её контурам гаммообразность напоминала о звукорядах церковных ладов.

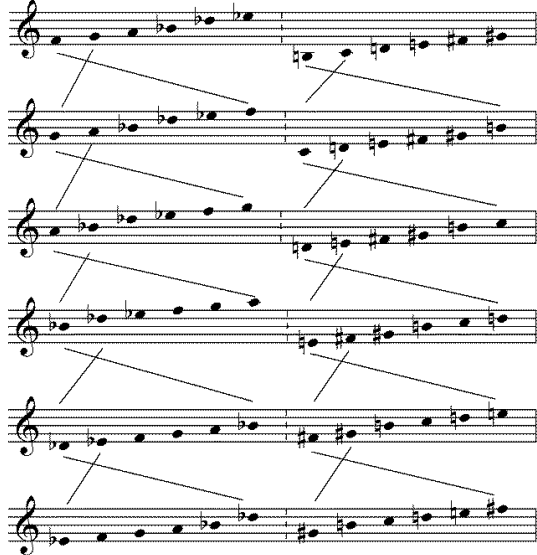
Композитор разделил серию на две группы по 6 звуков (пример 5).

5. Кшенек Э. Плач пророка Иеремии op. 93. Серия



Далее к каждой шестёрке в отдельности он применил так называемый принцип ротации, то есть осуществил кругообразную перестановку звуков, при которой начальный звук всегда смещался в конец последовательности, до тех пор, пока циклическое вращение не приводило к прежнему порядку тонов (пример 6).

6. Кшенек Э. Плач пророка Иеремии op. 93. Ротация (диатонические группы)



7. Кшенек Э. Плач пророка Иеремии op. 93. Ротация (хроматические группы)



Последовательность перемещений вместе с исходной структурой образовывала по шесть «паттернов» или диатонических групп⁶. Нетрудно заметить, что сам принцип был заимствован из системы церковных ладов, которые точно так же состояли из одинаковых звуков (включали восемь диатонических ступеней), но начинались и завершались разным тоном.

На следующем этапе Кшенек транспонировал полученные таким образом производные ряды от первых тонов каждой шестерки, то есть от звуков *f* и *h* соответственно. Новые высотные структуры он назвал хроматическими группами (пример 7). В этих рядах появлялись повторяющиеся звуки, а модальный колорит усиливался ещё больше благодаря тому, что звуку *f* фактически придавался статус основного тона. Интонационная характерность серии, новые принципы работы с ней обусловили специфический колорит звучания пьесы – её стиль невозможно однозначно идентифицировать ни как современный, ни как старинный.

Итак, новый метод позволял Кшенеку «остаться в рамках двенадцатитоновой серийной техники, не прибегая к необходимости постоянно использовать полные двенадцатитоновые ряды» [15, 213]. Эксперименты были продолжены в ряде композиций, из которых Кшенек особо выделял Третью фортепианную сонату ор. 92 № 4 (1943) и Седьмой струнный квартет ор. 96 (1944) в первую очередь за то, что ему удалось достичь в этих сочинениях органичного сочетания логической неумолимости и в то же время конструктивной гибкости, схематической точности и вместе с тем эмоциональной выразительности.

Практический опыт сопровождался внимательным изучением последних сочинений нововенцев, работ их молодых адептов, теоретических трудов европейских музыковедов. Размышления о современном состоянии серийной техники вылились в статью с интригующим заголовком «Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?» («Двенадцатитоновая техника в состоянии упадка?») [12]. В этом эссе провозглашалась мысль о свободе композиторского самовыражения в способах развития двенадцатитонового метода.

Кшенек убеждён, что серийная техника никогда не существовала как ортодоксальная система. Со свойственным его мышлению стремлением к терминологической точности, он дифференцирует понятия системы и метода (или техники). В то время как первая подразумевает свод правил, претендующих на абсолютную достоверность, второй, по его мнению, имеет лишь рекомендательный характер. Если сам Арнольд Шёнберг, которого по праву можно читать «отцом» додекафонии,

использует этот метод очень гибко и свободно, то говорить об «упадке» вряд ли возможно на основании того, что последователи слишком далеко отклонились от «нормы» [12, 519].

Опираясь на размещенные в приложении к книге Й. Руфера «Die Komposition mit zwölf Tönen» («Композиция с двенадцатью тонами») [19] высказывания современных композиторов об индивидуальном подходе к серийной технике, Кшенек резюмирует, что на современном этапе её модификацию обуславливают три аспекта: 1) сегментирование ряда, работа с частями и фрагментами серии как с самостоятельными единицами; 2) разработка приёмов, связанных с изменением последовательности тонов (пермутация и ротация); 3) скрещивание принципов тональности и серийности. К последней тенденции, заявившей о себе в «Оде Наполеону» ор. 41 Шёнберга и Скрипичном концерте Берга, композитор относится достаточно лояльно, поскольку возрождение тональных аспектов свидетельствует, по его мнению, о том, что двенадцатитоновая техника является «более всеобъемлющим принципом, чем могли предположить те, кто изобрёл её главным образом для упорядочивания атональных процессов» [12, 522].

Таким образом, как можно видеть, идея свободного, неортодоксального применения техники и её развития красной нитью проходит через все теоретические размышления Кшенека.

1950-е годы стали следующим важным этапом в творчестве композитора, ознаменовав расширение серийной концепции в направлении охвата новых параметров – ритма, тембра, динамики и т. п.

В 1950 году Кшенек получил от организатора Дармштадских летних курсов новой музыки Вольфганга Штайнеке приглашение принять участие в семинарах по композиции в качестве лектора. Штайнеке придавал особое значение его пребыванию в Дармштадте. В конце 1940-х годов интерес к серийной технике необычайно возрос, поэтому руководители нуждались в высоко квалифицированных специалистах, способных объяснить принципы додекафонии дармштадским студентам. Кшенек был автором первого учебника по серийной технике, активно применял её в своей практике и обладал собственным видением путей её развития.

В августе композитор отмечал 50-летний юбилей и по этому случаю в Дармштадте организовали концерт из его сочинений. В программу были включены Четвёртая симфония, Седьмой струнный квартет, Третья и Четвёртая фортепианные сонаты, Соната для скрипки и фортепиано op. 117.

Кшенек остался доволен оказанным ему вниманием и тёплым приёмом. Впоследствии он ещё не раз навещался в Дармштадт как приглашённый лектор. Он охотно воспринял идеи интегрального сериализма, получившие распространение в первой половине 1950-х годов, и отстаивал их перспективность даже тогда, когда истинные адепты признали сериальный путь тупиковым. Результатом его сотрудничества с Дармштадтом стали сочинения, в которых воплотились принципы многомерной серийности: «Spiritus intelligentiae, Sanctus» op. 152 («Священный дух понимания», 1955–1956), «Sestina» op. 161 («Сестина», 1957), «Sechs Vermessene» op. 168 (1958), «Quaestio temporis» op. 170 («Вопросы времени», 1959) и др. Анализ данных сочинений показывает, что и здесь композитор предпочи-

тает идти индивидуальным маршрутом, интегрируя собственные находки и наблюдения с опытом европейских авангардистов.

Так, обнаружив идею ротации в одной из старинных поэтических форм, бытовавших в среде провансальских трубадуров, он выстроил весь композиционный процесс своего вокального сочинения «Сестина» на данном принципе.

Форма поэтической сестины, как известно, состоит из шести строф, в каждой из которых содержится по шесть строк. Все строки заканчиваются ключевыми словами. Их количество также равно шести. В каждой строфе ключевые слова располагаются в соответствии с определённым правилом вращения по принципу «снаружи внутрь»: 1-2-3-4-5-6; 6-1-5-2-4-3; 3-6-4-1-2-5; 5-3-2-6-1-4; 4-5-1-3-6-2; 2-4-6-5-3-1. Стихотворение заканчивается обычно трёхстишием, в котором объединяются все шесть ключевых слов.

Кшенек сам сочинил текст для своей пьесы, используя в качестве ключевых слов знаковые для второго авангарда понятия: Zeit (время), Zahl (число), Zufall (случай), Maß (мера), Gestalt (форма), Strom (поток):

Vergangen Klang und Klage, sanfter **Strom**.
Die Schwingung der Sekunde wird zum **Maß**.
Was in Geschichte lebt, war's nur rein **Zufall**?
Verfall, Verhall, zerronnene **Gestalt**?
Die Stunde zeitigt Wandel, wendet **Zeit**.
Das Vorgeschritten ordnet sich der **Zahl**.

In Schritten vorgeordnet durch die **Zahl**
Gestaltet sich Gedanke, doch zum **Strom**
Wird strenge Teilung, uhr-genaue **Zeit**.
Ist es vermessen, solches Maß von **Maß**
Dem Leben anzuzwingen, der **Gestalt**?
Der Zwang zerrinnt, erzeugt den neuen **Zufall**.

Das Rad der Welt dreht rätselhafter **Zufall**.
Enträtselt wird's durch die gerade **Zahl**.
Gefüge der Geschichte ist **Gestalt**,
Die Schichtenhaft zusammenfügt der **Strom**,
Wenn er des Lebens Masse ohne **Maß**
hin gießt ins rätselhafte Tal der **Zeit**.

Noch nicht gekommen ist die Gnadenzeit.
Der Würfelfällt, die Zahl war nur ein **Zufall**.
Darin erfüllt sich unseres Wissens **Maß**.
O, Teil vom Teile, Bruch und Summe, **Zahl**!
Zerronnen ist Gehalt, doch aus dem **Strom**
gewinnt Gesetz der Zahl Kristall**gestalt**.

Минули звук и плач, мягкий **поток**.
Колебание секунды стало **мерой**.
То, что происходит в истории – только **случай**?
Упадок, замирание, исчезнувшая **форма**?
Час несёт изменение, образуя **время**.
Вперёд идущее упорядочивается **числом**.

В поступи, predeterminedной **числом**,
Оформляется мысль, но **потоком**
Обернётся строгое разделение **времени**.
Не слишком ли самонадеянно **меру**
Навязывать жизни, **форме**?
Необходимость исчезает и рождается **случай**.

Колесо мира вращает загадочный **случай**.
Его разгадает чётное **число**.
Устройство истории – это **форма**,
Соединит пласты **поток**,
Когда он жизненную массу без **меры**
Перельёт в загадочную долину **времени**.

Ещё не наступило благодатное **время**.
Жребий брошен, число – только **случай**.
В нём осуществляется нашего знания **мера**.
О, часть части, дробь и сумма, **число**!
Исчезло содержание, но из **потока**
Обретает закон числа кристалла **форму**.

In Kreis und Spiegel wandert rings **Gestalt**.
 Was du nicht rückwärts wenden kannst, ist **Zeit**:
 Den du nicht zweimal Kreuzen kannst, der **Strom**.
 Das Tor ist zugefallen, nicht durch **Zufall**.
 Das Unermessene bedarf der **Zahl**.
 Im Ungezählten wissen wir das **Maß**.

O, grenzenlose Fülle, Maß für **Maß**,
 Gleichgewicht, o, Zirkelspiel, **Gestalt**!
 Die Ewigkeit verwendet Keine **Zahl**.
 Das Ende naht, wir haben keine **Zeit**.
 Was uns von oben zufällt, ist ein **Zufall**
 Vom ewig unermessnen Gnaden**strom**.

Wie ich mit **Maß** bezwinde Klang und **Zeit**,
 Entflieht **Gestalt** im unermessnen **Zufall**.
 Kristall der **Zahl** entlässt des Lebens **Strom**.

Композитор интерпретировал текст как «размышление о сущности идеи, управляющей музыкальной конструкцией произведения» [15, 223]:

Как и в предыдущих своих работах, Кшенек разделил серию, положенную в основу композиции, на две шестерки (пример 8).

8. Кшенек Э. Сестина ор. 161. Серия



Производные ряды он получил, подвергнув каждый шеститоновый сегмент всеорной пермутации в соответствии с установленным поэтической формой вращением слов (см. пример 9).

9. Кшенек Э. Сестина ор. 161.

Ротация высотных рядов

В круге и зеркале вращается **форма**.
 Ты не можешь повернуть назад **время**:
 Ты не можешь дважды пересечь **поток**.
 Ворота закрылись, это не **случайно**.
 Беспредельному необходимо **число**.
 В бесчисленном мы не имеем **меры**.

О, безграничное богатство, мера за **меру**,
 Равновесие, о, круговая игра, **форма**!
 Вечность не знает **числа**.
 Конец близок, у нас не остаётся **времени**.
 То, что нисходит на нас, есть **случай**
 Вечно безмерного благодатного **потока**.

Как только **мерой** я покоряю звук и **время**,
 Оказывается **форма** во власти **случая**.
 Кристалл **числа** освобождает жизненный **поток**⁷.

Далее композитор скомбинировал сегменты полученных рядов на основе той же системы ротации. Строки первой строфы соединяли сегмент A1 с сегментом B и его производными по предписанной в примере №9 числовой последовательности 1-2-3-4-5-6, то есть:

Первая строфа

1-я строка	A1	B1
2-я строка	A1	B2
3-я строка	A1	B3
4-я строка	A1	B4
5-я строка	A1	B5
6-я строка	A1	B6

Стихи второй строфы соединяли сегмент A2 с группами B, идущими в порядке 6-1-5-2-4-3, то есть:

Вторая строфа

1-я строка	A2	B6
2-я строка	A2	B1
3-я строка	A2	B5
4-я строка	A2	B2
5-я строка	A2	B4
6-я строка	A2	B3

Третья строфа основывалась на сегменте A3, который чередовался с сегментами B, данными в последовательности 3-6-4-1-2-5, и т. д.:

Третья строфа

1-я строка	A3	B3
2-я строка	A3	B6
3-я строка	A3	B4
4-я строка	A3	B1
5-я строка	A3	B2
6-я строка	A3	B5

В организации временного параметра Кшенек проявил независимость от опытов молодых европейских композиторов. Он разработал собственную, достаточно сложную систему корреляции высот и длительностей. Их взаимодействие в «Сестине» осуществлялось через числовой ряд интервалов, данных в исходной серии (см. пример 8). Важным понятием при этом выступало понятие «временного сегмента» (time segment) – промежуток времени, содержавшего установленное регламентом количество тонов и временных единиц. В соответствии с рядом интервальных величин первый временной сегмент включал 4 тона, второй – 3, третий – 1 и т. п. Длительности для первого сегмента Кшенек планировал вычислить следующим образом. Из ряда интервальных величин необходимо взять первые четыре значения (4-3-1-6) и суммировать их (14). Дробь, полученную от деления количества элементов на их сумму (4/14), следует далее перемножить на числа интервальных величин и результаты сократить. Возникшие в итоге значения – $8/7$, $6/7$, $2/7$ и $12/7$ – должны были переводиться в длительности. Однако, чтобы достичь большего ритмического разнообразия, Кшенек ввёл ещё один параметр, который обозначил как «встроенная скорость» (internal speed). Последний предполагал возможность октавной транспозиции звуков, что вело к увеличению значений исходных интервалов на 12. «Встроенная скорость» базировалась на числовом ряде 5-1-4-3-6-2, полученном от нумерации тонов сегмента В1 в соответствии с их тесситурой. Нижнему тону сегмента (a) присваивалось значение 1, верхнему (f) – 6 (см. пример 10).

10. Кшенек Э. Сестина ор. 161.
Числовой ряд «встроенной скорости»



Действие этого ряда распространялось далее на временные сегменты. Первое число указывало на «встроенную скорость» первого временного сегмента. Это означало, что к первым пяти интервальным величинам базовой серии необходимо прибавить 12. Следовательно, вместо последовательности 4-3-1-6-2 фигурирова-

ла 16-15-13-18-14. Для вычисления длительностей применялся алгоритм, описанный выше.

Итоговые значения – 2,58; 1,935; 0,645; 3,87 – композитору пришлось округлить (2,5; 2; 0,5; 4) из-за невозможности передать их в традиционном типе нотации. За единицу измерения была принята одна шестнадцатая, поэтому числовой ряд 2,5-2-0,5-4 приобретал следующий ритмический облик (пример 11):

11. Кшенек Э. Сестина ор. 161.
Длительности первого временного сегмента



Сериализации в «Сестине» также оказался подвержен параметр плотности. Его действие регламентировалось новым числовым рядом 6-3-5-4-1-2, образованным от нумерации тонов сегмента А1 по принципу тесситурного расположения. Показатель 1 означал, что в композиции разворачиваются одновременно два разных временных сегмента, показатель 6 соответствовал симультанному течению 12 сегментов. Поскольку первым числом ряда выступало число 6, то пьеса начиналась с одновременного вступления 12 временных сегментов.

Схематически начало пьесы сам композитор обозначил следующим образом (пример 12).

В примере 12 показано устройство начальных тактов сочинения. Числа в прямоугольниках означают количество звуков, содержащихся в каждом временном сегменте. Порядок чисел по вертикали соответствует числовому ряду интервальных величин (ср. с примером 8). Звуки по вертикали, читая сверху вниз, идентичны сегментам исходной серии. Шесть верхних строчек базируются на непрерывной циркуляции тонов сегмента А1, шесть нижних – сегмента В1 (в соответствии с регламентом комбинации сегментов, установленным для 1-й строки стихотворения).

В оркестровой пьесе «Вопросы времени» Кшенек дополнительно к серии интервальных величин ввёл числовой ряд Фибоначчи, который регулировал «зоны скорости» («speed zones»), то есть темпы: М ♩ = 20, 30, 50, 80, 130 и 210. Одиннадцать разделов композиции имели различную продолжительность, которая зависела от интервальных величин исход-

12. Кшенек Э.
Сестина ор. 161.
Схема начальных тактов
пьесы, предложенная
композитором

The image displays a musical score for 'Sestina' by Karlheinz Stockhausen. The score is organized into two main sections, A and B, each consisting of six staves. Section A (top) features a series of musical notes and rests, with numbers 1 through 6 indicating specific musical elements or techniques. Section B (bottom) also features musical notation, with numbers 1 through 6 indicating specific musical elements or techniques. The score is written for a 12-part ensemble, with parts labeled A and B.

ной серии (3-8-5-10-11-6-1-2-7-4-9) и от данных темпов.

Аспекты сериальной музыки композитор также подверг глубокой теоретической рефлексии. В 1960 году в «The Musical Quarterly» была опубликована его статья «Extents and limits of serial techniques» («Расширения и ограничения серийной техники») [15], в которой вскрывались проблемы сериализма и, кроме того, обсуждался вопрос взаимоотношения контролируемого и случайного в процессе сочинения.

Уже в начале работы Кшенек отметил произошедшее в последнее время расширение серийной концепции: если в двенадцатитоновой (додекафонной) музыке нововенцев принцип серии охватывал только звуковысотную область, то теперь распространился на все аспекты музыкального процесса (на ритм, тембр, динамику, артикуляцию). В связи с этим шёнберговскую технику следовало считать отдельным

(ограниченным) случаем феномена серийной музыки в целом, что сравнимо с классической механикой Ньютона, находившейся в пределах специальной теории относительности, которая, в свою очередь, входила в общую теорию относительности [15, 211].

Композитор упомянул о предпринятых им в 1940-е годы опытах, направленных на преодоление инвариантности серии путем ротационных процедур. Он полагал, что здесь впервые столкнулся с фактором случайности. Сочетание разнообразных конфигураций, полученных в ходе вращения элементов, с константным серийным порядком обуславливало нетипичную причинную связь, как если бы кто-то вздумал упорядочить последовательность чисел от 1 до 5 в алфавитном порядке: five, four, one, three, two.

В статье был представлен краткий анализ сериальных операций в пьесах Булеза («Structures 1a»), Штокхаузена («Elektronische Stu-

die I») и ряде собственных композиций, по итогам которого Кшенек пришел к выводу о несоответствии целей и результатов композиционных процессов. Он откровенно заявил, что вопреки серийной детерминированности музыкального материала слышимые результаты приобретали случайный характер. Иными словами, развитие техники в сторону тотального контроля парадоксальным образом вело к прямо противоположному эффекту. В целом композитор показал, что в сериализме контролируемое и случайное находились в постоянном взаимодействии. Так, каждое событие в серийном сочинении, хотя и было спланировано и предусмотрено заранее, одновременно оказывалось случайным, потому что «оно не предусматривалось сознанием, которое изобрело механизм и привело его в движение»

тонов (слой 1 состоял из отдельных звуков, слой 2 – из двузвучий, слой 3 – из трёхзвучий, слой 4 – из четырёхзвучий, слой 5 – из шестизвучий). Слои содержали разное количество временных сегментов. Число звуков в них, их продолжительность, а также расстояние между ними – всё определялось числовым рядом интервальных величин исходной серии. Механизм времени имел схожий с «Сестиной» алгоритм. Но в отличие от вокальной пьесы Кшенек решил не округлять полученные значения, чтобы перевести их в длительности, а прибегнул к новому типу нотной записи. Не поддающийся точному выражению значения он записал нотами с волнистыми штилями, указав их числовые соотношения (пример 13). Подобная запись привела к вариабельности исполнительского процесса.

13. Кшенек Э. *Sechs Vermessene* op. 168, такты 1–8

[15, 228]. С другой стороны, всё, что звучало, предопределялось именно *выбором* механизма, а значит и «неожиданное случилось по необходимости» [15, 229].

Тесное взаимоотношение контролируемого и случайного получило воплощение в фортепианном цикле Кшенека «*Sechs Vermessene*». В названии сочинения была заключена игра слов. В немецком языке прилагательное «*vermessen*» одновременно имело два противоположных значения – «измеренный» и «своевольный». На этом каламбуре выстраивался цикл.

Сочинение регулировалось одной высотной серией, которая при реализации в музыкальной ткани не подвергалась никаким трансформациям. Цикл представлял собой полислойную композицию. Каждый из пяти слоёв отличался различной плотностью, зависящей от количества одновременно взятых

Итак, в творчестве Кшенека серийная техника претерпела существенное развитие. Как было показано в начале статьи, пройдя через сомнения и скепсис, композитор осознанно выбрал серийную концепцию в качестве одной из определяющих в своём композиционном мышлении. Беседы с Адорно и Краусом, а также внутренняя склонность к рациональному постижению мира сыграли в этом решающую роль.

Практический опыт неизменно сопровождался у Кшенека теоретической рефлексией изучаемых явлений, обе области взаимно обогащали друг друга. Без преувеличения, композитор внёс существенный вклад и в теорию, и в практику серийной композиции. Так, отсутствие информации о правилах двенадцатитоновой техники, фактический запрет на атональность и додекафонию в Германии, Австрии и других странах, подверженных цен-

зуре фашистского режима, подвигли его на создание первого учебника серийной техники, благодаря которому были объяснены её основные принципы. Статьи и книги Кшенека, неизменно включавшие и защиту, и пропаганду нового метода, способствовали его большей доступности и постижимости. Они информировали молодое поколение композиторов (в первую очередь американских) о новейших тенденциях в современной музыке.

В целом серийное творчество Кшенека, как показывает анализ, имело три фазы развития. На первом этапе (1930-е годы) композитором усваивались основы «классической» додекафонии с её ультратематическим подходом к серии и связью с контрапунктическими формами. В 1940-е годы (вторая фаза) Кшенек сосредоточил внимание на «сверхмотивной» функции серии, приведшей к разрушению целостности последней. Процедура ротации способствовала большому интервальному разнообразию, а это в сочетании с воздействием модальных и тональных принципов мышления в конечном итоге давало усиление выразительности. На третьем этапе (1950–1960-е годы) концепция серии была расширена и перенесена на другие параметры. Здесь особо следует подчеркнуть, что творческие эксперименты Кшенека, хотя

и стимулировались опытами молодых европейских авангардистов, в то же время оказались вполне автономны от них. Немаловажно и то, что эстетическая позиция Кшенека базировалась на абсолютно ином посыле и не была столь радикальной. Композитор не испытывал желания сметать былые авторитеты и выстраивать новый мир с *tabula rasa*, как того жаждало новое поколение. Для него приход к сериализму был естественным шагом эволюции серийного письма. Если молодые дармштадские композиторы с присущим их возрасту нигилизмом стремились разорвать всякие связи с традицией, то Кшенек всегда ощущал себя её частью, настаивая на преемственности старого и нового.

В теоретических взглядах композитора на серийность, в независимости от периода времени, неизменно доминировали две идеи – свобода мысли, определяющая исключительно индивидуальный подход к технике и материалу, и необходимость постоянного развития, движения вперед. Такая позиция позволила Кшенеку по-новому интерпретировать принципы серийной техники и значительно обогатить композиторскую практику XX века. Его творчество, как музыкальное, так и теоретическое, запечатлело эволюционные процессы серийного мышления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Называя Кшенека «глупым мальчишкой», Шёнберг критиковал его одержимость «сделать лёгкую музыку еще более лёгкой», неспособность противостоять пошлости, высмеивал его как оппортуниста, кричащего «da saroi!» при выплате денежных гонораров. Следует заметить, что в немецком языке слово «leicht» («лёгкий») имеет разные коннотации, в том числе оно может переводиться как «легкомысленный» в значении «распутный», «морально неустойчивый». Склонный к словесным играм и каламбурам Шёнберг, не преминул этим воспользоваться. В упомянутом эссе он, в частности, писал: «Он [Кшенек] считает это самоудовлетворением, если не удастся найти ни одной легкомысленной [leicht] девицы, которая будет слушать и чувствовать вместе с ним. Ему нужны только шлюхи в качестве слушателей, чтобы навязывать таким распущенным [leichten] особам ещё более распущенную [leichter] музыку» [цит. по: 18, 290].

² Нечестно играть, передёргивать карты, исправлять судьбу, плутовать, мошенничать.

³ У Кшенека поначалу сложилось негативное впечатление от встречи. «У него был странный острый взгляд, – писал он о философе, – и чрезмерная, агрессивная манера говорить, и он мне совсем не понравился. Его звали Теодор Визенгруд Адорно, имя, которое я считал крайне нелепым» [17, 525].

⁴ В книге, посвящённой жизни и творчеству Й. Окегема, Кшенек, в частности, замечал: «Возражение против „рассудочности“ так часто направляется на многие виды современной музыки, что нынешний композитор становится очень внимательным к такого рода критике. Когда он замечает, что один из почтенных мастеров прошлого подвергается таким же нападкам, он чувствует определённую солидарность со своим давно ушедшим коллегой и пытается выяснить, как далёкий друг мог получить этот негативный ярлык. Ведь современный композитор совершенно уверен, что его самого несправедливо обвиняют в передозировке интеллектуализма, и он стремится найти поддержку в исторической аналогии» [13, 12].

⁵ По сути, вторая половина данной серии оказывается инверсией первой половины, но с перестановкой сегментов.

Окунева Е. Г. Вопросы развития серийной техники в теоретических взглядах и музыкальной практике...

⁶ Кшенек аргументировал данное обозначение тем, что производные ряды содержат те же высоты, что и базовый ряд.

⁷ Перевод на русский язык выполнен Е. Г. Окуновой и Д. Е. Крапивиной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adorno T. W. Atonales Intermezzo? // Musikblätter des Anbruch. 1929. Jg. 11. S. 187–193.
2. Adorno T. Briefwechsel / Theodor W. Adorno und Ernst Krenek; herausgegeben von Wolfgang Rogge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 272 S.
3. Casella A. Scarlattiana: A. Casella über sein neues Stück // Musikblätter des Anbruch. 1929. Jg. 11. S. 26–28.
4. Covach J. Twelve-tone theory // The Cambridge History of Western Music Theory. New York, 2008. P. 603–627.
5. Hill R. Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future // Musical Quarterly. 1936. Vol. 22, № 1. P. 14–37.
6. Krenek E. Zu Casellas Aufsatz "Scarlattiana" // Musikblätter des Anbruch. 1929. Jg. 11. S. 79–80.
7. Krenek E. Karl Kraus und Arnold Schönberg // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. 1934. № 15–16. S. 1–4.
8. Krenek E. Music Here and Now. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1939. 293 p.
9. Krenek E. Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique. New York: G. Schirmer, Inc., 1940. 38 p.
10. Krenek E. New Developments of the Twelve-Tone Technique // The Music Review. 1943. № 4. P. 81–97.
11. Krenek E. Music of Today // Cook S. Opera for a New Republic: the Zeitopern of Krenek, Weill, and Hindemith. London, 1988. P. 193–204.
12. Krenek E. Is the Twelve-Tone Technique on the Decline? // The Musical Quarterly. 1953. Vol. 39, № 4. P. 513–527.
13. Krenek E. Johannes Ockeghem. New York: Sheed & Ward, 1953. 86 p.
14. Krenek E. Self-Analysis // New Mexico Quarterly. 1953. Vol. 23, № 1. P. 5–57.
15. Krenek E. Extents and limits of serial techniques // The Musical Quarterly. 1960. № 2. P. 210–232.
16. Krenek E. A composer's Influences // Perspectives of New Music. 1964. Vol. 3, № 1. P. 36–41.
17. Krenek E. Im Atem der Zeit. Erinnerungen die Moderne. München: Heyne Verlag, 1999. 1167 S.
18. Pro Mundo – Pro Domo: The Writings of Alban Berg / ed. Bryan R. Simms. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014. 444 p.
19. Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin: Max Hesse Verlag, 1952. 190 S.
20. Schulmeister S. "Ein Festspiel für Österreich". Ernst Kreneks Oper "Karl V" im Kontext der politischen Entwicklungen der frühen 1930er Jahre: Diplomarbeit... Mag. phil. Wien: Universität Wien, 2012. 125 S.

Ekaterina G. Okuneva

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Pro-rector for scientific and creative work of the Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia. E-mail: okunevaeg@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5253-8863

ISSUES OF DEVELOPMENT OF SERIAL TECHNOLOGY IN THEORETICAL VIEWS AND MUSICAL PRACTICE OF ERNST KSHENEK

Abstract. The article highlights theoretical views of Ernst Krenek on the development of serial technique, shown their reflection in the musical practice of the master.

The adoption of a new method of composition was accompanied by the musician distrust, doubt, and hesitation. Discussions with Theodor Adorno played an important role in recognizing the necessity and prospects of the twelve-tone technique. The article reveals the difference between the theoretical positions of both artists, as well as the huge influence of aesthetic views of Karl Kraus on Krenek.

Based on the books and essays of the composer, on the analysis of his works, the work outlines a range of issues that interest Krenek in the field of serial technology. These include identifying the fundamental rules of dodecaphony for the purpose of practical training, identifying areas for further development of technology that are associated with the breaking down of the integrity of the series through segmentation, rotation and other

manipulations, with the combination of the serial concept with modality and tonality, with the extension of the principle of the series to other parameters.

At the end of the article concludes the three-phase development of serial work Krenek, reveals the dominant idea in his views on serial technique.

Keywords: Ernst Krenek; serial technique; serialism; dodecaphony; music of 20 century.

For citation: Okuneva E. G. Voprosy razvitiya seriynoy tekhniki v teoreticheskikh vzglyadakh i muzykal'noy praktike Ernsta Ksheneka [Issues of development of serial technology in theoretical views and musical practice of Ernst Kshenek]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 64–80. (in Russ.).

REFERENCES

1. Adorno T. W. Atonales Intermezzo? *Musikblätter des Anbruch*. 1929. Jg. 11. S. 187–193.
2. Adorno T. Briefwechsel / Theodor W. Adorno und Ernst Krenek; herausgegeben von Wolfgang Rogge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 272 S.
3. Casella A. Scarlattiana: A. Casella über sein neues Stück. *Musikblätter des Anbruch*. 1929. Jg. 11. S. 26–28.
4. Covach J. Twelve-tone theory. *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York, 2008, pp. 603–627.
5. Hill R. Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future. *Musical Quarterly*. 1936. Vol. 22, no. 1, pp. 14–37.
6. Krenek E. Zu Casellas Aufsatz "Scarlattiana". *Musikblätter des Anbruch*. 1929. Jg. 11. S. 79–80.
7. Krenek E. Karl Kraus und Arnold Schönberg. 23 – *Eine Wiener Musikzeitschrift*. 1934. № 15–16. S. 1–4.
8. Krenek E. *Music Here and Now*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1939. 293 p.
9. Krenek E. *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, Inc., 1940. 38 p.
10. Krenek E. New Developments of the Twelve-Tone Technique. *The Music Review*. 1943. No. 4, pp. 81–97.
11. Krenek E. *Music of Today*. Cook S. *Opera for a New Republic: the Zeitoper of Krenek, Weill, and Hindemith*. London, 1988. pp. 193–204.
12. Krenek E. Is the Twelve-Tone Technique on the Decline? *The Musical Quarterly*. 1953. Vol. 39, no. 4, pp. 513–527.
13. Krenek E. *Johannes Ockeghem*. New York: Sheed & Ward, 1953. 86 p.
14. Krenek E. Self-Analysis. *New Mexico Quarterly*. 1953. Vol. 23, no. 1, pp. 5–57.
15. Krenek E. Extents and limits of serial techniques. *The Musical Quarterly*. 1960. No. 2, pp. 210–232.
16. Krenek E. A composer's Influences. *Perspectives of New Music*. 1964. Vol. 3, no. 1, pp. 36–41.
17. Krenek E. *Im Atem der Zeit. Erinnerungen die Moderne*. München: Heyne Verlag, 1999. 1167 S.
18. *Pro Mundo – Pro Domo: The Writings of Alban Berg* / ed. Bryan R. Simms. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014. 444 p.
19. Rufer J. *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin: Max Hesse Verlag, 1952. 190 S.
20. Schulmeister S. "Ein Festspiel für Österreich". *Ernst Kreneks Oper "Karl V" im Kontext der politischen Entwicklungen der frühen 1930er Jahre: Diplomarbeit...* Mag. phil. Wien: Universität Wien, 2012. 125 S.



Александра Юрьевна Алексеева

Преподаватель кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова (г. Петрозаводск, Россия). E-mail: alekseevaaleksandra89@gmail.com

КОМБИНАТОРНЫЕ ПРИЁМЫ В МУЗЫКЕ БРИТАНСКОГО ПОСТМИНИМАЛИЗМА

Комбинаторика – область математической науки, принципы которой получили своё воплощение в музыке разных времён. Особую популярность они приобрели в теоретических трудах и художественной практике классической традиции (например, у К. Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и др.), когда комбинаторика признавалась своего рода «универсальным принципом композиции» (по Л. Ратнеру). Внимание к комбинаторным приёмам обнаруживается и в музыке второй половины XX века. Среди композиторов, обращавшихся к комбинаторике, назовём О. Мессиана, П. Булеза, М. Бэббита, Дж. Кейджа и др. Особую роль комбинаторика получила в формообразовании сочинений современных британских композиторов, в частности в музыке Д. Смита, М. Парсонса, Х. Скэмптона, К. Хоббса, Дж. Уайта, Х. Шрапнэла, М. Наймана. В своих опусах авторы используют разные комбинаторные операции (комбинации, пермутации, интерполяции). Эти средства участвуют в организации звука, ритмического рисунка, такта, раздела, формы в целом. На основе анализа отдельных сочинений делается вывод об особенностях использования комбинаторных принципов в музыке британских авторов.

Ключевые слова: комбинаторика, постминимализм, системная музыка, комбинация, пермутация, интерполяция.

Для цитирования: Алексеева А. Ю. Комбинаторные приёмы в музыке британского постминимализма // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 81–89.

Комбинаторика – одна из областей математики, активно проявившая себя и за её пределами: в поэзии и лингвистике, в головоломках и азартных играх, в генетике и статистике, наконец, в музыке. В математике комбинаторика трактуется как наука об общих законах комбинирования и образования различных конфигураций объектов [1, 304]. Вопросы комбинаторики как науки связаны с исчислением вариантов каких-либо комбинаций. Основные операции, применяющиеся для этого – размещение, перестановка и сочетание предметов. При отдельных сходствах они имеют ряд отличий. В *размещениях* участвует некоторое количество объектов, из них выбирается ограниченное число элементов, они переставляются разными способами. *Перестановки* предполагают изменение порядка элементов при их неизменном количестве. *Сочетания* также опираются на определённый круг элементов, соединяемых в произвольном порядке.

В музыке комбинаторика расцветает примерно в то же время, что и в математике, – в XVII веке. Её популярность отражена в многочисленных теоретических трудах того времени, упорядочивающих художественную практику и формирующиеся в ней принципы нового инструментального письма¹. В XVIII столетии складывается взгляд на комбинаторику как на своего рода универсальный принцип композиции (по формулировке Л. Ратнера, см. подробнее: [5, 138]). Неслучайно в это время появляется немало руководств по композиции, опирающихся на комбинаторные закономерности, написанных такими авторами, как К. Ф. Э. Бах, П. Хоуги, Й. Гайдн, Й. Кирнбергер, В. А. Моцарт и др. [см. подробнее: 7]. Почти все эти источники строились на наборе таблиц, содержавших математические (ряд чисел) и музыкальные (отдельные звуки, такты) единицы. Пьесы «составлялись» по инструкции: числа, полученные путём броска игральные костей, давали возможность

выбирать соответствующие детали текста (мотивы, такты, фактурные линии, и, наконец, части); из них составлялись разделы музыкального целого – тема, раздел или вся форма.

В современной науке о музыкальной комбинаторике преимущественно обобщается теория музыки барокко и классицизма². Учение *Ars combinatoria*, «в котором обсуждались различные способы организации определённого числа элементов музыкального материала» [цит. по: 3, 68]³ основано на достижениях комбинаторики в математике. Систематизацию комбинаторных процедур, сложившихся в музыке, представим на основе работ Л. Л. Гервер и Л. В. Кириллиной⁴. Исследователи выводят основные типы вслед за математическими, некоторые из названий заменены синонимами.

В их работах названы следующие приёмы: *пермутация* – перестановка элементов (в математике она так и называется «перестановка»); *комбинация* – сочетание заданных элементов (в математике – «размещение» и «сочетание»⁵), [см., например, 5, 143–148] *интерполяция* – вставка элементов в изначальный набор (в математике отсутствует). Эти операции действовали на разных уровнях композиции, начиная с мельчайших единиц до крупных построений: *фигуры*⁶, *субмотива* и *мотива* (комбинаторика такого типа была распространена в обучении композиции и импровизации, описана в трудах, например, у Й. Рипеля)⁷; *фразы*, *предложения* и *периода*; *формы* в целом (простой песенной, сонатной, перестановка в цикле).

На протяжении XIX – первой половины XX века интерес к возможностям комбинаторных средств снизился, а в середине XX века, с обращением в искусстве к закономерностям структурализма, возвратился вновь (в музыке О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита, Дж. Кейджа, С. Райха, К. Кардью и других авторов). Развёрнутых исследований о применении комбинаторики в современной музыке в отечественном музыковедении не много⁸. Цель данной статьи – частично восполнить этот пробел и осветить особенности применения комбинаторных принципов в системной музыке⁹, направлении, возникшем в русле британского постминимализма¹⁰. Опусы представителей этого направления – Д. Смита, М. Парсонса, Х. Скэмптона, К. Хоббса, Дж. Уайта, Х. Шрапнэла, М. Наймана –

соединяют закономерности американского минимализма и комбинаторики и возникают на разных уровнях музыкального текста (отдельных звуков, ритмических рисунков, такта, построения формы целого). Проанализируем некоторые из них.

Так, Дэйв Смит (Dave Smith, p. 1949) с опорой на комбинаторику организует ритм во второй из «10 Pieces for 2 baritone horns» («10 пьес для двух баритоновых валторн», 1975). В основе номера лежит ритмический паттерн, представленный симметричной последовательностью длительностей, выстроенной по ряду Фибоначчи. Она начинается с шестнадцатой, затем звуки укрупняются и, дойдя до длительности в пять шестнадцатых, постепенно уменьшаются. Из исходной цепочки путём различных перестановок получены новые ритмические рисунки: во второй строке наружу выведены средние элементы; в третьей звуки каждой пары исходной фигуры меняются местами (1–2–2–1, 3–5–5–3); четвёртая производна от второй строки и т. д. (пример 1)¹¹.

1. Парсонс М. 2 пьеса из «10 пьес для двух баритоновых валторн» (ритмическая организация)

1	2	3	5	3	2	
5	3	2	1	2	3	
2	1	5	3	2	3	
3	5	1	2	3	2	

Комбинаторику использует в своих сочинениях и Майкл Парсонс (Michael Parsons, p. 1938). В опусе «Levels» («Уровни», 1976) для двух электронных органов звуковой материал построен на основе одного диссонирующего 12-тонового аккорда и его транспозиций. Временная сторона представлена 12 равновеликими отделами. В партии каждого инструмента они заполнены по-разному и состоят из произвольных комбинаций шести аккордов (любых из 12 транспозиций основного) и шестью паузами. В других более поздних пьесах автора также используются приёмы комбинаторики (пермутация в пьесе «Pentachordal Melody» («Пятиступенная мелодия»), «Rhythmic Canons» («Ритмические каноны», 1998)).

В основе многих сочинений Ховарда Скэмптона (Howard Skempton, р. 1947) и Джона Уайта (John White, р. 1936) заложен единый принцип: несколько ячеек с элементарным наполнением komponуются согласно заданным условиям. Например, в основе минималистической партитуры «Waltz» («Вальс», 1970), принадлежащего Скэмптону, лежат четыре ячейки-паттерны равной продолжительности (16 тактов), обозначенные в партитуре – А, В, С, D. Их музыкальный материал написан в C-dur, опирается

на гомофонно-гармонический склад, выдержан в вальсовом движении. 1, 3 и 4 паттерны по своему гармоническому наполнению идентичны, в басу – «скрытый» фригийский оборот без каденции на доминанте. Во 2 паттерне басовая линия близка к полному фригийскому обороту и завершается кадансом в C-dur. Реализация партитуры предполагает участие одного пианиста, который исполняет ячейки в указанном композитором порядке (ABAAA, CDBDC, DBDBA и т. д.) (пример 2)¹².

2. Скэмптон Х.
«Вальс»

♩=66

A

B

C

D

В сочинениях 1980-х гг. Скэмптон также остаётся верен избранной стратегии: принципиальными остаются средства комбинаторики и репетитивность (в пьесах «Slow Waltz» («Медленный вальс», 1973), «Durham Strike» («Забастовка в Дареме», 1985)).

Обратимся к опусам Дж. Уайта. Сам автор называет их «механизмами» («machines»¹³), указывая на их «автоматическую», даже «искусственную» природу¹⁴. Опишем подробнее партитуру и воплощение одного из «механизмов» Уайта – «Drinking and Hooting Machine» («Механизм для выпивания и свиста», 1970).

Количество исполнителей этого сочинения могло варьироваться (согласно указанию композитора, участников могло быть от четырёх до неограниченного числа). Они делились на 4 подгруппы. В процессе реализации исполнители должны были производить незамысловатые действия со стеклянной бутылкой с любым напитком: «sip» – отхлебнуть, «swig» – сделать глоток, «gulp» – сделать большой глоток, «as is» – посмотреть, сколько осталось жидкости в бутылке и т. д. Каждую из этих манипуляций сопровождал свист в бутылку («hoot»), который повторялся фиксированное число раз¹⁵. Ниже показана последовательность действий второй группы исполнителей: в столбик указан порядок операций, связанный с выпиванием из бутылки, в строчку – «свист» (пример 3)¹⁶. Процессы, проводимые группами по своему сценарию, в самом конце синхронизируются: каждый, опустошив бутылку, продолжает свистеть в неё, пока от одного из участников не получит сигнал остановиться¹⁷.

В ранней пьесе «The Remorseless Lamb» («Беспощадный ягнёнок» для двух фортепиано, 1970) Кристофера Хоббса (Christopher Hobbs, р. 1950), представляющей собой обработку арии «Schafe können sicher weiden» («Овцы могут пастись спокойно» из «Охотничьей» кантаты (BWV 208)) И. С. Баха, такты в партиях правой и левой рук располагаются в случайном порядке. Каждый звучащий фрагмент (любой из 40 оригинальных) выбирается согласно цифрам номера, наугад взятого в телефонном справочнике [10, 272]. Таким образом, первоначальный облик баховской арии изменён до неузнаваемости, его можно узнать лишь по ритму отдельных тактов. В другой опус – «Czerny's 100 Royal Bouquet Valses for the Piano by Lanner

3. Уайт Дж. «Механизм для выпивания и свиста» (последовательность действий 2 группы участников)

2nd Group					
Amount drunk	Number of Hoots				
	A	B	C	D	E
(sub-groups)					
SWIG	5	1	10	7	6
AS IS	3	6	1	10	8
GULP	4	4	2	2	3
GULP	3	4	7	6	2
SIP	7	6	6	8	2
SIP	8	3	6	6	4
GULP	4	7	9	5	3
AS IS	6	5	4	4	5

Code: Finish bottle, continue hooting until everyone is doing likewise, then stop on an agreed signal.

and Strauss, arranged for such as cannot reach an Octave» («Королевский букет вальсов Ланнера и Штрауса, собранный Черни в обработке для тех, кто не может взять октаву», 1970) – включено 100 различных фрагментов из танцевальной музыки XIX века. По задумке автора они могут исполняться в любом порядке как минимум тремя пианистами.

К. Хоббс до сих пор использует случайные перестановки в своих сочинениях. Это подтверждает его цикл «Sudoku» («Судоку») (на сегодняшний день пьес с таким названием насчитывается около 140). Их материалом сначала служили электронные звуки (из библиотеки звуков программы «Garage band»), позже – цитированный материал (в «Судоку 22» используются фрагменты из «Петрушки» И. Ф. Стравинского, в «Судоку 34» – «сэмплы» из записи «Поэмы» Л. М. Янга) [13, 3–8]. В формировании этих композиций Хоббс руководствуется числами, полученными из квадратов головоломки судоку; её числа регламентируют параметры сочинения: количество повторов фрагмента,

продолжительность пауз, стереофонический уровень, транспозиции материала.

В пьесе «Raindrops» («Капли дождя», 1970) Хью Шрапнэла (Hugh Shrapnel, р. 1947) для произвольного состава музыкальный материал представляет собой простые не ритмизованные звучности, опирающиеся на белоклавишную пентатонику: отдельные звуки и интервалы в диапазоне первой октавы. Каждый фрагмент включает в себе одни и те же звуки – *c d e g a* – в разных комбинациях: с перестановкой звуков и с использованием интервалов из заданных тонов. Рекомендации исполнителям ограничивались несколькими правилами: играть фрагменты можно в любом темпе, повторять сколько угодно раз, но выбрать их необходимо всем из одной и той же строки (всего их 10) (пример 4).

Перестановки в первой строке шрапнэловской пьесы покажем в Таблице. Звуки в порядке их появления в первой ячейке получают соответствующие порядковые номера: *g* – 1, *d* – 2, *e* – 3, *a* – 4, *c* – 5.

Довольно часто комбинаторные приёмы встречаются и в музыке Майкла Наймана (Michael Nyman, р. 1944). Например, их демонстрируют конструкции вальсов композитора: «First Waltz in D» («Первый вальс в „Ре“», 1976), «Second Waltz in F» («Второй вальс в „Фа“», 1976). По принципам строения они похожи, поэтому рассмотрим первый из них. Ячейки-паттерны, представленные в «Вальсе» в партиях левой и правой рук, разные по своему содер-

жанию. Партия правой руки разделена на 17 двутактов, в партии левой – один непрерывно повторяемый двутакт. Паттерны правой руки по своим основным звукам можно сгруппировать в 4 блока: первая группа – 1–4 (звуки *a-h*), вторая – 5–7 (звуки *cis-h*), третья – 8–12 (звуки *a-d*), четвёртая группа – 13–17 паттерны (звуки *fis-d*) (пример 5).

За счет аддиции расширяется диапазон звукового материала паттернов. В создании мелодического рельефа некоторых паттернов можно увидеть связь с комбинаторными средствами. В 3 блоке, квинта *a-d* постепенно заполняется звуками *g*, *h*, *cis* подобно интерполяции. Такой процесс заложен и в 4 блоке с устоями *fis-d*. Партитура исполняется в свободном темпе, порядок вступления двутактов не регламентируется композитором.

В основе пьесы «In Re Don Giovanni» («Дон Жуан в „Ре“», 1976) лежат 16 тактов из арии Лепорелло «со списком» из моцартовского «Дон Жуана». Найман разделяет первоисточник по фактурным линиям (бас, гармонические голоса, мелодизированный контрапункт и мелодия) и выстраивает композицию в виде последовательности четырёх вариаций, движущихся от редуцированного звучания к полноценному. В последующих сочинениях автор нередко прибегает к комбинаторным операциям в крупных жанрах (например, в Первом струнном квартете, 1985; опере «Человек, который принял свою жену за шляпу», 1986 и др.).

4. Шрапнэл Х. «Капли дождя» (1–3 строки)

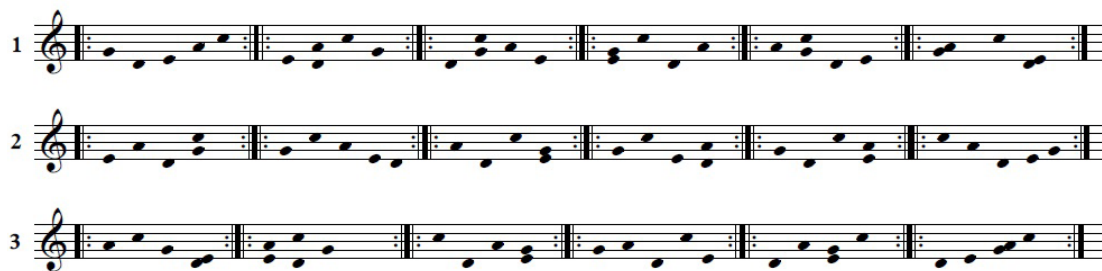


Таблица. Шрапнэл Х. «Капли дождя» (пермутации звуков в 1 строке)

фрагмент пьесы						
перестановки звуков	12345	3451 2	2543 1	1524 3	4523 1	453 1 2

5. Найман М. «Первый вальс», партитура (партии левой и правой рук)



Обращаясь к истории развития *Ars combinatoria* в музыке, становится очевидно, что интерес к силе комбинаторных операций пробуждается в «переходные» эпохи: становления инструментального письма, новой звуковой организации в сериализме, постсериализме и других направлениях. В случае с музыкой британских авторов можно заключать, что комбинаторные операции, обозначенные отечественными исследователями, в большой степени приложимы к сочинениям этих композиторов, при этом, попадая на «иную почву», они соединяются с современными техниками (здесь с алеаторикой и минимализмом). В одних случаях превалирует отдельно взятый комбинаторный приём, в других – может быть их совмещение. В опусах Д. Смита, М. Парсонса, Х. Скэмптона, Х. Шрапнэла, К. Хоббса, Дж. Уайта используются всевозможные *пермутации* исходного набора элементов. К тому же, учитывая природу некоторых пьес, например, случайный выбор цифр, который регламентирует выбор того или иного такта или фрагмента (как в «Механизмах» Уайта, в «Беспощадном ягнёнке», «Королевском букете...», «Судоку» Хоббса)

видна связь с традициями музыкальных игр, столь распространённых в классицистский период [подробнее об этом см.: 7; 8]. У М. Парсонса и Х. Шрапнэла пермутация действует вместе с *комбинацией* (математическими сочетанием и размещением). Парсонс в «Уровнях» из 12 ритмических рисунков и 12 аккордов комбинирует ткань сочинения, Шрапнэл наряду с перестановкой отдельных звуков в «Каплях дождя» сочетает исходные тоны по вертикали. *Интерполяция* представлена в пьесе М. Наймана в виде заполнения исходного интервала.

Как в музыке классицизма, комбинаторика затрагивает разные уровни организации сочинений: отдельные звуки, такты, фразы, разделы, близкие периодическим структурам, а также форму в целом. При этом материал этих опусов по своей природе может быть традиционным (акустические звуки) и экспериментальным (свист, шум у Уайта, электронные звуки и «сэмплы» у Хоббса); а по авторству, наряду с оригинальным, может быть заимствованным из музыки прошлого (у Наймана и Хоббса).

Причины увлечения комбинаторными операциями британских композиторов можно

видеть, с одной стороны, в ориентации авторов на традиции европейской классической музыки (заимствование, способы формообразования), с другой – в экспериментальном движении (использование новых звуковых источников, недетерминированность композиционных процессов), захватившем Лондон в конце

1950-х – начале 1960-х годов. Опусы британских постминималистов, создаваемые комбинаторным путём, в целом наследуют основы учения *Ars combinatoria*. Способ создания нового сочинения оказывается универсальным и во многих случаях может мультиплицироваться в условиях разного музыкального материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди наиболее важных трудов назовём «*Harmonie universelle*» М. Мерсенна («Универсальная гармония», 1636), «*Musurgia universalis*» («Универсальная музургия», 1650) А. Кирхера, «*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*» («Начала музыкального искусства», 1755) Й. Рипеля, «*Versuch einer Anleitung zur Composition*» («Опыт наставления в музыкальной композиции», 1793–1782), Г. К. Коха и др. [см. подробнее: 7].

² В отечественном музыковедении *Ars combinatoria* активно изучается с рубежа 1990–2000 гг. Это явление осмысливается с опорой на первоисточники и возникшие на их основе исследования. Назовём диссертации М. Р. Чёрной «Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В. А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства)» (1994) [9], А. В. Лебедевой «*Ars combinatoria* и музыкальная практика XVIII века» (2002) [7], статьи Л. Л. Гервер [3; 4], раздел книги Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке...» [5] и др.

³ В своей статье Л. Л. Гервер цитирует определение Л. Ратнера.

⁴ Исследователи опираются на математическую теорию комбинаторики, а также на зарубежные исследования об *Ars combinatoria*, в частности, статью Л. Ратнера.

⁵ Л. Л. Гервер добавляет к комбинации замену одних фигур другими.

⁶ Обсуждая комбинаторику фигур, Л. Л. Гервер также видит проявление комбинаторных закономерностей в таких моментах, как проведение элемента (мотива, фразы, темы) в различных ритмических значениях – в увеличении и уменьшении, с удвоениями (с гармонизацией) или в «серийных» модификациях – в основном виде, инверсии, ракоходе, ракоходе инверсии [3, 69].

⁷ Л. В. Кириллина упоминает в этой связи таблицы чисел с возможными перестановками, магический квадрат.

⁸ Отметим диссертацию К. С. Волнянского «Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века» (2012) [2], статьи М. Переверзевой [8], Л. Гервер и А. Лебедевой [4].

⁹ Системная музыка (от англ. *systems music, systems*) как явление трактуется широко: как синоним репетитивной музыки и как направление, возникшее в творчестве британских композиторов-эксперименталистов 1960-х годов, имеющее свою специфику. Так, К. Хоббс – один из представителей этого течения – называет системной репетитивную музыку, в которой «структура продиктована определёнными числовыми соотношениями» [цит. по: 11, 2–3]. В организации такого рода опусов сочетается тщательная выверенность и момент случайности, обусловленный индивидуальным выбором композитора или исполнителя.

¹⁰ На сегодняшний день в музыкальной науке (например, в работах К. Гэнна, А. Кром [см. 6; 12]) минимализм принято разделять на две фазы развития: условно «классическую» (примерно до середины 1970-х годов) и «постклассическую» (постминималистическую, с середины 1970-х годов). К. Гэнн говорит о трёх принципиальных характеристиках постминимализма: использование строгих процессов, цитирование, ограничение материала [12, 39–60].

¹¹ Пример заимствован из статьи М. Парсонса «*Systems in Art and Music*» [15, 817].

¹² Пример является репринтом иллюстрации из книги Наймана [14, 169].

¹³ «Механизмы» написаны Уайтом исходя из разных «числовых» источников: он использует ходы в шахматах, таблицы случайных чисел, номера из телефонного справочника и др.

¹⁴ Пьесы с подобными названиями появляются среди опусов композитора с 1968 года: «*Machine for Cello and Tuba*» («Механизм для виолончели и тубы», 1968), «*Drinking and Hooting Machines*» («Механизм для выпивания и свиста», 1970), «*Swanee Machine*» («Механизм Свонни», 1970), «*Jew's Harp Machine*» («Механизм еврейской арфы», 1970), «*Gothic Chord Machine*» («Механизм готических аккордов», 1970) и др.

¹⁵ Первоначально автор предлагал выбрать числа в диапазоне от 1 до 100 из книги случайных чисел Л. Типета «*Random Sampling Numbers*», затем сократил количество повторений до 1–10, заданных им самим.

¹⁶ Пример заимствован из книги Наймана [14, 165].

¹⁷ Акустический эффект пьесы каждый раз обновляется. Звуки, издаваемые во время исполнения, зависят от силы свиста и количества жидкости в бутылках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виленкин Н. Я., Виленкин Н. А., Виленкин П. А. Комбинаторика. М.: МЦНМО, 2017. 400 с.
2. Волнянский К. С. Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века: автореф. дис.... канд. искусствоведения / РГПУ им. Герцена. СПб., 2012. 25 с.
3. Гервер Л. Л. Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. М., 1996. Вып. 135. С. 68–77.
4. Гервер Л. Л., Лебедева А. В. Ars combinatoria XVII–XVIII веков – прообраз музыкальной техники XX века // Искусство XX века: Диалог эпох и поколений. Н. Новгород, 1999. С. 30–50.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
6. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород: 2011. 457 с.
7. Лебедева А. В. Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. 291 с.
8. Переверзева М. В. Музыкальные игры прошлого и настоящего // Opera Musicologica. 2015. № 4 (26). С. 48–68.
9. Чёрная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В. А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства): автореф. дис.... канд. искусствоведения. М., 1994. 24 с.
10. Anderson V. Aspects of British Experimental Music as a Separate Art-Music Culture: The PhD Thesis / Royal Holloway, University of London. London, 2004. 430 p.
11. Anderson V. "Just the job for that lazy Sunday afternoon": British Readymades and Systems Music: Paper given at the First International Conference on Minimalism, University of Wales, Bangor, 31 August – 2 September 2007. 15 p. URL: <http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2016/01/Virginia-Anderson.pdf> (дата обращения: 21.10.2019).
12. Gann K. A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meanings // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn. Farnham, Surrey, 2013. P. 39–61.
13. Hobbs C. Sudoku Music: Systems and Readymades. Paper given for the First International Conference on Minimalism. University of Wales, Bangor. 2007. 31 August – 2 September. 11 p. URL: <http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2016/01/Christopher-Hobbs.pdf> (дата обращения: 21.10.2019).
14. Nyman M. L. Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. 196 p.
15. Parsons M. Systems in Art and Music // The Musical Times. 1976. Vol. 117, № 1604. P. 815–818.

Alexandra Yu. Alekseeva

Lecturer, Department of Theory of Music and Composition, Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov, Petrozavodsk, Russia. E-mail: alekseevaaleksandra89@gmail.com

COMBINATORIAL TECHNIQUES IN THE MUSIC OF BRITISH POST-MINIMALISM

Abstract: Combinatory is a field of mathematical science, the principles of which were embodied in the music of different times. They gained special popularity in the theoretical works and practice of the classical tradition (for example, in works by K. F. E. Bach, J. Haydn, V. A. Mozart, etc.). Combinatory was recognized as a kind of «universal principle of composition» (according to L. Ratner). Attention to combinatorial techniques is found in the music of the second half of the twentieth century. Among the composers who turned to combinatority, we will name O. Messian, P. Boulez, M. Babbitt, J. Cage. Combinatory played a special role in building the works of contemporary British composers, in particular in the opuses by D. Smith, M. Parsons, H. Skempton, K. Hobbs, J. White, H. Shrapnel, M. Nyman. The authors use different combinatorial operations (combination, permutation,

interpolation) in their opuses. These tools operate to the organization of individual tone, rhythmic pattern, measure, section, general form. Based on the analysis of several works the conclusion about features of use of combinatorial principles in British author's music.

Keywords: combinatory; postminimalism; systems music; combination; permutation; interpolation.

For citation: Alekseeva A. Yu. Kombinatornye priemy v muzyke britanskogo postminimalizma [Combinatorial techniques in the music of British post-minimalism]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 81–89. (in Russ.).

REFERENCES

1. Vilenkin N. Ja., Vilenkin N. A., Vilenkin P. A. *Kombinatorika* [Combinatory]. Moscow: MCNMO, 2017. 400 p.
2. Volnyansky K. S. *Strukturnaya kombinatorika kak printsip kompozitsionnogo myshleniya v muzyke XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya / Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. Gertsena* [Structural combinatorics as a principle of compositional thinking in twentieth-century music: abstr. of diss.]. St. Petersburg, 2012. 25 p.
3. Gerver L. L. *Ars combinatoria v muzyke Motsarta* [Ars combinatoria in Mozart's music]. *Motsart. Problemy stilya: sbornik trudov* [Mozart. Style problems. Collection of works]. Moscow, 1996. Iss. 135, pp. 68–77.
4. Gerver L. L., Lebedeva A. V. *Ars combinatoria XVII–XVIII vekov – proobraz muzykal'noy tekhniki XX veka* [Ars combinatoria of XVIII–XVIII centuries – a prototype of musical technique of the XX century]. *Iskusstvo XX veka: Dialog epokh i pokoleniy* [Art of the XX century: The dialogue of epochs and generations]. Nizhny Novgorod, 1999, pp. 30–50.
5. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil'v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2. Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii* [Classic style in the music of the XVIII – early XIX century. Part 2. Musical language and principles of musical composition]. Moscow: [Kompozitor], 2007. 224 p.
6. Krom A. E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya / Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [“Classical phase” of American musical minimalism: dissertation; Nizhny Novgorod state Conservatory named M. I. Glinka]. Nizhny Novgorod, 2011. 457 p.
7. Lebedeva A. V. *Ars combinatoria i muzykal'naya praktika XVIII veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya / Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh* [Ars combinatoria and musical practice of the XVIII century: abstr. of diss.]. Moscow, 2002. 291 p.
8. Pereverzeva M. V. *Muzykal'nye igry proshlogo i nastoyashchego* [Musical games of the past and present]. *Opera Musicologica*. 2015. No. 4 (26), pp. 48–68.
9. Chernaya M. R. *Polifoniya v kamernykh zhanrakh klavirnoy muzyki V. A. Motsarta i traditsii XVIII veka (voprosy teorii i ispolnitel'stva): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Polyphony in chamber genres of Mozart's clavier music and traditions of the XVIII century (questions of theory and performance: abstr. of diss.]. Moscow, 1994. 24 p.
10. Anderson V. *Aspects of British Experimental Music as a Separate Art-Music Culture: abstr. of diss.*; Royal Holloway, University of London. London, 2004. 430 p.
11. Anderson V. “Just the job for that lazy Sunday afternoon”: *British Readymades and Systems Music*: Paper given at the First International Conference on Minimalism, University of Wales, Bangor, 31 August – 2 September 2007. 15 p. URL: <http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2016/01/Virginia-Anderson.pdf> (21.10.2019).
12. Gann K. A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meanings. *Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn (eds.) The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham, Surrey, 2013, pp. 39–61.
13. Hobbs C. *Sudoku Music: Systems and Readymades*. Paper given for the First International Conference on Minimalism. University of Wales, Bangor. 2007. 31 August – 2 September. 11 p. URL: <http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2016/01/Christopher-Hobbs.pdf> (21.10.2019).
14. Nyman M. L. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. 196 p.
15. Parsons M. Systems in Art and Music. *The Musical Times*. 1976. Vol. 117, no. 1604, pp. 815–818.

Анна Гурьевна Чупова

Заведующий отделом дополнительного образования, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Череповецкого областного училища искусств и художественных ремесел им. В.В. Верещагина (г. Череповец, Россия). E-mail: schuvalova.anna2011@yandex.ru

«VANITAS VANITATUM»: композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино

В статье рассматривается опера итальянского композитора С. Шаррино «Vanitas», которая получила авторский подзаголовок «натюрморт в одном акте». Анализируя особенности либретто, драматургии и её звуковой реализации, автор выявляет композиторские стратегии смыслообразования, специфику их воплощения и роль слушателя в этом процессе. Наиболее важным художественным принципом в «Vanitas» становится поэтика вычитания, значимого отсутствия. Ключ всей композиции – популярная американская джазовая песня «Stardust» («Звёздная пыль»). Песня не только вдохновила Шаррино на создание сочинения, посвящённого пустоте и мимолетности, но и предопределила основные образы и смыслы, стала его «строительным» материалом, воплощённым в идее звукового анаморфоза.

В конце статьи делается вывод о том, что «Vanitas» явился для Шаррино уникальным театральным экспериментом – натюрмортом без предметов, оперой без действия – экспериментом, в котором слушателю отводится активная роль. Вычитая визуальную составляющую, отказываясь от драматического повествования, композитор предлагает слушателю процесс мысленного представления слуховых образов, выстраивание логической связи между ними, что в конечном итоге и составляет основу представления. Подобная концепция получит развитие в последующих произведениях сицилийского маэстро, для которых он найдёт ёмкое определение – «невидимое действие» (*azione invisibile*).

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, «Vanitas», «невидимое действие», опера XX века, анаморфоз, Stardust.

Для цитирования: Чупова А. Г. «Vanitas vanitatum»: композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 90–104.

Творчество итальянского композитора Сальваторе Шаррино находится в русле постсериальных исканий, апеллирующих к психологическим и физиологическим основам слухового восприятия и получивших название «экологии слушания». Сицилийский маэстро известен как автор одной из интереснейших музыкально-философских концепций, идеи которой нашли отражение в цикле его лекций «Le figure della musica da Beethoven a oggi» («Фигуры музыки от Бетховена до наших дней», 1998) и сборнике статей и эссе «Carte da Suono» («Звуковые карты», 2001). «Экологическая музыка», или, как сам композитор её определяет, *musica naturale* предполагает обращение к тишайшим звучаниям, балансирующим на грани порога восприятия. Она является отражением физиологических процессов

человеческого тела (дыхания, ритма сердечных сокращений, гула в ушах и т. д.), воспроизводимых с помощью расширенных техник звукоизвлечения. *Musica naturale* органично сочетается в творчестве Шаррино с ре-композицией элементов абсолютно разных западноевропейских стилей от мадригалов Джезуальдо до американских джазовых стандартов.

Спецификой художественной концепции Шаррино, по выражению С. Лавровой, стало «интуитивное постижение окружающего мира, построенное на утончённой связи визуального и слышимого» [2, 38]. Действительно, композитор серьёзно занимался изобразительным искусством, и это увлечение оказалось тесно связанным с его музыкальным творчеством. Шаррино отличает визуальное воспри-

ятие звука и звукового пространства. Своеобразным предкомпозиционным моментом для него является работа над диаграммами, которые в зримой форме отражают общую структуру работы, её наиболее важные звуковые события. Названия многих сочинений Шаррино полны поэзии, символики и часто апеллируют к живописным ассоциациям («Canto degli specchi» / «Песня зеркал», 1981; «Introduzione all'oscuro» / «Введение в темноту», 1981; «Ai limiti della notte» / «На краю ночи», 1982; «Autoritratto nella notte» / «Автопортрет в ночи», 1983; «Esplorazione del bianco» / «Исследования белого», 1986; «L'orizzonte luminoso di Aton» / «Блестящий горизонт Атона», 1990; «Omaggio a Burri» / «Посвящение Бурри»¹, 1995; «Muro d'orizzonte» / «Стена горизонта», 1997; «Infinito nero» / «Чёрная бесконечность», 1998). Но, как справедливо отмечает Дж. Винаи, «функция этих названий состоит не в том, чтобы определить „содержание“, а в том, чтобы включить воображение»¹ [10, 25–26].

«Vanitas», натюрморт в одном акте (1981), занимает особое место в творчестве композитора. «Земную жизнь пройдя до половины», достигнув «совершенного возраста» – возраста Христа, в начале 1980-х годов Шаррино, по его собственным словам, переживал возрождение и в творческой, и в личной сфере. «Vanitas» явился неким рубежом, обозначившим его стремление «обнулить» свой язык («arrivare quasi a un grado zero» [9, 50] – «достичь нулевой степени») и начать всё сначала. Это сочинение представляет интерес как с точки зрения междисциплинарных взаимодействий, так и по другим причинам: начиная с «Vanitas» композитор стал самостоятельно составлять либретто, открыв для себя неповторимую технику работы с текстами; здесь впервые была реализована идея «бедного театра», которая приведёт к обновлению музыкальной драматургии и концепции «невидимого действия» (*azione invisibile*); наконец, в этом произведении получили отражение основные концепты Шаррино, ставшие стержнем его творчества. «Vanitas» можно рассматривать как значительное событие и в общекультурном контексте западноевропейской музыки 1980-х годов, о чём свидетельствует опубликованный в 2018 году сборник статей, целиком посвящённый этой опере [6]. В России сочи-

нение, к сожалению, малоизвестно или почти неизвестно и целиком не исполнялось³. В настоящей статье исследуются смысловые пространства «Vanitas» Шаррино и композиторские стратегии для их воплощения как на уровне работы с вербальными текстами, так и со стороны музыкальной драматургии.

Vanitas vanitatum: гипотеза «бедного театра». Как следует из названия (и композитор указывает на этот факт в авторском комментарии), произведение апеллирует к двум значениям слова.

Vanitas – тщета, суета – слово древнего Экклезиаста (Книга Экклезиаста, гл. 1, ст. 2):

Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes,

Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

Суета сует, сказал Экклезиаст,

Суета сует, – всё суета.

Тема *vanitas* – тщетности человеческих деяний перед лицом смерти – получила широкое отражение в живописи, литературе, театре и музыкальном искусстве⁴.

Второе значение, на которое опирается С. Шаррино, – аллегорический вид натюрморта, достигший своего расцвета в голландской живописи XVI–XVII веков. Натюрморты *vanitas* обладали рядом атрибутов, которые отличали их от других разновидностей этого жанра и инспирировали идеи быстротечности жизни, мимолётности красоты и удовольствий, неизбежности смерти. Сорванный цветок, погасшая свеча, песочные или карманные часы, раскрытые книги или ноты, музыкальные инструменты, зеркало, мыльный пузырь, стеклянные бокалы и венчающий всю композицию череп, – каждый из этих предметов становился эмблемой, несущей определённый смысл, а вся композиция превращала натюрморт в текст, состоящий из знаков. Смысловое пространство *vanitas* основывалось на бинарных оппозициях: жизнь – смерть, живое – неживое, вечное – сиюминутное, реальное – иллюзорное, человеческое – природное, бытовое – сакральное, красота – безобразность, наслаждение – страдание, движение – покой, наполненное – опустошённое, явное – скрытое. «Такой натюрморт не смотрят, а читают. Но его не просто читают – его разгадывают: это тайнопись для посвящённых, говорящая на условном эзотерическом языке», – писал Ю. Лотман [4, 345].

«Vanitas» Шаррино являет собой «звук-ное представление этой вселенной, вселенной, в которой символы множатся и плавают в пустоте, как в беззвучной камере, где люди пытаются искусственно „выставить“ жизнь и не ощущают ничего, кроме смерти» [5, 28].

Несмотря на то, что «Vanitas» был поставлен в театре⁵, и в каталоге произведений Шаррино отнесён в разряд опер, эта работа, по словам композитора, «расходилась с общепринятыми музыкальными и театральными представлениями» [6, 213]. Здесь нет сюжета, драматической истории и героев в традиционном смысле. «Vanitas родился как гипотеза бедного театра» [6, 214], – вспоминал Шаррино, то есть театра, не нуждающегося в сценографии, построенного «почти на „ничто“, в котором всё основано на силе внушения драмы; театра, который сжимает всю свою драматическую силу в музыкальный язык: интериоризация театра в музыку» [9, 50]. Музыка «Vanitas» настолько пространственна, что, по утверждению композитора, может вообще не иметь никакой постановки, кроме собственного звучания. Жанровое определение для представления такого рода Шаррино найдёт несколько лет спустя, обозначив свою следующую оперу «Лоэнгрин» как «невидимое действие» (*azione invisibile*). Концепция *azione invisibile*, по мнению Дж. Винаи, исходит из общего правила акустики: «...чем больше „отвлекаешься“ на зрительные образы, тем меньше внимания может быть сосредоточено на звуковых образах и последствиях этих образов для своего сознания. Поэтому драматургия „невидимого действия“ – это драматургия слушания» [10, 27].

Natura morta: знаки и смыслы. Герои «Vanitas» – это вещи и образы, представленные в поэтических текстах. Желание избавиться от визуального воплощения, то есть того, что составляет в живописном натюрморте самую суть, принимает в «Vanitas» парадоксальную форму, детерминированную бинарной оппозицией «слово – вещь». Ю. Лотман отмечал: «Слово воспринимается в культурном мире как знак вещи, нечто, заменяющее вещь в процессе коммуникации, но не способное заменить её в реальном употреблении. Поэтому вещи приписывается признак реальности, того, что не может быть заменено. На фоне вещи слово выглядит эфе-

мерным» [4, 341]. Построенный на отчуждении от предметного мира «бедный театр» Шаррино показывает натюрморт без предметов, или, точнее, натюрморт, в котором вещи в своей материальной сущности отсутствуют и представлены лишь как знаки. Такой приём значимого «отсутствия», своеобразный «минус-приём», как мы увидим дальше, становится главной композиторской стратегией воплощения концепта пустоты в «Vanitas».

В построении смыслового пространства шарриновского *natura morta* участвуют три типа вербальных текстов: 1) спетые тексты; 2) заголовки частей; 3) эпитафии или *controcanto*.

Произведение состоит из 5 вокальных эпизодов и инструментального вступления:

1. Rosa / Роза.
2. Marea di rose / Море роз.
3. Leco / Эхо.
4. Lo specchio infranto (Pulvis stellaris) ove si svela l'anamorfoosi / Разбитое зеркало (Звёздная пыль), где обнаружен анаморфоз.
5. Ultime rose / Последние розы.

Начиная с «Vanitas» в процессе работы над либретто своих театральных произведений Шаррино стал использовать оригинальную методику «тропирования», соединив выбранные из разных источников фразы и слова, что позволило, по словам композитора, «создать некое новое единство, которого раньше не существовало» [9, 52]. Поэтическое либретто «Vanitas» составлено путём монтажа фрагментов текстов на пяти⁶ европейских языках (латинском, итальянском, французском, немецком, английском). Шаррино использовал преимущественно предбарочную и барочную поэзию XVI–XVII веков, скомпоновав отрывки из сонетов и поэм Джована Леоне Семпронио (1603–1646), Джамбаттиста Марино (1569–1625), Роберта Блэра (1699–1746), Жана де Спонда (1557–1595), Мартина Опица (1597–1639), Иоганна Христиана Гюнтера (1695–1723), Ганса Якоба Кристоффеля фон Гриммельсхаузен (1622–1676), а также анонимных авторов.

Для того чтобы лучше представить технику работы Шаррино с текстами, приведём оригинальное либретто и русский перевод, выполненный автором настоящей статьи. (Внутри некоторых эпизодов разными шрифтами (прямым и курсивом) обозначены строки, принадлежащие разным поэтам.)

Rosa

Rosa quæ moritur,
Unda quæ labitur
Mundi delicias docent fugaces.

Vix fronte amabili
Mulcent cum labili
Pede, prætervolant larvæ fallaces.

(anonimo)

Marea di rose

E un diluvio di fiamme a poco a poco
scioglie;
scioglie, quasi cometa, il crine ardente
per minacciar la morte.

(G. L. Sempronio)

L'eco

Oracolo de'boschi,
anima delle selve,
cittadina dell'ombre
ombra sonante

(G. B. Marino)

*And the great bell has toll'd,
unrung, untouched*

(R. Blair)

stridul'aura infelice
dell'altrui parlar vago
invisibil imago.

(G. B. Marino)

**Lo specchio infranto (Pulvis stellaris)
ove si svela l'anamorfosi**

Ce beau flambeau qui lance une flamme fumeuse
Sur le vert de la cire éteindra ses ardeurs,
L'huile de ce tableau ternira ses couleurs,
Et ses flots se rompront à la rive écumeuse.

(J. de Sponde)

Et moritur mors.

(anonimo)

Ultime rose

Das Mündlein von Korallen
Wird ungestalt.

(M. Opitz)

*Mit Rosen schmück ich Haupt und Haare,
Die Rosen tauch ich in den Wein.*

(J. Chr. Günther)

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall!
Lass deine Stimm mit Freudenschall
Aufs lieblichste erklingen!

(H. J. Chr. von Grimmelshausen)

Die Rose zieret meine Flöten.

(J. Chr. Günther)

Rosa

Роза, что умирает,
Волна, что набегаёт,
Они учат, как мимолётен мир наслаждений.

Прекрасный облик,
Едва соблазнив,
С лёгкостью исчезает, обманчивый мотылёк.

(аноним)

Море роз

И поток пламени постепенно
таёт;
растворяются, подобно комете,
огненные волосы, грозя смертью.

(Дж. Л. Семпронио)

Эхо

Лесной оракул,
душа рощи,
обитательница теней,
звуковая тень

(Дж. Б. Марино)

*И колокол большой звонил сам по себе,
не тронутый ничьим прикосновеньем*

(Р. Блэр)

Несчастное пронзительное дуновение,
Смутных чужих разговоров
Невидимый образ.

(Дж. Б. Марино)

**Разбитое зеркало (Звёздная пыль),
где обнаружен анаморфоз**

Этот красивый факел,
что источает дымное пламя,
На зелени воска погасит свой пыл,
Краски этой картины потускнеют,
и волны разобьются о берег пеной.

(Ж. де Спонд)

И сама смерть умирает.

(аноним)

Последние розы

Коралловый ротик
потеряет свою форму.

(М. Опиц)

*Розами я украшаю голову и волосы,
Я опускаю розы в вино.*

(И. Х. Гюнтер)

Приди, отрада ночи, о соловей!
Пусть голос твой в радостном пении
Сладостно звучит!

(Г. Я. К. фон Гриммельхаузен)

Роза украшает мои флейты.

(И. Х. Гюнтер)

В основе номера «Rosa» лежит латинский текст второй арии мотета А. Вивальди «O qui coeli terraeque serenitas» (RV631). Авторство стихов приписывается самому Вивальди, который, как известно, зачастую прикладывал руку к составлению текстов своих кантат и опер. Первая строфа стихотворения репрезентирует два визуально-символических образа (роза и волна), которые являются поэтическими лейтмотивами шарриновского либретто и воплощают идею тщеславия и бренности, недолговечности всего сущего. Во второй строфе возникает важная для «Vanitas» тема иллюзорности, обманчивости внешней оболочки, тени, а не настоящего явления, указывающая на двойственность видимого и реального.

Во втором номере «Marea di rose» использованы несколько строчек из стихотворения Дж. Л. Семпронио «Рыжие волосы прекрасной дамы». Шаррино искусно извлекает из портрета рыжеволосой красавицы, созданного воображением влюблённого, поэтическое сравнение пламенного потока огненных волос с кометой. Вырванная из контекста метафора, по мнению П. Сомили, «превращается в апокалиптическое пророчество, чуть ли не ядерной войны» [8, 242]. Название номера («Море роз»), никак не связанное со стихотворением, переключает цитируемые строчки в другую семантическую плоскость, позволяющую превратить пылающие кровавые розы в символ смерти. В то же время «водная стихия» заголовка объединяет два образа (роза и волна) предыдущей части в один.

Для третьего эпизода «L'eco» композитор комбинирует строчки из стихотворения «Эхо» Дж. Б. Марино и фразу о колоколе, что звонил сам по себе, из поэмы Р. Блэра «Могила». Здесь на первый план выдвигается тема скрытой и отражённой реальности, воплощённая в звуковом феномене эха. Эта тема, которую Шаррино называет идеей «двойничества», определяет поэтику всего его творчества: «„Двойничество“ было для меня навязчивой идеей. <...> У всего в моей музыке есть двойник, и даже искусство в определённом смысле может считаться „двойником“ реальности, который, однако, всегда скрывает некое различие: чем выше точность воспроизведения, тем более коварен обман. Подобно зеркалу, которое инвертирует отражение» [цит. по: 5, 264].

Концепт зеркала, как феномен «отражения без сходства» (Шаррино) и один из устойчивых

образов живописных *vanitas*, являет себя не только в заголовке следующей части, но и в самих музыкальных процессах «отражения исходной модели и её многократной реинтерпретации, увеличивающей расстояние до постепенной утраты чёткости очертаний и размытия образа» [3, 139], о чём будет сказано позднее. Между тем, в поэтических, *озвучиваемых*, текстах нет ни слова о зеркале. Номер почти полностью основан на строках из сонета Ж. де Спонда «Стансы смерти». Образы гаснущего пламени, картины, краски которой поблёкнут, и волны, что пеной разобьётся о берег, возвращают основные поэтические лейтмотивы (поток пламени, волна) и вместе с ними тему бренности.

Заключительная фраза *Et moritur mors* (И сама смерть умирает) взята Шаррино из хвалебного кондукта «Natus est hodie Dominus» (из «Festum asinorum») и становится ключевой для понимания концепта пустоты, о которой композитор говорит в предисловии к «Vanitas» и в авторском комментарии, написанном несколько лет спустя:

«Мы по привычке используем слово *vanità* (суета). Но мы потеряли его смысл. С трудом можно узнать в нём слово древнего Эклезиаста. И латинский словарь, от которого мы уже отвыкли, удивляет нас: *Vanitas* означает пустой» [6, 213].

«*Vanitas*, что выражает само слово, вращается вокруг концепта пустоты и её представления, а также понятия времени; произведение, следовательно, является отражением эфемерности, праздником отсутствия» [6, 206].

Действительно, смерть «смерти» не оставляет после себя уже ничего, кроме «ничто» — пустоты, которая и является главным героем всей композиции.

Заключительный номер «Ultime rose» содержит монтаж трёх поэтических фрагментов. Первая фраза заимствована из стихотворения М. Опица «Любимая, давай поспешим» и вновь намекает на эфемерность жизни. Последующие отрывки, возвращающие образ роз, которые здесь становятся символом творчества, а также упоминающие соловья и флейту как эмблемы музыкального искусства, обладают двойственной семантикой. Воплощая идею тщетности, они, тем не менее, намекают на возможность спасения.

Как уже упоминалось выше, смысловое пространство «*Vanitas*» обладает многоплановостью и не ограничивается только уровнем явно-

го. В партитуре⁷ каждому номеру предшествует поэтический эпиграф, напоминая не только о традиции барочных натюрмортов с текстом⁸, но и о романтической идее синтеза искусств. Достаточно вспомнить в этой связи эпиграфы, которые дополняют и углубляют программные названия пьес из фортепианных альбомов «Годы странствий» Ф. Листа. Не вполне ясно, каким образом эпиграфы оперы должны быть восприняты зрителями-слушателями: должны ли они быть обнародованы в программе или транслироваться на экран в театральной постановке, или же вовсе оставаться скрытыми? Источники этих эпиграфов представляют собой пёструю картину с точки зрения эпохи и стиля. Они образуют широкое интертекстуальное пространство для притяжения, взаимодействия, отталкивания, отражения смыслов. Так, первому номеру предшествует фраза, заимствованная из сонета «К розе» испанского поэта эпохи барокко Л. де Гонгора-и-Арготе (1561–1627). В стихотворении размышления о быстротечности жизни, бренности земного бытия, обманчивости красоты приводят автора к мысли, что сама жизнь и сама красота ускоряют, приближают свою смерть. Строчка, использованная Шаррино в качестве эпиграфа, «grosero aliento acabará tu suerte» (т. е. буквально «грубая сила решит твою участь») относится к судьбе срезанной розы. Как видим, текст номера и его эпиграф перекликаются, взаимно удваивая свои образы и отражаясь друг в друге. Однако могут возникать и скрытые смыслы. По мнению некоторых исследователей, принадлежность этого сонета Гонгоре является спорной, так как он не встречается ни в одной из рукописей поэта. Этот факт

сам по себе с печальной иронией как бы «вычитает» творца из творения, и тема иллюзорности, обозначенная во второй строфе «Rosa», приобретает новое измерение.

Эпиграфом третьего номера «Лесо» стала строчка «That's why they call me Second Hand Rose» («Вот почему они называют меня Розой секонд-хенд»), заимствованная из популярной американской песни «Second Hand Rose», опубликованной в 1921 году (слова Grant Clarke, музыка James F. Hanley). Этот шлягер ранее вошёл в шарриновский сборник парафраз, транскрипций и анаморфозов «Blue Dream. Letà d'oro della canzone» («Голубая мечта. Золотой век песни»). Содержание его – не лишённая комизма и мягкой иронии жалоба девушки, отец которой держит магазин секонд-хенд. Всё в жизни Розы (так зовут героиню) имеет «второй сорт» и кем-то использовалось – от поношенной одежды, шляп, украшений и даже пианино до любимого сантехника Джейка, который уже был женат, – вот почему её прозвали Розой секонд-хенд со второй авеню (Second Avenue). Эпиграф номера становится ироническим отражением «звуковой тени чужих разговоров», которую воплощает феномен эхо. Это вторичная, отражённая и искажённая звуковая реальность.

Controcanto номера «Lo specchio infranto» стали заключительные строчки сонета «Постоянство в любви после смерти», автором которого является знаменитый испанский поэт и прозаик Ф. де Кеведо-и-Вильегас (1580–1645). Приведём стихотворение полностью, поскольку его контекст является очень важным для эпиграфа (строчки, используемые Шаррино, выделены жирным шрифтом).

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma que a todo un dios prisión ha sido;
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Пусть веки мне сомкнёт последний сон,
Лишив меня сиянья небосвода,
И пусть душе желанную свободу
В блаженный час навек подарит он, –

Мне не забыть и за чертой времён
В огне и муке прожитые годы,
И пламень мой сквозь ледяные воды
Пройдет, презрев суровый их закон.

Душа, покорная верховной воле,
Кровь, страстию безмерной зажжена,
Земной состав, дотла испепелённый,

Избавятся от жизни, не от боли;
В персть перейдут, но будет персть верна;
Развеются во прах, но прах влюблённый?

Кеведо был представителем концептизма – стиливого направления, для которого характерно выявление большого количества неожиданных связей между объектами с помощью немногих слов. Особенностью стилистики Кеведо является парадокс. В этом сонете противопоставление земных чувств и смерти физической оборачивается идеей телесного (!) бессмертия человека, в душе которого пылает огонь любви. Даже умерев, влюблённый сохраняет свои чувства и страдания – «пепел помнящий». Душа (*alma*), вены (*venas*) и костный мозг (*médulas*) превратятся в прах, но этот прах будет верен своей любви и также будет продолжать любить («прах влюблённый»).

Таким образом, строчки Кеведо, взятые в качестве эпиграфа к «Разбитому зеркалу», вступают в противоречие с текстом, который лежит в основе этого номера. Там – «суета сует», ничто не вечно и «сама смерть умирает», всё обращая в пустоту, здесь – бессилие смерти перед человеческими чувствами и любовью.

Подведем некоторые итоги. Концептуальное поле шарриновского «натюрморта» составляют сквозные образы-символы, эксплицированные поэтическими текстами и заголовками: розы, волна, пламя, а также зеркало, эхо, колокол, соловей, флейта, картина. Ведущим поэтическим лейтмотивом сочинения является роза. Не только потому, что она упоминается в четырёх текстах из пяти, включая названия частей. Роза представляет собой сложный, амбивалентный мифопоэтический образ в истории культуры, сквозь который просвечивают основные концепты «*Vanitas*» – пустота, двойничество, тишина (молчание) и анаморфоз. Это цветок барочных ванит, символ красоты, её недолговечности и тщеславия. Тонкий запах розы стал для Шаррино метафорой неуловимого аромата старой песни, а её краткая жизнь – источником интересных приёмов работы с музыкальным временем. С другой стороны, есть ли цветок более банальный, чем роза? Стандартность, клишированность – ещё одна семантическая грань ёмкого «цветочного» кода розы, объясняющая, казалось бы, неожиданное представление лёгкой джазовой песни «*Stardust*» в оптике барочной темы *vanitas*.

Stardust: анаморфоз старого шлягера. Шаррино назвал своё сочинение «Lied неслыханного масштаба», «гигантским анаморфо-

зом старой песни, таинственным образом сохраняющим её аромат» [6, 215–216].

Ключом всей композиции стала популярная американская джазовая песня «*Stardust*» («Звёздная пыль»), мелодия которой была написана Хоуги Кармайклом в 1927 году. Два года спустя поэт-песенник Митчелл Пэриш сочинил к ней текст, и песня превратилась в шлягер. «*Stardust*» входит в американский джазовый стандарт и считается одной из самых записываемых композиций XX века. Среди лучших её кавер-версий – записи Луи Армстронга, Дэйва Брубека, Фрэнка Синатры, Диззи Гиллеспи, Эллы Фицджеральд, Нэта Кинга Коула и многих других знаменитых музыкантов.

Работе над «*Vanitas*» предшествовало создание сборника «*Blue Dream. L'età d'oro della canzone*» («Голубая мечта. Золотой век песни») для сопрано-соло, балерины и фортепиано (1980), в который вошли 18 джазовых хитов конца 1920-х – начала 1930-х годов. Шаррино не только стал автором подборки, но также осуществил транскрипции и анаморфозы 9 композиций, среди которых была и песня «*Stardust*».

Что побудило композитора обратиться к жанру эстрадной песни, невероятно далёкому, на первый взгляд, от эстетики барочного *vanitas*? И почему выбор пал именно на «*Stardust*»?

«Шлягеры в области музыки представляют собой некий эквивалент цветов: красивые, да, но эфемерные. Никогда академическая музыка с её претензией на универсальность, не даст того ощущения смерти, которое излучает лёгкая композиция, – объяснял Шаррино в авторском комментарии к «*Vanitas*», – но перед лицом вечности, которую провозглашает обманчивая симфония, шлягер схватывает мгновение, разоблачающее хрупкость человека» [6, 215].

Действительно, жанр эстрадной песни несёт на себе отпечаток сиюминутности, связан с модой и поэтому, как никакой другой, подвержен устареванию и забвению. С другой стороны, шлягер для каждого человека устанавливает глубокую эмоциональную связь между конкретным моментом жизни и чувствами, оказавшимися наиболее восприимчивыми к этой музыке, и, следовательно, становится мощным эвокативным механизмом памяти.

«Посреди самых забытых, самых потерянных воспоминаний, – писал композитор, – у каждого из нас есть несколько песен, которые именно потому, что они связаны с определённым периодом прошлого, представляют собой концентрацию ностальгии» [6, 215].

Собственно, именно эта идея – песня как звёздная пыль воспоминаний, пробуждающих ностальгическое чувство, – и составляет содержание «Stardust».

And now the purple dusk of twilight time
Steals across the meadows of my heart,
High up in the sky the little stars climb,
Always reminding me that we're apart.

You wandered down the lane and far away,
Leaving me a song that will not die,
Love is now the stardust of yesterday,
The music of the years gone by.

Sometimes I wonder why I spend
The lonely nights dreaming of a song,
The melody haunts my reverie,
And I am once again with you,

When our love was new,
And each kiss an inspiration,
But that was long ago,
Now my consolation is in the stardust of a song.

Beside the garden wall when stars are bright
You are in my arms,
The nightingale tells his fairy tale
Of paradise where roses grew...

Though I dream in vain,
In my heart it will remain
My stardust melody,
The memory of love's refrain.

Композитор вспоминал позже, что не сразу открыл для себя подлинную красоту «Stardust» и лишь в процессе работы над гармонизацией песни понял, что «её текст представляет собой поэзию чрезвычайной ценности» [6, 211]. Обратим внимание на возникающие образы соловья и роз, тщетности мечтаний, которые отзовутся в поэтическом либретто «Vanitas». Песня не только вдохновила Шаррино на создание сочинения, посвящённого эфемерности и тщете, не только предопределила основные образы и смыслы, но ещё и стала «строительным» материалом композиции, о чём сицилийский маэстро писал в свойственной ему метафорической манере: «Представьте себе музыку подобно сетчатой ткани, которая

позволяет просвечивать другой музыке: это Vanitas, гигантский анаморфоз старой песни, таинственным образом сохраняющий её эфемерный аромат» [6, 215–216].

Анаморфоз стал авторским художественным принципом Шаррино. Эта живописная техника, распространённая в XVI–XVII веках, представляет собой оптическую иллюзию, в основе которой лежит визуальная трансформация формы объекта, рассматриваемого

И сейчас фиолетовая тень вечерних сумерек
Крадётся по лугам моего сердца,
Высоко в небе всходят маленькие звёзды,
Напоминая мне всегда о том, что наши пути разошлись.

Ты пошла своей дорогой дальше,
Оставив мне песню, которая не умрёт,
Сейчас эта любовь – звёздная пыль вчерашнего дня,
Музыка ушедших лет.

Иногда я удивляюсь, почему я провожу
Одинокие ночи в мечтах о песне,
Мелодия проникает в мои мечты,
И я снова, как раньше, с тобой

В то время, когда наша любовь начиналась
И каждый поцелуй вдохновлял,
Но как давно это было,
Теперь моё утешение – звёздная пыль песни.

Рядом с оградой сада, где светятся яркие звёзды,
Ты в моих объятиях.
Соловей поёт свою песню
О рае, где цвели розы...

Пусть я мечтаю напрасно,
В моём сердце останется
Моя мелодия звёздной пыли,
Воспоминание припева любви.

с определённой точки или посредством отражения его в специальном зеркале (вогнутом или выпуклом). Парадокс анаморфоза состоит в том, что один и тот же рисунок является двумя разными изображениями в зависимости от взгляда зрителя, при этом намеренно искажённая фигура неожиданно превращается в узнаваемый образ. Возникающий таким образом эффект двойственности восприятия – реального и видимого – резонирует музыкально-теоретическим поискам Шаррино, которые фокусировались на связи «между звуковой реальностью и её представлением» [6, 208]. Для композитора анаморфоз – это возможность «проявить „скрытую реальность“, которая в музыкальном театре становится основой „неви-

димого действия“, разворачивающегося в звуковом ландшафте, когда позиции фигуры и фона за счёт особой музыкальной оптики меняются местами» [3, 140].

Шаррино увлёкся изучением изобразительной техники анаморфоза в 1970-е годы и тогда же задумался над созданием его музыкального эквивалента. В одном из интервью на вопрос, чем для него является музыкальный анаморфоз, он ответил: «На мой взгляд, это означает иметь другую концепцию языка и понимание того, что один звуковой объект может быть преобразован в другой. Язык может творить чудеса; можно трансформировать музыкальные объекты благодаря распознаванию знакомого. Я нахожу это чрезвычайно увлекательным. Я чувствую себя близким к информатике и всем чудесам генетики» [цит. по: 5, 264]. Как в изобразительном анаморфозе, где искажённое изображение чудесным образом

принимает очертания распознаваемого предмета, так и в музыкальном – деформации подвергается знакомый (то есть тот, который может быть узнан слушателем) звуковой объект. Если в изобразительном анаморфозе преобразование формы предмета происходит благодаря смещению точки наблюдения в пространстве, то в музыкальном – вследствие изменения восприятия звукового объекта во времени.

Анаморфоз «Stardust» представляет собой деформацию гармонической структуры песни и её предельное расширение во времени до размеров звучания самой композиции «Vanitas» (около 45–50 минут). Этот процесс «замораживания времени» (Шаррино) эквивалентен в некотором смысле, по удачному сравнению К. Карателли, медленному процессу увядания розы.

Из всей гармонической структуры «Stardust» Шаррино использует лишь первые три аккорда начального оборота (пример 1):

1. «Stardust». Words by M. Parish

Music by H. Carmichael

Some-times I wonder why I spend the lone-ly night Dreaming of a song. The

p-f

C+ (1) F (2) Fm (3)

2. S. Sciarrino. «Vanitas». Ч. 1. Rosa, m. 12–21

p

gliss.

15

Ro -

pp

20

sa

p

pp

3

Узнаваемость песни проблематична не столько вследствие вариативности структуры шарриновских аккордов, сколько благодаря длинным паузам между ними, разрушающим какой бы то ни было намёк на функциональность. Узнаваемость повышается, когда они звучат в непосредственной близости друг к другу (пример 2).

«Расширение петель времени», о котором композитор писал в авторском комментарии к «Vanitas», можно сравнить с эффектом, возникающим при ускоренной киносъёмке (рапид или *slow motion*). Эта техника позволяет наблюдать на экране процессы, недоступные обычно зрению, например, замедлить движение для того, чтобы подробно рассмотреть его¹⁰. Результат основывается на масштабе времени, то есть отношении съёмки и проекции, и достигается, когда съёмка, сделанная с частотой смены от 32 до 200 кадров в секунду, проецируется на экран со стандартной частотой кадров (до 24 в секунду).

Схожий процесс можно обнаружить и в анаморфозе «Stardust». Частота взятия указанных выше аккордов (с сохранением их высоты, без транспозиции) на протяжении всей композиции поразительна: свыше 50 раз появляется второй аккорд и около 30 раз – первый и третий. При других темповых и метроритмических показателях подобная повторяемость

имела бы эффект «заезженной пластинки». Впрочем, здесь важна не композиторская хитрость, как пишет Шаррино, а «смысл операции, которая лишает время движения, замораживает то, что течёт, и лёгкий аромат превращается в самую отчаянную и пронзительную меланхолию» [6, 211].

«Аромат старой песни» обнаруживается не только в деформации и «замораживании» гармоний «Stardust». В мелодической линии голоса и виолончели то тут, то там проглядывают контуры знакомых мотивов. Например, начальная хроматическая интонация песни (см. пример 1), которая у Шаррино имеет другое продолжение и искажается мордентом и глissандо, представляющими собой, по определению К. Карателли, «интерференцию вокальной линейности». Этот мотив повторяется на протяжении «Vanitas» не менее 18 раз (пример 3).

С трудом узнаётся в падающем «арабеске» главного музыкального лейтмотива (см. т. 16 примера 2) сильно деформированный нисходящий мелодический оборот песни (пример 4).

Мимолётное раскрытие анаморфоза происходит в последних тактах «Разбитого зеркала», где сквозь осколки фортепианных пассажей просвечивает искажённая флажолетами виолончели до неузнаваемости даже не мелодия «Stardust», а её «пыль»¹¹.

3. S. Sciarrino. «Vanitas». Ч. 1. Rosa, m. 33–36

4. «Stardust». Words by M. Parish Music by H. Carmichael

Маршруты музыкальной лексики. Жанровый подзаголовок оперы *natura morta*, что буквально означает «мёртвая природа», апеллирует не только к теме смерти, но и вызывает отголоски звучащей реальности. Поэтому символические образы и предметы «Vanitas» пополняются за счёт чисто музыкальных ассоциаций. Таковы, например, тема сверчков, полученная с помощью сжатого тремоло и обертонов у виолончели в «Лесо» (см. 5 последних тактов) или тема тикающих часов в «Lo specchio infranto».

Музыкальный лексикон «Vanitas» настолько лаконичен, что из его «лексем» можно составить своеобразный каталог. Каждая музыкальная фигура несёт в себе мощный метафорический заряд и вызывает невольные аналогии с практикой музыкально-риторических фигур эпохи барокко. Конечно, имеются виду не стилизация или реставрация старинных приёмов, а поиски ассоциативно-смысловой определённости музыкального языка.

Представление всех музыкальных фигур «Vanitas» не является предметом настоящей статьи, поэтому ограничимся лишь показательными примерами.

Партия фортепиано насыщена интересными техническими и тембровыми находками. Особое внимание привлекают аккорды, способ извлечения которых воплощает идею эфемерности, связанную с физической природой звука.

К ним относятся следующие разновидности (пример 5):

5.

Four musical examples labeled a, b, c, and d, showing various piano techniques. Example a shows a complex arpeggiated texture. Example b shows a piano (p) and forte piano (fp) dynamic with a tremolo effect. Example c shows a very soft (pppp) dynamic with a tremolo effect. Example d shows a piano (p) dynamic with a tremolo effect and a 'ThP' marking.

6. S. Sciarrino. «Vanitas». Ч. 1. Rosa

A musical example labeled 6, showing a piano (p) dynamic with a tremolo effect and a 'Ro' marking.

а) «эфемерные» аккорды или аккорды «пустоты», звуки которых «вычитаются», или, как образно пишет Шаррино, «по-вампириски высасываются» [6, 210] постепенным снятием. Намеренно используя в качестве аккомпанемента исторически сложившийся тип гармонического арпеджио, композитор нарушает его конструктивную логику, связанную с принципом накопления звуков. В противоположность фактурной полноты, получившей широкое распространение в фортепианной романтической музыке, его арпеджио представляет собой акустический феномен пустоты, становясь символической фигурой «значимого отсутствия»;

б) «эххо» – аккорды, взятые *sf* – коротко и резко, – чьё звучание, однако, продолжает резонировать благодаря педали и растворяется в тишине;

с) аккорды-«призраки», получаемые от использования второй педали. Педаль, которая берётся перед таким аккордом, по словам Шаррино, «вычитает основной тон и удаляет его, тем самым выдвигая на передний план психологическую пустоту, как будто „оттуда“ звучит „другое“ фортепиано» [6, 210];

д) «молчашие» или «немые» аккорды/кластеры, взятые без удара по клавишам в самом низком регистре фортепиано и свободно резонирующие благодаря педали.

Партии голоса и виолончели, которая является его лирическим двойником, опираются на общий музыкальный материал. Рассмотрим самую значимую фигуру в их «словаре» (пример 6).

Мотив представляет собой сочетание длинной ноты, исполняемой *mesa di voce* и быстро артикулируемого нисходящего «арабеска». *Messa di voce*, как известно, является техникой пения *bel canto*, основанной на исполнении долго выдерживаемого звука с постепенным crescendo от **pp** до **ff** и таком же постепенном diminuendo. Некоторые музыковеды усматривают в этом приёме связь с музыкой барокко, столь любимой Шаррино. Однако сам композитор утверждал, что *messe in voce* были знаками его музыкального стиля с самого начала и отталкивался он от природных посылок: «...*mesa in voce* – мишень, артикуляция – стрела. На самом деле речь идёт о стилизованной манере соловья, абсолютно природном, человеческом и живом жесте в ночи, возможно, арабеске, и, возможно, вокализации в смысле скольжения голоса» [9, 62–63]. Бинарные оппозиции выразительных средств этой фигуры (долгий – краткий, вокализация – артикуляция, точность – приблизительность интонирования, один звук-высота – некоторое множество звуков (в данном случае – девять) и т. д.) являются отражением упоминавшихся ранее оппозиций, составляющих смысловое поле живописных *vanitas*. Кроме того, рисунок мотива, его рождение из тишины в тишину же возвращающееся и последующее «падение», удивительно точно соответствует двум образам первой части: словно бы зафиксированным при помощи цейтраферной съёмки – жизненному циклу розы, облетающие лепестки которой символизируют ниспадающий «арабеск» и визуально-акустическому образу поднимающейся и разбивающейся волны. Значимость этой музыкальной фигуры акцентируется частотой её появления и не ограничивается ролью музыкального иллюстратора поэтических символов. Она становится также проекцией формальной конструкции части и целого. Соотношение *mesa in voce* и «арабеска» составляет в ней пропорцию 1:4, если принимать за единицу времени восьмую. Если использовать в качестве единицы измерения секунду¹², то пропорция составит 1:5. В основе «Rosa» лежит стихотворение, состоящее из двух строф. Первую строфу композитор повторяет дважды с вариационными изменениями, вторую, напротив, «сжимает» во времени. В результате продолжительность звучания первой строфы (с повторением) составляет 742

секунды против 146 секунд звучания второй строфы, что будет близко к пропорции 1:5. Само соотношение строф в шарриновском варианте прочтения образует фазу стазиса и следующее за ней прогрессирующее ускорение, становясь таким образом структурным эквивалентом главного мотива, но в другом измерении. Аналогичное строение обнаруживает и общая форма «Vanitas». Произведение оканчивается длинным нисходящим глиссандо виолончели, которое по предписанию композитора должно звучать не менее 4 минут¹³ (то есть примерно 1/10 часть от общей продолжительности). «Глиссандо можно считать в структуре *Vanitas* не столько реальным музыкальным „объектом“, сколько „функцией“, которую Шаррино применяет к самим объектам, – замечает К. Карателли, – <...> Глиссандо, и в частности нисходящее глиссандо, является метафорическим эквивалентом разрушения мира, жизни, красоты под действием времени: другими словами, символом самого понятия „vanitas“» [5, 345]. Это заключительное глиссандо в своем безостановочном движении в бездну поглощает всё – все попытки «обездвижить» время, все усилия противопоставить хоть что-то мимолетности бытия в этом мире. Таким образом, форма сочинения является отражением своего концептуального пространственно-временного континуума (пустота и мимолетность) и разного содержания (натюрморт).

«Vanitas» стал уникальным театральным экспериментом – натюрмортом без предметов, оперой без действия, произведением, в котором при множестве музыкально-литературных ссылок Шаррино достиг «обнуления» своего языка. В этом эксперименте слушателю отводится активная роль. Вычитая визуальную составляющую, отказываясь от драматического повествования, композитор предлагает слушателю процесс мысленного представления звуковых образов, выстраивание логической связи между ними, что, в конечном итоге и составляет основу представления. Подобная концепция получит развитие в последующих произведениях сицилийского маэстро. «Сосредоточившись на бесконечно малом и бесконечно тихом, мы теряем не только чувство времени, но и чувство образа, – писал Шаррино семнадцать лет спустя после премьеры „Vanitas“, размышляя о своей новой опере

„Infinito nero“. – Это... идея созерцать трещину на стене, созерцать её столь долго, пока она не превратится в нечто другое; стена откры-

вается, и мы путешествуем: трещина больше не трещина, а пропасть, в которой мы можем потеряться» [9, 60].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее перевод фрагментов из иностранных источников автора настоящей статьи.

² Альберто Бурри (1915–1995) – итальянский художник, экспериментировавший с фактурой материала. Известность ему принесли серия картин из «окровавленной» мешковины, посвящённая ужасам войны и серия «треснувших» картин (*cretti*).

³ 11 июня 2017 года в Рахманиновском зале Московской консерватории состоялся концерт «Ombre luci. Музыка современной Италии», организованный коллективом Студии новой музыки. В рамках программы была исполнена 4 часть «Vanitas» (*Lo specchio infranto*).

⁴ О теме *vanitas* в истории культуры и, в частности, в музыкальном искусстве см.: [1; 6].

⁵ Премьера «Vanitas» состоялась 11 декабря 1981 года на сцене Piccola Scala в Милане.

⁶ В действительности число языков достигает шести, если учесть включённые композитором в партитуру эпиграфы на испанском языке.

⁷ Sciarrino S. *Vanitas. Natura motra in un atto per Voce (mezzosoprano), Violoncello e Pianoforte*. Ricordi, 1987.

⁸ В одном из интервью Шаррино упоминает, что первоначально хотел включить в партитуру также и изображения [см.: 9, 50].

⁹ Перевод А. М. Косс.

¹⁰ Напомним, что в кинематографе процесс ускоренной съёмки используется для создания выразительных художественных эффектов, связанных с показом внутренних процессов восприятия какого-либо героя или с передачей нереальности происходящих событий (например, во сне).

¹¹ Итальянские музыковеды неоднократно отмечали, что в «Vanitas» анаморфоз «Звёздной пыли» как бы вставлен внутрь другого анаморфоза: номер *Lo specchio infranto* (*Разбитое зеркало*) целиком построен на типе фактуры, заимствованной из этюда op. 25 №1 Ф. Шопена.

¹² Конечно, скорость исполнения – показатель субъективный, зависящий от множества условий. В подсчёте мы опирались в качестве образца на исполнение «Vanitas» С. Турчетта: VANITAS NATURA MORTA IN UN ATTO (1991) Sonia Turchetta Mezzosoprano, Rocco Filippini violoncello, Andrea Pestalozza pianoforte Ricordi 1991 CD CRMCD 1015 Agorà – BMG Ricordi 1999 CD CRMCD 1015.

¹³ В различных исполнениях «Vanitas» время звучания заключительного виолончельного глиссандо колеблется в пределах от 4-х до 8 (!) минут.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. Искусство музыки и *vanitas* // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 168–184.
2. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсерриализма: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2016. 535 с.
3. Лаврова С. В. «Невидимое действо»: закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 136–157.
4. Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Ю. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академ. проект, 2002. С. 340–348.
5. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto". Università di Trento; Université Paris Sorbonne, 2006. 404 p.
6. Sciarrino S. *Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*: herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort. Wolke, 2018. 224 p.
7. Sciarrino S. *Carte da suono (1981–2001)* / a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay. Roma; Palermo: Cidim / Novecento, 2001. 462 p.
8. Somigli P. «Vanitas» e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino // *Il Saggiatore musicale*. 2008. Vol. 15, № 2. P. 237–267.

Чупова А. Г. «Vanitas vanitatum»: композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино

9. Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino. 2002. 3–7 settembre. P. 49–65.

10. Vinay G. Immagini Gestì Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Ricordi, 2010. 282 p.

Anna G. Chupova

Head of sector of additional education, lecturer of musical and theoretical disciplines, Cherepovets regional college of arts and artistic crafts after V. V. Vereshchagin, Cherepovets, Russia. E-mail: schuvalova.anna2011@yandex.ru

“VANITAS VANITATUM”: the composing strategies of sense formation in S. Sciarrino’s “Vanitas”

Abstract. The article explores the opera of the Italian composer S. Sciarrino «Vanitas», which received the author’s subtitle “natura morta in un atto”. Analyzing the features of the libretto, dramaturgy and its sound realization, the author reveals the composer strategies of meaning formation, the specifics of their implementation and the role of the listener in this process. The most important artistic principle in «Vanitas» is the poetics of subtraction, of meaningful absence. The key to the whole composition is the popular American jazz song «Stardust». The song not only inspired Sciarrino to create a composition dedicated to emptiness and transience, but also predetermined the basic images and meanings, became the “building” material of «Vanitas», embodied in the idea of sound anamorphosis.

At the end of the article it is concluded that «Vanitas» was a unique theatrical experiment for Sciarrino – still life without objects, opera without action – an experiment in which the listener is given an active role. Subtracting the visual component, abandoning the dramatic narrative, the composer offers the listener the process of mental representation of sound images, building a logical connection between them, which ultimately forms the basis of the representation. This conception will be developed in the subsequent works of the Sicilian Maestro, for which he will find a capacious definition – “invisible action” (azione invisibile).

Keywords: Salvatore Sciarrino; «Vanitas»; “azione invisibile”; 20th century opera; anamorphosis; Stardust.

For citation: Chupova A. G. «Vanitas vanitatum»: kompozitorskie strategii smysloobrazovaniya v «Vanitas» S. Sharrino [“Vanitas vanitatum”: The Composing Strategies of Sense Formation in S. Sciarrino’s “Vanitas”]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 90–104. (in Russ.).

REFERENCES

1. Barsova I. Iskusstvo muzyki i vanitas [The art of music and vanitas]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2013. No. 3, pp. 168–184.
2. Lavrova S. V. *Proektsii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoy filosofii v muzyke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Projections of the basic concepts of post-structuralist philosophy in the music of post-serialism: dissertation of art]. St. Petersburg, 2016. 535 p.
3. Lavrova S. V. «Nevidimoe deystvo»: zakadrovaya rol'zvukovogo landshafta i intertekstual'nosti v operakh «Aspern» i «Perepela v sarkofage» Sal'vatore Sharrino [“Invisible Action”: the voiceover role of sound landscape and intertextuality in the operas “Aspern” and “Cailles en sarcophage” by Salvatore Sciarrino]. *Vestnik akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet after A. Y. Vaganova]. 2019. No. 1 (60), pp. 136–157.
4. Lotman Yu. *Natyurmort v perspektive semiotiki* [Still life in perspective semiotics]. *Yu. Lotman. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on semiotics of culture and art]. St. Petersburg: Akademicheskiiy projekt, 2002, pp. 340–348.

5. Carratelli C. *L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*. Università di Trento; Université Paris Sorbonne, 2006. 404 p.
6. Sciarrino S. *Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen: herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort*. Wolke, 2018. 224 p.
7. Sciarrino S. *Carte da suono (1981–2001)* / a cura di Dario Olivieri; introduzione di G. Vinay. Roma; Palermo: Cidim / Novecento, 2001. 462 p.
8. Somigli P. "Vanitas" e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino. *Il Saggiatore musicale*. 2008. Vol. 15, no. 2, pp. 237–267.
9. Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia. *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. 2002. 3–7 settembre, pp. 49–65.
10. Vinay G. *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Ricordi, 2010. 282 p.





УДК 78.071.1:78.04

Мария Владимировна Базилевич

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования Тюменского государственного института культуры (г. Тюмень, Россия). E-mail: baziki21@mail.ru

«МУЗЫКА ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ» И «МУЗЫКА ДЛЯ СЛУШАНИЯ» В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ В. Г. ТРАПЕЗНИКОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье предпринимается попытка выявления маркирующих признаков различных областей детской музыки («музыки для исполнения» и «музыки для слушания») посредством анализа содержательных планов и художественных текстов инструментальных сочинений для детей уральского композитора В. Г. Трапезникова. Материалом исследования служит тетрадь фортепианных пьес «Игрушки» и сюита для ансамбля народных инструментов «Алёнушкины сказки», написанная по мотивам одноименного сочинения Д. Н. Мамина-Сибиряка. Исследование опирается на установки интонационной теории и теории музыкальных жанров, учитываются особенности детской психологии и детского музыкального восприятия. В качестве основных критериев, указывающих на принадлежность рассматриваемых сочинений к различным областям детской музыки, автором определены следующие признаки: тип программности в инструментальной музыке, наличие образного контраста внутри пьесы, масштаб музыкальной формы, уровень технической сложности опуса, исполнительский состав и коммуникативная ситуация бытования произведения. В рассмотренных инструментальных сочинениях для детей уральский композитор В. Г. Трапезников предстаёт интересным рассказчиком, умеющим создать яркие, запоминающиеся музыкальные образы и сюжеты, близкие и понятные каждому; раскрываются вечные темы гуманизма, детства и любви к родному краю.

Ключевые слова: В. Г. Трапезников, уральский композитор, музыка для детей, образное содержание музыкальных сочинений, программная музыка, детское музыкальное восприятие.

Для цитирования: Базилевич М. В. «Музыка для исполнения» и «музыка для слушания» в инструментальных сочинениях В. Г. Трапезникова для детей // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 105–111.

Владислав Георгиевич Трапезников (1940–2013) – уральский композитор, замечательный педагог и талантливый музыкант, член Союза композиторов России. Вклад В. Г. Трапезникова в развитие музыкальной культуры Свердловской области и города Нижнего Тагила трудно переоценить. Вот уже несколько десятилетий произведения Владислава Георгиевича звучат в залах Нижнетагильской филармонии и Нижнетагильского колледжа искусств, на сценах

кукольного и драматического театров, в стенах детских музыкальных школ Нижнего Тагила, Невьянска, Верхней Салды, Кушвы.

На протяжении всей жизни Владислав Георгиевич успешно сочетал педагогическую деятельность с созданием музыки¹. Наследие уральского мастера вбирает в себя множество произведений разных жанров (музыку к кукольным и драматическим спектаклям, камерные вокальные и инструментальные опусы,

произведения для хора и оркестра народных инструментов, симфонические и музыкально-театральные сочинения [4]). В творчестве В. Г. Трапезникова, уделявшего много времени педагогической деятельности, значительное место принадлежит музыке для детей. Эта сфера включает в себя: крупные музыкально-театральные жанры (музыку к спектаклям Нижнетагильского театра кукол «Светлый лучик», «Медвежонок Рим-тим-ти», «Доктор сказочных наук», «Много хороших людей и один злой завистник», «Заяц-хвостун», «Поросёнок Чок»); хоровые и вокально-ансамблевые циклы (песни для детского хора в сопровождении фортепиано, хоровой цикл для детей «Потешные песенки»); камерно-инструментальные сочинения различных жанров [2; 5].

В рамках последней из названных выше сфер в свою очередь можно вычленить ещё две дополняющие друг друга области. Одну из них составляют произведения учебно-педагогического репертуара, предназначенные непосредственно для исполнения ребёнком (к ним, по мнению автора статьи, относятся программные фортепианные миниатюры, фортепианные ансамбли, тетрадь пьес для фортепиано «Игрушки»). Другая область камерно-инструментальной музыки В. Г. Трапезникова ориентирована не на исполнительскую, а скорее на слушательскую деятельность ребёнка (образцом может служить сюита для ансамбля народных инструментов «Алёнушкины сказки»).

В истории отечественного музыкального искусства примеры подобного разделения инструментальной музыки на «музыку для детского исполнения» и «музыку для слушания», близкую детской аудитории, можно обнаружить в творчестве П. И. Чайковского (фортепианные циклы «Детский альбом» и «Времена года»), А. К. Лядова (цикл фортепианных пьес «Бирюльки» и симфонические картины «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора»), С. С. Прокофьева (цикл для фортепиано «Детская музыка» и симфоническая сказка «Петя и волк»), Д. Д. Шостаковича (сборники пьес «Детская тетрадь» и «Танцы кукол») и других композиторов. При попытке осмысления критериев отбора, определяющих включённость музыкального произведения в область «музыки для исполнения» или «слушания»,

наиболее явным признаком выступает уровень технической сложности опуса, его виртуозности. Однако, на наш взгляд, основными маркирующими признаками в данном случае должны служить в первую очередь образно-содержательные планы рассматриваемых сочинений, комплексы музыкально-выразительных средств, применяемых композитором для их создания, а также коммуникативная ситуация бытования детской музыки.

Целью настоящей статьи является выявление маркирующих признаков «музыки для исполнения» и «музыки для слушания» в инструментальных сочинениях В. Г. Трапезникова для детей (на примере тетради для фортепиано «Игрушки» и сюиты для ансамбля народных инструментов «Алёнушкины сказки»).

Тетрадь фортепианных пьес «Игрушки» изначально была задумана автором как учебное пособие для детских музыкальных школ, ориентированное на учащихся 4–5 классов. В сборник вошли сочинения раннего периода творчества – 9 разнообразных по характеру, масштабам и технической трудности пьес: №1 «Бабушкин вальс», №2 «Частушка», №3 «Мой вороной», №4 «Протяжная», №5 «Шествие Гулливера», №6 «Фугетта», №7 «Пятнашки», №8 «На ипподроме», №9 «Этюд».

Название цикла «Игрушки» непосредственно связано с темой детства, игровой деятельностью, знакомой каждому ребёнку. Конкретизированное образное содержание пьес получает отражение в их заголовках, что свидетельствует о присутствии в цикле принципа картинной программности, предполагающей раскрытие художественного образа в контексте «бытовых зарисовок» из жизни ребёнка («Бабушкин вальс», «Частушка», «Мой вороной», «Пятнашки», «На ипподроме») или создание «музыкального портрета» литературного персонажа («Шествие Гулливера»). Названия пьес также призваны обозначить жанровые модели, лежащие в основе музыкального тематизма рассматриваемых миниатюр (вальс, частушка, народная лирическая протяжная песня, марш, fuga). Лишь в заглавии заключительной пьесы цикла присутствует указание на её инструктивную природу.

Миниатюра №1 «Бабушкин вальс» (a-moll), написанная в простой трёхчастной форме, проникнута нежным, поэтическим настроем.

нием, окрашенным ностальгическими нотками. Опора на жанр вальса находит отражение в трёхдольном размере, песенной широкого дыхания мелодии, типичной фактуре сопровождения, тончайшей филировке звучания. В среднем разделе подголоски в басовом регистре вторят теме в мягком виолончельном тембре «бархатным» легато.

№ 2 «Частушка» (d-moll) имеет простую двухчастную форму, носит шуточный характер. Основная тема пьесы насыщена фольклорными элементами. Композитор прибегает к звукоизобразительному приёму: партия сопровождения, выдержанная в штрихе *staccato*, ассоциируется с «бряцанием» балалайки. Характерной особенностью шуточного образа и естественной линией развития пьесы становится восхождение мелодии и сопровождения в высокий регистр к кульминации.

Пьеса № 3 «Мой вороной» (C-dur) наиболее краткая, в форме повторного периода с заключением, рисует образ задорного мальчугана, скачущего верхом на палочке, и восходит к жанру скерцо. Ей контрастирует следующий опус цикла – № 4 «Протяжная» (f-moll). В этой пьесе нашла воплощение звуковая идея кантиленного фортепиано с характерным для русской народной песни голосоведением (элементы подголосочной полифонии). Всё в музыке просто, наивно: детали фразировки, естественность «дышащих» цезур.

№ 5 «Шествие Гулливера» (D-dur, простая двухчастная форма) изображает известного литературного героя, в облике которого композитор заострил иронические черты, о чём свидетельствует «размашистость» аккордов и неожиданность динамических контрастов. По жанровым признакам эта пьеса – марш со всей его атрибутикой: пунктирным ритмом, фанфарами, чёткой поступью.

Следующее сочинение № 6 «Фугетта» (d-moll) – образец того, как максимально скупыми средствами можно достигнуть художественной выразительности. Прихотливая хроматизированная мелодия удачно сочетается с красочной гармонией и мягкой игрой светотеней. Красота кантилены, тонкая мелодическая фразировка, детальная лигатура, полифоническое трёхголосие – вот ведущие выразительные средства пьесы. Масса неожиданных отклонений придаёт образу загадочный,

сумрачный колорит. Так композитору удаётся «спрятать» полифонию за яркой образностью.

№ 7 «Пятнашки» (C-dur, простая двухчастная форма) – зарисовка популярной детской игры. Захватывающе весёлую, словно отснятую камерой сценку на школьном дворе, можно с успехом использовать в учебном репертуаре вместо «казённых» инструктивных этюдов. Склонность автора к игровой стихии и контрастам проявляется в смене средств выразительности. Композитор как будто «жонглирует» простыми средствами фортепианной техники: аккорды, арпеджио и гаммы, стремительно чередуясь, охватывают различные тональности.

Пьеса № 8 «На ипподроме» (d-moll, простая трёхчастная форма) также опирается на жанр скерцо. Для неё характерны оstinatность сопровождения, гармоническая жесткость, непрерывность движения, преобладание штриха *staccato*. Пьеса требует пианистической выдержки, активности и цепкости пальцев. В партии аккомпанемента акцентируется ритмическая пульсация с опорой на сильную долю. Привлекают энергия, стремительность пьесы.

Заключительный опус № 9 «Этюд» (с авторской ремаркой «вечное движение») – наиболее развёрнутая пьеса цикла, выдержанная в простой трёхчастной форме с повторением разделов (a-moll). Идея «Perpetuum Mobile» находит воплощение в непрерывном стремительном беге шестнадцатых в партии правой руки, словно парящих на фоне глубоких басов, данных в октавном удвоении.

Сюита для ансамбля народных инструментов «Алёнушкины сказки», написанная по мотивам одноименного сочинения Д. Н. Мамин-Сибиряка (2002), была создана в поздний период творчества композитора. Она, безусловно, представляет собой одно из лучших произведений Владислава Георгиевича, в котором получают претворение культурные традиции Урала, ярко проявляется творческий почерк автора, с теплотой и мягким юмором воссоздаётся волшебный и жизнерадостный мир сказки и детства.

Из 11 историй, созданных Д. Н. Мамин-Сибиряком для своей дочери, композитор отбирает три и даёт им программные заголовки: «Присказка», «„Храбрый заяц“» и «Про Комара Комаровича и Мишу»². Подобно литературному первоисточнику, музыку «Ска-

зок» наполняет чистая лирика, неистощимый юмор, светлая любовь к детям. Каждая пьеса отличается сюжетной программностью, эмоциональностью, острой характерностью. Основу музыкального языка сочинения составляет сочетание типизированных жанрово-интонационных моделей, фольклорных истоков, поисков новых средств выразительности, экспериментальных приёмов в области письма, характерных для музыки второй половины XX века.

№1 «Присказка» выполняет роль вступления, пролога к музыкальному циклу. «Баю-баю-баю... Один глазок у Алёнушки спит, другой – смотрит; одно ушко у Алёнушки спит, другое – слушает. Спи, Алёнушка, спи, красавица, а папа будет рассказывать сказки. Кажется, все тут: и сибирский кот Васька, и лохматый деревенский пёс Пстойко, и серая Мышка-норушка, и Сверчок за печкой, и пёстрый Скворец в клетке, и забияка Петух. Спи, Алёнушка, сейчас сказка начинается» [3, 4]. Перед слушателями возникает картина тёмного зимнего вечера, уютного света ночной лампы, ласкового напева колыбельной. Музыка вступления наполнена чувством покоя, неги и в то же время ожиданием чудесного, таинственного. Жанровой основой «Присказки» служит колыбельная. В начальном разделе пьесы медленный темп, «раскачивающийся» напев с подголосками и неизменным возвращением к устою А, неторопливое развёртывание музыкальной ткани создают атмосферу сна, успокоения (тональность d-moll). Но вот начинается второй раздел пьесы – сказка (g-moll). Мягкая, напевная мелодическая линия спокойно разворачивается на фоне прозрачного аккомпанемента (ритмических фигураций в сопровождении). Мелодия постепенно обрастает подголосками, плавно поднимается в высокий регистр и вопросительно замирает на D7. Что же будет дальше?

№2 «„Храбрый“ заяц» звучит сразу после «Присказки» (автор пользуется приёмом *attaca*) и представляет собой юмористическую сценку-характеристику весёлого Зайца-Хвастунишки. Пьеса написана в сложной трёхчастной репризной форме и складывается из экспозиционной части, контрастной середины и динамизированной репризы (тональность G-dur). Для создания образа «Храброго» зай-

ца автор использует музыкальную тему пьесы «Мой вороной» (из рассмотренного ранее цикла «Игрушки»). Беззаботная, шаловливая мелодия остаётся прежней, но композитор перерабатывает фактуру, характер сопровождения, рисуя оживлённую заячью «припрыжку». Постепенно фактура уплотняется, звучность усиливается, музыку наполняют радость и веселье. В среднем разделе для создания впечатления панического бегства «Храброго» зайца композитор прибегает к звукоизобразительным приёмам: на нисходящие хроматические фигуры в второй октаве наслаивается «дрожащее» тремоло в среднем регистре, к ним добавляется восходящее движение параллельными терциями и хроматические пассажи в басовом голосе, и, наконец, завершает образ торопливые равномерные ходы в басу – лишь видно, как пятки сверкают у такого храбреца! Но вот опасность миновала, звучность стихает до *ppppp* и возвращается основная тема. Заяц вновь весел, беззаботен и вполне доволен собой. Мелодическая линия уплотняется – звучит в аккордовом изложении, в аккомпанементе появляются жанровые признаки марша (пунктирный ритм, твёрдая басовая поступь). Пьеса завершается триумфальным ликованием главного героя: «Вот какой Я – Храбрый Заяц!»

Заключительная пьеса сюиты №3 «Про Комара Комаровича и Мишу» основывается на контрастном сопоставлении колоритных характеристик бравого Комара Комаровича и неповоротливого Медведя: «Как налетит Комар Комарович, как вопьётся своим длинным носом прямо в чёрный медвежий нос, Миша так и вскочил – хватать лапой по носу, а Комар Комаровича как не бывало. – Что, дядя, не понравилось? – пищит Комар Комарович. – Уходи, а то хуже будет... Я теперь не один Комар Комарович – длинный нос, а прилетели со мной и дедушка, Комарище – длинный носище, и младший брат, Комаришко – длинный носишко! Уходи, дядя... – А я не уйду! – закричал медведь, усаживаясь на задние лапы. – Я вас всех передавлю... – Ой, дядя, напрасно хвастаешь...» [3, 11]. Пьеса написана в сложной безрепризной трёхчастной форме, где первый раздел представляет собой экспозицию двух музыкальных образов (тональность B-dur). Для создания образа Комара-Комаровича композитор вновь прибегает к звукоизобра-

зительному приёму – высоко в третьей октаве звенит остинатная хроматизированная фигура тридцатьвторых, метко рисующая «комариный писк» (ц. 1). К ней присоединяется разудалый частушечный напев. Но вот восходящая хроматическая волна, возникающая из секундовых созвучий, создаёт ощущение напряжения, тревоги (ц. 4). Ярко контрастной является музыкальная характеристика Медведя (ц. 5). Возникает регистровый (контр-, субконтроктава), темповый (движение крупными длительностями) контраст, создающий образ тяжёлого неповоротливого Миши. В среднем разделе пьесы музыкальное развитие строится по принципу контрастного сопоставления двух музыкальных образов: неповоротливым репликам глубоких басов отвечает пронзительный писк комариных крыльев. Далее перед слушателем разворачивается грандиозная картина неравного боя Миши и Комаровича. Два тематических комплекса наслаиваются друг на друга, образуя контрапункт (ц. 7), фактура уплотняется, звучность достигает *ff*, *sff*, приводя к кульминации. И вдруг всё стихает. Лишь в верхнем регистре победно звенят хроматические фигурации Комара-Комаровича. Завершает пьесу и всю сюиту заключительное построение ликующего, танцевального характера...

Подведём итоги. Рассмотренные произведения В. Г. Трапезникова ориентированы на особенности детского музыкального восприятия и обладают основными качествами, свойственными отечественной и зарубежной музыке для детей: программностью, яркой образностью, опорой на внемузыкальные ассоциации, связанные с сенсорным, кинетическим и социальным опытом ребёнка, эмоциональностью, целостностью, обращением к типизированным, знакомым детям жанрово-интонационным моделям, доступностью музыкального языка.

При этом в цикле «Игрушки» основными маркирующими признаками «музыки

для исполнения» выступают: тип картинной (обобщённой) программности; отсутствие контраста внутри образно-содержательных планов каждой пьесы; тяготение к простым формам, тональностям с небольшим количеством знаков, прозрачной фактуре; невысокий уровень технической сложности³. Предназначенность для сольного исполнения на фортепиано, миниатюрность музыкальных форм, возможность отдельного звучания каждой из пьес тетради свидетельствуют о заложенной в цикле коммуникативной ситуации камерного бытового музицирования, что характерно для детской исполнительской деятельности.

О принадлежности сюиты «Алёнушкины сказки» к области «музыки для слушания» говорят следующие признаки: тип сюжетной программности (более конкретизированной, требующей близкого знакомства с литературным первоисточником и в данном случае восходящей к сфере народной сказки, архетипическому, бессознательному); наличие образного контраста внутри одной пьесы; обращение композитора к сложным формам, выразительным средствам музыки XX века; виртуозная манера исполнения. Написанная для ансамбля народных инструментов, складывающаяся из сложных музыкальных форм, связанных единой линией сюжетного, образного и музыкального развития, сюита предполагает ситуацию концертного исполнения, где ребёнок выполняет функцию слушателя.

В рассмотренных инструментальных сочинениях для детей уральский композитор В. Г. Трапезников предстаёт интересным рассказчиком, умеющим создать яркие, запоминающиеся музыкальные образы и сюжеты, близкие и понятные каждому. Замечательная музыка, полная человечности, жизненной силы и искреннего чувства, вновь и вновь погружает слушателей в богатое культурное наследие Урала, раскрывая вечные темы гуманизма, детства и любви к родному краю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Свой высокий профессионализм, творческие и душевные силы уральский композитор посвятил работе в Нижнетагильском колледже искусств, в стенах которого более сорока лет преподавал предметы музыкально-теоретического цикла.

² «Присказка», «Сказка про храброго Зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост», «Сказочка про Козявочку», «Сказка про Комара Комаровича длинный нос и мохнатого Мишу короткий хвост», «Ванькины именины», «Сказка про Воробья Воробеича, Ерша Ершовича и весёлого трубочиста Яшу», «Сказка о том, как жила-была последняя Муха», «Сказочка про Воронушку – чёрную головушку и жёлтую птичку Канарейку», «Умнее всех», «Притча о Молочке, овсяной Кашке и сером котишке Мурке», «Пора спать» у Д. Н. Мамина-Сибиряка [3].

³ Следует отметить, что в пьесах сборника много технически полезных в учебном процессе пианистических элементов: быстрых гаммообразных построений, арпеджио, аккордов, скачков. Изучение пьес принесет большую пользу для выработки различных штрихов, начиная от связной игры легато до острейшего стаккато, а также формирования ощущения амплитуды динамических оттенков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Б. В. Асафьев. Избранные труды: в 5 т. М., 1955. Т. 4. С. 97–109.
2. Базилевич М. В. Образы куклы в детской фортепианной музыке композиторов Свердловска-Екатеринбурга // Музыка в системе культуры: сб. ст. / ред.-сост. Т. И. Калужникова, Л. А. Серебрякова; УГК им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2011. С. 272–280.
3. Мамин-Сибиряк Д. Н. Алёнушкины сказки. М.: Дет. лит., 1986. 45 с.
4. Сокольская Ж. А. Владислав Георгиевич Трапезников // Композиторы Екатеринбурга: сб. ст. / сост. Ж. А. Сокольская. Екатеринбург, 1998. С. 234–236.
5. Таценко М. И. Профессиональная деятельность В. Г. Трапезникова в контексте музыкальной культуры Нижнего Тагила: дипломная работа / УГК им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2017. 122 с.

Maria V. Bazilevich

Ph. D. (Arts), Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Musical Education, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia. E-mail: bazikiz1@mail.ru

“MUSIC FOR PERFORMING” AND “MUSIC FOR LISTENING” IN THE INSTRUMENTAL COMPOSITIONS FOR CHILDREN OF V. G. TRAPEZNIKOV

Abstract. The article attempts to identify the characteristic feature of various areas of children's music (“music for performance” and “music for listening”) by analyzing the content plans and artistic texts of instrumental compositions for children of the Ural composer V. G. Trapeznikov. The research is the notebook piano pieces “Toys” and a Suite for folk instruments “Tales for Alyonushka”, which was created based on the work of the same name by D. N. Mom's Siberian. The work is based on the installation method of the intonation theory and the theory of musical genres, on the thesis of children psychology and on the theory of musical perception. The author determines the main criteria, which indicate the belonging of the considered compositions to different areas of children's music: the type of program in instrumental music, the presence of imaging contrast within the pieces, the scale of the musical form, the level of technical complexity of the opus, the type of performer of the composition and the communicative situation of the existence of the work. In the considered instrumental works of V. G. Trapeznikov for children, the Ural composer appears to be an interesting storyteller, able to create vivid, memorable musical images and stories that are close and understandable to everyone; eternal themes of humanism, childhood and love for the native land are revealed.

Keywords: V. G. Trapeznikov; Ural composer; music for children; imagery content of musical compositions; program music; children's musical perception.

For citation: Bazilevich M. V. «Muzyka dlya ispolneniya» i «muzyka dlya slushaniya» v instrumental'nykh sochineniyakh V. G. Trapeznikova dlya detey [“Music for Performing” and “music for listening” in the instrumen-

tal compositions for children of V. G. Trapeznikov]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 105–111. (in Russ.).

REFERENCES

1. Asafiev B. V. Russkaja muzyka o detjah i dlja detej [Russian music about children and for children]. B. V. Asaf'ev. *Izbrannye trudy: v 5 t.* [Selected Works: in 5 vols.]. Moscow, 1955. Vol. 4, pp. 97–109.
2. Basilevich M. V. Obrazy kukly v detskoj fortepiannoj muzyke kompozitorov Sverdlovsk-Ekaterinburga [Images of dolls in children's piano music by composers of Sverdlovsk-Ekaterinburg]. *Muzyka v sisteme kul'tury: sb. st.* [Music in the system of culture: Compilation of Articles]. Yekaterinburg, 2011, pp. 272–280.
3. Mamin-Sibiryak D. N. *Aljonushkiny skazki* [Tales for Alyonushka]. Moscow: Children's literature, 1986. 45 p.
4. Sokolskaya J. A. Vladislav Georgievich Trapeznikov [Vladislav Georgievich Trapeznikov]. J. A. Sokolskaya (comp.). *Kompozitory Ekaterinburga: sb. st.* [Composers of Yekaterinburg: Compilation of Articles]. Yekaterinburg, 1998, pp. 234–236.
5. Tacenko M. I. *Professional'naja dejatel'nost' V. G. Trapeznikova v kontekste muzykal'noj kul'tury Nizhnego Tagila: diplomnaja rabota* [Professional activity V. G. Trapeznikov in the context of the musical culture of Nizhny Tagil: graduate work]. Yekaterinburg, 2017. 122 p.



ДУХОВНАЯ МУЗЫКА



УДК 783.2

Оксана Евгеньевна Шелудякова

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X

РУССКИЕ ПРАВОСЛАВНЫЕ РОСПЕВЩИКИ XX СТОЛЕТИЯ

В статье предпринимается попытка осветить одну из важнейших проблем современной духовной музыкальной культуры – творчество новых русских распевщиков. В работе выявляются как древнерусские традиции пения, так и особенности современной практики их бытования; нормы певческого творчества Древней Руси рассматриваются во взаимосвязи с современными моделями.

Отмечается, что основными функциями распевщика в Древней Руси были распевание во время богослужения крюковых рукописей; руководство хором во время богослужений и спевков; сохранение и развитие местной певческой традиции; создание новых церковных распевов; обучение учеников – певчих и, в ряде случаев, других распевщиков.

Сделан вывод, что в конце XX столетия перечисленные параметры возрождаются в новом качестве: все новые русские распевщики на определённом этапе деятельности выполняли обязанности регента, служили руководителями хора и, одновременно, воспитателями певчих, становились собирателями напевов, авторами переложений, расшифровок, гармонизаций. Часто не указывалось имя автора, песнопения существовали в нескольких равноправных вариантах. В отечественной музыке православной традиции, в творчестве С. Трубачёва, архимандрита Матфея, архимандрита Нафанаила и других, сложилась глубоко оригинальная стройная церковно-певческая система.

Ключевые слова: новые русские распевщики, новый обиход, духовные композиторы XX века.

Для цитирования: Шелудякова О. Е. Русские православные распевщики XX столетия // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 112–120.

В последние десятилетия в современной духовной музыке православной традиции всё большее место занимает направление, «традиции которого восходят к древнерусским распевам, а песнопения создаются в соответствии с установленными Православной Церковью канонами» [3, 399] и установлениями. Таковы духовные хоры диакона Сергея Трубачёва, протоиерея Николая Ведерникова, Владимира Мартынова, Николая Кустовского, Сергея Толстокулакова и др. К этой ветви принадлежат в основном сочинения мастеров, не только глубоко укоренённых

в традиции духовного православного искусства, но и хорошо знакомых с клиросной практикой, а также достаточно часто имеющих священный сан.

Безусловно, в 20–70 годы XX века данное направление было очень малочисленным. Церковная традиция в целом была прервана, существовали лишь немногие островки, уцелевшие в бушующем море новой реальности. Не случайно в этот период в основном мастера были связаны с Троице-Сергиевой Лаврой – своеобразной религиозной «резервацией».

Даже после 1988 года – памятной годовщины 1000-летия Крещения Руси – линия церковного богослужебного песнетворчества, преодолевая большие трудности, была представлена далеко не во всех регионах. В условиях утерянной традиции воцерковлённости, отсутствия преемственности, слома вековых культурных ориентиров, полноценное восстановление данной ветви становится возможным только сейчас, уже в новой духовно-религиозной ситуации. Но и внутри данного направления особо выделяются мастера, которые на новом этапе возрождают искусство создания и исполнения новых канонических церковных напевов и их обработок. Их в соответствии с древнерусской традицией можно назвать новыми русскими роспевщиками.

Прежде всего, определим значение слова «роспевщик». В Древней Руси слово «роспевати» (разпевати, розпевати) имело два основных смысловых оттенка. В первом случае подразумевалось составление новых напевов или их редакций: «роспевать» означало «воспроизводить напев по знамёнам или по образцу другого песнопения» [12, 512], а роспевщик (розпевщик) воспринимался как создатель знаменных напевов. Во втором значении роспевщик трактовался как опытный мастер-певец и руководитель церковного пения.

Необходимым условием для роспевщика древнерусского периода было прохождение полного курса обучения в монастырской певческой школе, обучения, пройденного у опытного мастера, в том числе с обязательными индивидуальными занятиями с автором напевов соответствующей монастырской традиции. Во многих случаях мастер сам рекомендовал своего ученика для выполнения соответствующих заданий. Таким образом, решающим фактором было успешное прохождение всех трёх этапов певческого обучения¹.

На всём протяжении обучения будущий роспевщик работал с конкретным певческим коллективом в качестве головщика (регента). Параллельно он овладевал искусством интонирования знамён, фит и лиц, практически осваивая приёмы многороспевности². Для мастера XVII столетия необходимо было виртуозно владеть всем спектром существующих роспевов и напевов³, партий в строчном многоголо-

сии, знать тонкости самогласного и подобного пения в соответствующих жанрах.

Результатом такого обучения являлось владение одной или несколькими монастырскими певческими традициями, наличие навыков управления хором во время богослужения и предварительных спевков, а также опыт преподавания, то есть выполнения обязанностей не только головщика, но и дидакакала.

В большинстве случаев роспевщик был облечён в монашеский чин⁴, а часто был рукоположен в сан диакона, священника, или даже епископа. Это давало ему соответствующее положение в церковной иерархии и позволяло выполнять обязанности не только роспевщика, но и головщика, уставщика, канонарха.

В итоге основными функциями роспевщика в Древней Руси были:

- 1) озвучивание во время богослужения крюковых рукописей;
- 2) руководство хором во время богослужений, спевки внебогослужебных церемониальных обрядов;
- 3) сохранение и развитие местной певческой традиции;
- 4) создание новых церковных роспевов;
- 5) обучение учеников – певчих и, в ряде случаев, других роспевщиков.

Таким образом «звание» роспевщика означало признание высочайшей квалификации и церковного статуса, значительного духовного авторитета, которые позволяли бы с доверием отнестись к тем новым напевам, творцом которых становился мастер.

В конце XX столетия многие из перечисленных параметров возрождаются в новом качестве. Вновь появляются руководители хоров, исполняющих церковные напевы, и творцы новых богослужебных песнопений: архимандрит Матфей (Мормыль), диакон Сергей Трубачёв, монахиня Иулиания (Денисова), митрополит Ионафан (Елецких) и др.

Новые роспевщики почти всегда являются представителями определённой монастырской традиции. Например, иеромонах Нафанаил (Бачкало) был насельником Троице-Сергиевой лавры, монахиня Иулиания (Денисова) – Минского Свято-Елизаветинского монастыря, митрополит Ионафан (Елецких) – Киево-Печерской лавры и т. д. Кроме того, уже само перечисление имён с обозначением

выполняемых церковных послушаний свидетельствует о том, что многие авторы песнопений обладают священным саном и отмечены высоким церковным чином.

Все мастера на определённом этапе деятельности выполняли обязанности регента, служили руководителями хора и одновременно являлись воспитателями певчих. При этом в новых условиях их учениками становились не только насельники обителей, в которых подвизались роспевщики, но и многие десятки, а иногда и сотни других регентов и певчих по всей стране и далеко за её пределами. Этому способствовали видео- и аудиозаписи, курсы, проводимые в России и за рубежом, активная гастрольная деятельность хоров, а также многочисленные издаваемые нотные сборники.

Многие регенты (например, архимандрит Матфей, монахиня Иулиания) становились также собирателями напевов, авторами переложений, расшифровок, гармонизаций. При этом они глубоко погружались в конкретную монастырскую традицию, одновременно знакомясь с иными, тем самым овладевая практикой многороспевности.

Так, архимандрит Матфей в своём творчестве в качестве первоисточника использует 34 различных роспева и напева. Самое большее количество песнопений создано на основе киевского роспева (93 песнопения). На втором месте по численности стоит напев Зосимовой пустыни (66 песнопений), на третьем – напев Троице-Сергиевой Лавры (29 песнопений). Многократно задействованы напевы Киево-Печерской Лавры (18 песнопений), Оптиной пустыни (14 песнопений) и знаменный роспев (11 песнопений).

Отметим, что в конце XX столетия в качестве первоисточника очень часто задействованы многие виды древнерусских роспевов: знаменный, демественный, путевой, киевский, греческий, певческие традиции многих монастырей, партитуры и избранные голоса строчного многоголосия, а также более поздние нотированные образцы, гармонизованные музыкантами Придворной певческой капеллы или Синодальной комиссии. Предметом воплощения могут стать и отдельные мелодические линии, и избранные голоса (например, два голоса из обиходного четырёхголосия) и полная фактура.

При этом композиторы порой связывают отдельные виды роспевов с конкретными ти-

пами богослужения. Так, в творчестве Сергея Зосимовича Трубочёва знаменный роспев используется в основном в песнопениях Литургии. Греческий и соловецкий первоисточники большей частью сосредоточены в песнопениях Всенощного бдения.

Иногда возникают ситуации (как это бывало в древнерусских монастырях), когда импульсом, своего рода первотолчком к созданию напевов послужили необходимость певческого воплощения молитвы к новому богослужению, просьба регента. В этих случаях можно говорить о некоем своеобразном «богослужебном заказе».

Особо необходимо отметить практику выполнения творческого заказа «по послушанию» церковному священноначалию. Например, в преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси была создана специальная богослужебная группа из священнослужителей, занимавшихся подготовкой новых богослужебных текстов и чинопоследований. В состав этой группы вошли и архимандрит Матфей (Мормыль), и диакон Сергей Трубочёв. Позже, в 1989 году, эта группа была преобразована в Синодальную Богослужебную Комиссию, занимавшуюся редактированием и составлением новых богослужебных текстов.

В результате архимандрит Матфей как церковный роспевщик по благословению священноначалия создал ряд новых литургических песнопений, в том числе приуроченных к знаменательным датам истории Русской Православной Церкви: установлению празднования Всем Святым, в земле Российской просиявшим; 50-летию восстановления Патриаршества в Русской Православной Церкви; 1000-летию Крещения Руси; 2000-летию Христианства.

Кроме того, в XX веке очень часто возникают случаи, когда характер создаваемого напева или обработки канонического первоисточника в значительной степени зависит от типа конкретного богослужения (оговаривается основной образный спектр, примерный темп, исполнительский состав и ряд других параметров). В качестве пожеланий могут быть отмечены несколько собственно музыкальных параметров: тесситура, степень громкости исполнения, темп произнесения, тембровая окраска.

Часто роспевщикам XX века приходилось напоминать иные, внемузыкальные условия пения: отмечались сугубое внимание, сердечное устроение, молитвенность (традиционно церковное пение характеризуют как смиренное и тихое моление со страхом и трепетом)⁵. Это было связано с уже упомянутым разрывом церковной богослужебной певческой традиции, так как для древнерусских песнотворцев названные качества пения были аксиоматичными.

При этом роспевщики как в давние, так и в нынешние времена, как правило, были единокорны в одном: роспев не может быть создан «на заказ» по желанию кого-либо; он создаётся по «тайному наставлению Источника божественных сокровищ, неизменно пребывающего в Христовой Церкви» [10, 512]. Это именно то великое дело, которое в большей степени требует благодатного озарения свыше, и в меньшей – наличия музыкально-технического мастерства.

Задача создания роспевов всегда была беспримерно сложна. Серьёзность момента – богослужение – настраивала на ожидание высокого и священного. Религиозное чувство самих роспевщиков, безусловно, требовало особых усилий, которые могут быть уподоблены творческому подвигу.

Для роспевщиков, осмеливающихся прикоснуться к святоотеческим молитвословиям, характер текста одновременно и усложнял, и упрощал задачу. Облегчал, потому что сам Священный текст был настолько мощно говорящим, величественным и ярким, что искупал возможные несовершенства напева. Усложнял, потому что ответственность перед текстом такого уровня была чрезвычайно велика.

Очень часто роспевщики, понимая, что достигнуть уровня Евангельского текста невозможно, сознательно ограничивались чисто ремесленными задачами. В лучших же творениях это позволяло музыке быть транслятором святого слова и отчасти его комментарием. Именно такая концепция и обусловила высочайший уровень созданных современными песнотворцами напевов и их повсеместное богослужебное распространение.

Особенную важность в XX столетии приобретает проблема авторства. Напомним, что древнерусские творения долгое время возникали как анонимные, без обозначения автора, как смиренное приношение Господу,

Матери Божией и святым. И лишь на рубеже XV–XVI веков закрепляются ссылки на имена песнописцев, что стало своеобразным признаком приносимых ими новшеств. Но и эти упоминания часто сопровождались прошениями о молитве за имущего дерзновение роспевщика, осмелившегося привнести в Божественные гласы собственное мудрование.

Роспевщики XX века также не называли себя авторами и композиторами. Они обозначали прежде всего первоисточник, к которому часто обращались (например, напев Зосимовой пустыни) и способ его воспроизведения (переложение, обработка, гармонизация, изложение, редакция или иные обозначения). На первом месте стояла ценность напевов, потому что в них «нет психологизма, нет ни душевной расслабленности, ни нарочитого драматизма или ложной патетики. Самые сильные моменты выражены объективно-спокойно, напевы многозначны, слова песнопений укладываются в простую, чеканную, как бы отлитую для них форму. Предельная простота, сжатость и обобщённость этих напевов – очевидны» [10, 612].

Своё имя в рукописи появлялось не всегда и становилось не знаком авторства, а скорее символом духовной ответственности, что является древнейшей общецерковной традицией. Поэтому до сих пор существует множество переложений и обработок последних десятилетий XX столетия, авторство которых было изначально не обозначено или утеряно в процессе изготовления рукописных копий.

Обратим особое внимание, что, как и в древней Руси, во многих случаях песнопения существовали в нескольких вариантах, каждый из которых был самоценным и равноценным остальным. Это было связано с разнообразными исполнительскими составами в церковной практике – от дуэтов, трио и квартетов до хоров численностью более 100 человек (на церковных торжествах). Каждая из ситуаций – смешанный хор, однородный хор (детский, мужской или женский), хоровой ансамбль – нуждалась в соответствующем фактурном изложении, иногда со значительной трансформацией музыкальной ткани. При этом в ряде случаев не существовало не только какой-либо окончательной редакции, но появлялось и множество дальнейших метаморфоз уже созданных роспевщиками XX века пере-

ложений, к которым сами распевщики относились весьма сочувственно.

К тому же, многие песнопения не были опубликованы, и, более того, не зафиксированы на бумаге и передавались в аудиозаписи или весьма приблизительных, сокращённых расшифровках, далёких от чистовой нотной записи. В этих условиях точность в исполнении нотного текста не была обязательным условием.

В XX столетии сложилась уникальная ситуация, когда распевщикам пришлось создавать не только отдельные песнопения, но и фактически полностью воссоздавать в новых условиях церковный обиход. Напомним, что древнерусский обиход объединял песнопения всех циклов: годового, седмичного и дневного.

Обиход включал неизменяемые и частично изменяемые важнейшие песнопения Всенощного бдения, Литургии, молебна, последований Великого поста, Страстной седмицы и Пасхи, иногда Требника, Октоиха, Минеи, Триоди, Ирмологиона и Псалтири. Он отличался многороспевностью: каждое песнопение было запечатлено в нескольких вариантах, в различных певческих традициях.

Таким образом, это была уникальная по полноте отражения церковных богослужений и церковной традиции книга, а порой корпус книг, обладающих разнообразием типов песнопений и сложностью структуры. В некоторых случаях (например, в малых приходах) Обиход мог заменить на клиросе целый ряд иных певческих книг.

В дальнейшем в XIX–XX веках Обиход стал сводом основных песнопений, изложенных в наиболее удобной для небольшого хора фактуре. В изложении Львова – Бахметьева это был сборник гармонизаций напевов Синодального Обихода, гармонизованных в немецких традициях (пример 1).

В XX столетии монастыри и приходские храмы столкнулись с проблемой отсутствия нотных сборников. Сочинения знаменитых духовных композиторов и безвестных распевщиков часто переписывались от руки, передавались регентами друг другу как драгоценность. В 70-х годах XX века такие рукописные записи порой составляли основной нотный фонд клиросных собраний.

Кроме того, многие изменяемые песнопения (стихиры, седальны, кондаки) были вооб-

ще не расписаны нотами. Этим объясняется необходимость создания новых нотных фондов. Например, на данный момент опубликовано четыреста девяносто пять произведений архимандрита Матфея, сгруппированных в шесть нотных сборников⁶.

Аналогичным образом в собрании духовных сочинений С. З. Трубачёва объединены песнопения вечерни, утрени, Литургии, архиерейского служения и переложения сочинений других авторов. Большинство певческих молитв относится к неизменяемым песнопениям суточного богослужебного круга.

В произведениях новых русских распевщиков запечатлён и соответствующий **певческий стиль**, который также получил название **обихода** в силу его чрезвычайного распространения, своеобразной каноничности, традиционности манеры пения. Для хоровых песнопений, близких обиходу, характерно бережное отношение к духовному строю напева. Основополагающими чертами этого направления следует считать господство текста над музыкой (красивость музыки не должна отвлекать от смысла текста), и, соответственно, подчинение ритма музыкального ритму словесному, отсутствие мелизматике, одновременное произношение всеми певцами слов текста, отсутствие сольного пения, неторопливость движения музыкального времени, употребление естественных голосовых регистров (без тесситурного напряжения).

В зависимости от жанровой традиции, а также нюансов содержания текста, многоголосие в большинстве песнопений предстаёт в двух видах: либо в строгом аккордовом изложении с небольшими элементами мелодизированности; либо в фактуре с чертами распевно-подголосочного развёртывания. Распевщики умело выявляют тембровые краски хоровых партий, подчёркивая тембровое своеобразие каждой из них. В случае, когда того требует смысл отдельных текстовых строк, опорное четырёхголосие мастерски модифицируется – от унисона при разряжённой звучности до шестиголосия в кульминационных зонах.

Для данного стиля характерны также диатоничность гармонии, сохранение тончайшей дифференциации гармонических приёмов, согласованность гармонического и мелодического планов. В минорных гармонизациях выявлялись признаки ладовой переменности. Характерным

становится также и сопровождение подлинного напева трезвучными последованиями. Роспевщики достаточно часто опираются и на диатонику модального типа, однако не исключают применения европейской тональной системы в кадансовых построениях песнопений.

Ритмике песнопений свойственна мерность ритмических единиц, «свободный» «несимметричный»⁷ ритм. В песнопениях явно

ощущается мышление по соответствующим текстовым строкам.

Все перечисленные признаки характерны для церковных канонических обработок конца XX столетия (пример 2).

Но основная заслуга современных роспевщиков – в возвращении в певческую церковную практику изначального смысла богослужбного пения, когда «слово наполняется глу-



1. Прокимен. Глас 1.
Н. И. Бахметев.
Обиход нотного
церковного пения



2. Архимандрит
Матфей.
Единородный Сыне.
Гармонизация Вала-
амского роспева



биной духовного созерцания и молитвенного переживания» [10, 587]. Ведь «исцеляющая сила песнопений – в воздействии слова и напева, сливающихся в нерасторжимом единстве: мысль заключена в слове, слово – в напеве, напев раскрывает значение слова, заключённую в нём мысль, идею. Содержание и форма в песнопении неотделимы. И, воспринимая напев, мы воспринимаем слова, рождающие напев» [10, 587]. Роспевщики XX века неоднократно сравнивали церковное пение с образом ангельского славословия и тем самым подчёркивали человеческое участие в небесном служении и слияние с горним царством.

Певческие сборники современных русских роспевщиков запечатлели Образ Бо-

жий, отзвуки пения ангельских ликов, что позволяет слушателям перейти в иное духовное измерение, открыть душу для благодатной молитвы. В этих песнопениях сочетаются дисциплина эмоций и мыслей, глубочайшее доверие к установлениям церкви и вместе с тем значительная внутренняя свобода в освоении богослужебных идей и текстов, открытость души для самовозрастания. Неудивительно, что нотные сборники современных песнотворцев получили повсеместное распространение, и сейчас песнопения архимандрита Матфея, архимандрита Нафанаила, диакона Сергия Трубачёва и других звучат на клиросах всего православного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно об этом см. в работах Е. Е. Полоцкой [8] и О. Е. Шелудяковой [14].

² Многогоспевность (используется также вариант написания – многораспевность) С. В. Фролов объясняет как «свойство знаменного пения, которое раскрывается в возможности существования каждого певческого текста в нескольких музыкальных интерпретациях» [11, 12]. По утверждению З. Гусейновой, «феномен многораспевности предполагает разные возможности воплощения текста: от замены (трансформации) отдельных оборотов до создания нового распева... Мы можем говорить о способе существования древнерусских песнопений, для которых многообразие форм проявления, то есть многораспевность, является свойством имманентным» [2, 5].

³ Здесь и далее определение «роспев» обозначает древнерусские роспевы – знаменный, демественный, путевой и другие; обозначение «напев» употребляется нами вслед за И. А. Гарднером [1], который называл определённый круг песнопений монастырской традиции «напевом» ввиду его локальности.

⁴ Например, митрополит Ростовский Варлаам (Василий) Рогов, архимандрит Владимирского мужского монастыря Рождества Пресвятой Богородицы Исаия Лукошко, протопоп Благовещенского собора Федор Крестьянин.

⁵ Необходимыми качествами богослужебного пения как в древности, так и в XX–XXI столетиях являются:

- молитвенность, постоянное памятование о Господе и святых, обращение ума и сердца ко Творцу;
- собранность и внимание, неотвлекаемое осмысление произносимых слов;
- умирительность, расположение сердечное к тихому радованию о Господе, сердечные слёзы покаяния;
- благоговение, трепетное предстояние перед величием славы Господа и Небесных сил с сознанием собственного недостойнства.

⁶ Назовём основные сборники песнопений архимандрита Матфея: Литургия. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров. 2009. 602 с.; Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров. 2000. 492 с.; Песнопения Постной Триоди. В 3 ч. Ч. 1: Подготовительные недели к Великому Посту. Ч. 2: Первая седмица Великого Поста. Ч. 3: Пасхи. 2000. 265 с.; Песнопения Страстной Седмицы. 2000. 423 с.; Последование Страстей Христовых. Утренняя Великого Пятка. 1997. 105 с. (2-е изд. 2003); Рождественский праздничный триптих. Ч. 1: Пророков слава. Ч. 2: Нас ради родился Отроча Младое, Превечный Бог. Ч. 3: Единородный Сыне и Слове Божий, спаси нас. 1999. 102 с.

⁷ Термин А. Ф. Львова, обозначающий ритмическую нетактовую запись, связанную в первую очередь с произнесением текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. Т. 1. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004. 526 с.

2. Гусейнова З. М. Многораспевность в древнерусском церковном пении: аспекты изучения // *Opera musicologica*. Научный журнал СПбГК. 2017. №1. С. 5–14.
3. Егорова М. С., Кручинина А. Н. Поэтика гимнографии и древнерусского певческого искусства: учеб. программа дисциплины. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова: Скиния-принт, 2016. 40 с.
4. История современной отечественной музыки: учеб. пособие. Вып. 3 / ред.-сост. Е. Долинская. М.: Музыка, 2001. 656 с.
5. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. / Челябин. гос. ун-т. Челябинск, 2000. 154 с.
6. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.: ил.
7. Полозова И. В. Богослужбное пение в России XVIII – начала XX столетий // *Проблемы музыкальной науки*. 2015. №1. С. 69–74.
8. Полоцкая Е. Е. Профессиональное музыкальное образование в Древней Руси: учеб.-метод. пособие / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2002. 31 с.
9. Стулова Г. П. Подготовка регентов в России: прошлое и современность: учеб. пособие. 3-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, 2018. 176 с.
10. Трубачёв Сергей, диакон (Диакон Сергей Трубачёв). Избранное: статьи и исслед. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 720 с.
11. Фролов С. В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // *Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII вв.)*. Л., 1983. С. 12–47.
12. Шабалин Д. С. Древнерусская музыкальная энциклопедия: (материалы и исслед. по древнерус. музыке); Т. 3–4. Краснодар: Совет. Кубань, 2007. 913 с.
13. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово: Кузбассвуиздат, 1991. 277 с.
14. Шелудякова О. Е. Проблемы древнерусского клиросного воспитания: учеб. пособие / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2013. 216 с.

Oksana E. Sheludyakova

Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X

RUSSIAN ORTHODOX CHANTERS OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article by O. E. Sheludyakova attempts to elucidate one of the most important problems of modern spiritual musical culture – work of new Russian singers. The work reveals both the ancient Russian traditions of singing and features of the modern practice of their existence; norms of singing in Ancient Russia are considered in conjunction with modern models.

It is noted that the main functions of the chanter in ancient Russia were chanting during divine service of kryuki manuscripts; leadership of the choir during divine services and chants; preservation and development of local singing tradition; creation of new church sings; training of students – singers and, in some cases, training of other chanters.

It is concluded that at the end of the 20th century, the listed parameters are reviving in a new quality: at a certain stage of activity, all new Russian chanters performed the duties of a regent, they served as leaders of the choir and, at the same time, as educators of singers, became collectors of strains, authors of transcriptions, deciphers, harmonizes. Often the author's name was not indicated, chants existed in several equal versions. In the national music of the Orthodox tradition, and in the works of S. Trubachev, archimandrite Matthew, archimandrite Naphanael and others, a deeply original harmonious system of working with the source has developed, which can be compared in depth, integrity and sophistication to Western European.

Keywords: new Russian singers; new Orthodox Christian obikhod; spiritual composers of the twentieth century.

For citation: Sheludyakova O. E. Russkie pravoslavnye rospevshchiki XX stoletiya [Russian Orthodox Chanters of the Twentieth Century]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 112–120. (in Russ.).

REFERENCES

1. Gardner I. A. *Bogoslužebnoe penie russkoy pravoslavnoy tserkvi. T. 1* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Vol. 1]. Moscow: Orthodox St. Tikhon Theological Institute, 2004. 526 p.
2. Guseynova Z. M. Mnogoraspevnost' v drevnerusskom tserkovnom penii: aspekty izucheniya [Polyphony in old Russian Church singing: aspects of study. Scientific journal of the St. Petersburg state Conservatory]. *Opera Musicologica*. 2017. No. 1 (31), pp. 5–14.
3. Egorova M. S., Kruchinina A. N. *Poetika gimnografii i drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva: uchebnaya programma distsipliny* [Poetics of hymnography and ancient Russian singing art: Curriculum discipline]. St. Petersburg: Saint-Petersburg. state Conservatory: Tabernacle-print, 2016. 40 p.
4. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki: uchebnoe posobie. Vyp. 3 / red.-sost. E. Dolinskaya* [The history of modern Russian music: a textbook. Vol. 3; ed.-comp. E. Dolinskaya]. Moscow: Music, 2001. 656 p.
5. Parfent'eva N. V., Parfent'ev N. P. *Drevnerusskie traditsii v russkoy dukhovnoy muzyke XX v.* [Old Russian traditions in Russian sacred music of the 20th century]. Chelyabinsk, 2000. 154 p.
6. Pozhidaeva G. A. *Pevcheskie traditsii Drevney Rusi: Ocherki teorii i stilya* [Singing traditions of Ancient Russia: Essays on theory and style]. Moscow: Sign, 2007. 880 p.
7. Polozova I. V. Bogoslužebnoe penie v Rossii XVIII – nachala XX stoletiy [Liturgical singing in Russia of XVIII – early XX centuries]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music scholarship]. 2015. No. 1, pp. 69–74.
8. Polotskaya E. E. *Professional'noe muzykal'noe obrazovanie v Drevney Rusi: uchebno-metodicheskoe posobie* [Professional music education in Ancient Russia: Textbook.-method. allowance]. Yekaterinburg, 2002. 31 p.
9. Stulova G. P. *Podgotovka regentov v Rossii: proshloe i sovremennost': uchebnoe posobie* [Preparation of regents in Russia: past and present: textbook]. 3rd ed., rev. St. Petersburg: Lan: Planet of music, 2018. 176 p.
10. Trubachev Sergiy, deacon. *Izbrannoe: stat'i i issledovaniya* [Selected works: articles and research]. Moscow: Progress-Pleiades, 2005. 720 p.
11. Frolov S. V. Mnogoraspevnost' kak tipologicheskoe svoystvo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Frolov S. V. Polyphony as a typological property of the old Russian singing art.]. *Problemy russkoy muzykal'noy tekstologii (po pamyatnikam russkoy khorovoy literatury XII–XVIII vv.)* [Russian musical textology Problems (according to the monuments of Russian choral literature of XII–XVIII centuries)]. Leningrad, 1983, pp. 12–47.
12. Shabalin D. S. *Drevnerusskaya muzykal'naya entsiklopediya: (materialy i issledovaniya po drevnerusskoy muzyke). T. 3–4* [The Old Russian Musical Encyclopedia (Materials and research on Old Russian music, vols. 3–4)], Krasnodar: Soviet Kuban, 2007. 913 p.
13. Shabalin D. S. *Pevcheskie azbuki Drevney Rusi* [Songbooks of Ancient Russia, State Committee of the RSFSR]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 1991. 277 p.
14. Sheludyakova O. E. *Problemy drevnerusskogo khorosnogo vospitaniya: uchebnoe posobie* [Problems of Old Russian Choir Education: a manual]. Yekaterinburg, 2013. 216 p.





УДК 78.071

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064

СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ: В ПЕРЕКРЁСТКЕ МНЕНИЙ

Предлагаемая статья состоит из двух разделов. В первом из них даётся краткий комментированный обзор различных мнений по поводу творческой свободы музыканта-исполнителя, высказанных самими исполнителями, музыковедами, эстетиками и философами. Более подробно автор останавливается на концепции музыкального исполнительства, выдвинутой Р. Ингарденом.

Во втором разделе деятельность музыканта исполнителя рассматривается как особый вид творчества, основой которого служат уже существующие произведения искусства. Методологической основой раздела являются философские взгляды Н. А. Бердяева.

Ключевые слова: свобода, творчество, музыкальное исполнительство, Р. Ингарден, Н. А. Бердяев.

Для цитирования: Бородин Б. Б. Свобода творчества музыканта-исполнителя: в перекрёстке мнений // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 121–132.

Лишь свободный творит.
Н. А. Бердяев

Рассматривая вопрос о свободе творчества, наверное, было бы опрометчиво пройти мимо взглядов на эту проблему мыслителя, которого нередко называют «философом свободы» – Н. А. Бердяева. Согласно его тезису, «творчество рождается из свободы», а «тайна свободы отрицает всякую замкнутость и всякие границы» [5, 150, 152]. Но по отношению к музыкальному исполнительству в высказываниях композиторов, исследователей-музыковедов и даже самих представителей исполнительского цеха творчеству интерпретаторов зачастую устанавливаются строгие ограничительные пределы. При этом наиболее распространённым аргументом является положение об изначальном примате композиторского замысла,

зафиксированного в нотном тексте. Хорошо известно, что графические знаковые системы при всей их изощрённости не обладают качеством абсолютной точности. Тем не менее, даже в условности и несовершенстве нотной записи патриарх отечественного пианизма А. Б. Гольденвейзер усматривает *дополнительную* причину отнестись к ней с особым пиететом. «Если нотные знаки только приблизительно указывают намерения автора, то их-то уж, по крайней мере, можно не изменять без крайней необходимости!» – восклицает он [17, 15]. Но что же означает категорическое требование – «не изменять» текст, где критерии этой самой «крайней необходимости», и каковы границы допустимых модификаций? Свободен ли исполнитель настолько, чтобы его деятельность имела право называться творчеством? Сравнивая различные исследователь-

ские стратегии, комментируя разногласия мнений, попробуем хотя бы приблизиться к решению этих вопросов.

Начнём с направления, которое с полным правом можно назвать позитивистским. В стремлении найти и оправдать меру свободы искусствоведа прибегают к точным измерениям количественных параметров интерпретационного процесса и обобщению эмпирических данных. Подход к исполнительству с позиций информационной эстетики предполагает, что все «высказывания об объектах искусства... опираются на объективно установленные факты» [2, 199]. Что же это за факты, и каким путём они добываются? Обратимся к практике и начнём дискуссию.

Директор Дома-музея Роберта Шумана в Цвикау Т. Зиновчик при помощи электронных средств исследовал особенности интерпретации русскими пианистами произведений автора «Крейслерианы». Сравнивая различные исполнения одних и тех же пьес, учёный измерял временные и динамические характеристики соответствующих фонограмм и выстраивал результаты в виде таблиц, графиков и динамических кривых. Статистическая обработка полученного материала позволила сделать вывод о «ярко выраженной свободе агогики русских исполнителей по сравнению с западными пианистами» [25, 251]. Берлинские коллеги Зиновчика – Хайнц фон Лёш и Фабиан Бринкман провели потактовые измерения темпа в исполнении 1 части бетховенской «Аппассионаты» на основе 50 записей 1928–2006 годов, вычислили в процентах все темповые отклонения всех фонограмм, сгенерировали на компьютере кривые темпов и расположили полученный материал в порядке убывания. В результате обнаружилось, «что степень темповой свободы музыкантов на протяжении этих 80 лет почти не изменилась. <...> Кроме того, выяснилось, что русские и советские пианисты более свободны в отношении темпа, чем другие исполнители, в особенности немецкие и австрийские» [23, 203]. Отдавая дань технической новизне и безусловной объективности методики исследования, позволю, всё же, заметить, что, по сравнению с трудоёмкостью проведённых процедур, конечный вывод не выглядит чрезмерно впечатляющим. Полученные данные относятся лишь к двум, хотя и очень важным,

компонентам фонограмм – громкостной динамике и темповым флуктуациям, которыми, естественно, не исчерпываются *все* средства выразительности, доступные исполнителю. Вероятно, когда-нибудь будут изобретены приборы, объективно регистрирующие красоту тембра, выразительность фразировки, и станет реальностью гротескное предположение Гидона Кремера, что на международных конкурсах за выполнением конкурсантами авторских ремарок будет следить специальное устройство, «сканирующее во время исполнения ноты строчка за строчкой» [см.: 24]. А пока даже в заголовке публикации Т. Зиновчика, обобщающей его эксперимент, находится место для вполне иррациональных понятий: статья называется «Phrasierungskunst und Klangzauber» («Искусство фразировки и звуковое волшебство») [25].

Не теряя надежды на дальнейшее развитие искусствометрии, всё же приходится констатировать, что в интересующей нас области пока преобладает гуманитарная парадигма. Диалектика частного и общего в искусстве далеко не тождественна процессу познания природных явлений. Поэтому, как полемически заявлял М. Хайдеггер, «все гуманитарные науки и все науки о жизни именно для того, чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными» [18, 96]. Подобная изначальная неточность характерна для двух противоположных подходов к исполнительскому искусству: эмпирическому и теоретическому. В первом из них основой для умозаключений становится художественная практика. Теоретические постулаты рождаются в процессе её обобщения и проверяются опять же в практической деятельности. Во втором случае исследователь взирает на исполнительское искусство с концептуальных высот эстетики и философии, ища и находя в реальной жизни подтверждения своим постулатам. Рассмотрим ряд примеров первого и второго рода, уделяя главное внимание магистральной теме нашей статьи – свободе творчества музыканта-исполнителя.

Как бы мы ни превозносили свободу интерпретатора, её побудительным моментом в любом случае остаётся *объект* толкования. Прямая связь между исполнением и исполняемым очевидна. Р. Ингарден справедливо заметил, что «не имело бы смысла даже созда-

вать понятие „исполнение“, если бы не существовало того, что надо было бы „исполнять“ [7, 408–409]. Интерпретатор в любом случае в той или иной степени находится в прямой зависимости от выбранного им произведения. Поэтому исполнительница и музыковед С. И. Савенко подчёркивает различие и сходство стратегий при подходе к традиционному и современному репертуару. Их общность, несмотря на все приводящиеся обстоятельства, заключается, как она считает, опять же в подчинении воле композитора: „Каждое отдельное исполнение – истолкование индивидуально неповторимо даже у одного и того же музыканта: реальное звучание произведения зависит от времени, места и других объективных и субъективных причин, способных кардинально изменить его характер. Однако подобные отклонения возможны только в условиях соблюдения *неких границ*, пусть и достаточно широких, но интуитивно ощущаемых как весьма определённые: они диктуются *текстом* произведения (курсив мой. – Б. Б.)“ [15, 318]. В приведённом высказывании не вполне ясно, кто должен чувствовать опасное приближение запретных рубежей – сам исполнитель или его слушатели. Что же касается новейших композиторских техник, то они апеллируют порой и к беззаветной самоотверженности артиста, и к его креативному потенциалу, на что и указывает С. И. Савенко. Так при воплощении образцов „интуитивной музыки“ (например, вербальной партитуры „Из семи дней“ К. Штокхаузена), она считает, что „музыкант-исполнитель должен отрешиться от собственного культурного опыта, попытавшись вызвать в себе и воспроизвести некие внеиндивидуальные, сверхличностные переживания звуковой материи“ [15, 324]. В целом ряде случаев «композитор взывает к активности интерпретатора... пробуждая в исполнителе творца, причастного тайне рождения музыки» [15, 331]. Прокомментирую: авторы «интуитивных» и алеаторических опусов благосклонно даруют исполнителю свободу, частично (а то и полностью) перекладывая на него ответственность за конечный результат, при этом всё же ревниво присматривая за ним со стороны.

Размышления о личной творческой свободе интерпретатора нередко базируются на различно понимаемом онтологическом статусе

музыки, то есть опыт практической деятельности осознаётся в теоретико-эстетическом аспекте. В частности, по мнению пианистки, педагога и музыковеда Н. П. Корыхаловой (1929–2013), «этот статус может быть представлен в виде единства трёх форм (состояний) – потенциальной, актуальной и виртуальной» [9, 9]. «Бытие-возможность» музыкального произведения возникает в результате творческого акта композитора, зафиксированного в той или иной знаковой системе; актуальное состояние возникает в процессе конкретного исполнения данного сочинения, а виртуальная форма образуется в совокупности «уже свершившихся исполнительских реализаций, представление о которых отложилось, хранится в общественном сознании» [9, 10–11]. В отмеченных координатах «мистического триединства» творчество исполнителя должно осуществляться в «предлагаемых обстоятельствах», определяемых самой партитурой, а также пространственно-временными условиями её звуковой реализации. Таким образом, *свобода* интерпретатора неизбежно сводится к её трактовке, принадлежащей Ф. Энгельсу: то есть «состоит в господстве над самим собой и над внешней природой, основанном на познании естественной необходимости; она поэтому является необходимым продуктом исторического развития» [21, 116]. Причём «господство над собой» здесь можно понимать как обозначение профессиональных навыков исполнителя, а «естественную необходимость» – как требования партитуры.

Справедливости ради отмечу, что, вырванный из контекста и редуцированный до чеканного, но анонимного определения «свобода – это осознанная необходимость», постулат Энгельса потерял часть своего содержания, а именно – революционный пафос преобразования объекта. Классик диалектического материализма утверждал: «Чем свободнее суждение какого-нибудь человека по отношению к известной проблеме, с тем большей необходимостью будет определено содержание этого суждения; а, наоборот, вытекающая из незнания неуверенность, которая выбирает якобы произвольно между многими различными и противоположными решениями, этим именно доказывает свою несвободу, свою подчиненность объекту действительности, ко-

торый она должна была бы как раз подчинить себе» [21, 116]. Видимо, эта телеологическая составляющая даёт основание Н. А. Бердяеву, отстаивающему «учение о свободе, как о творческой, созидательной силе», признать дефиницию Ф. Энгельса «грубо рационалистичной» [3, 243].

Однако в официальных эстетических установках советского периода формула Энгельса не подвергалась сомнению, хотя и не всегда соответствовала повседневной практике. В науке об исполнительстве этого времени ощутимо господствовала категории долженствования, целеполагания, встречались попытки, порой наивные, применения диалектического метода. Так программная статья Я. И. Мильштейна «О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя» строится на сопряжении тезисов и антитезисов. Вывод гласит: «Задачу, стоящую перед каждым исполнителем, можно было бы сформулировать следующим образом: как можно глубже, шире (здесь и далее в цитате разрядка автора. – Б. Б.) и точнее понять сущность исполняемого, то есть не только формально прочесть текст, но и понять автора, его эпоху, его душевный строй, его замысел, его средства выражения, стиль и, больше того, воспринять всё это активно, иными словами, – стремиться по-своему изменить познанную действительность» [13, 42–43;]. Наверное, все, изучавшие «диалектический материализм», услышат здесь отголосок одиннадцатого тезиса К. Маркса о Л. Фейербахе: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» [11, 4]. И, может быть, зададут вопрос: «Что же конкретно должен *изменить* исполнитель – текст, эпоху автора или его душевный строй»? Приведу ещё одну показательную цитату. А. А. Николаев декларировал: «Музыканты имеют все основания говорить об исполнительстве как о творческом процессе, в котором диалектически сочетаются осознанная необходимость и художественная фантазия интерпретатора» [14, 19]. Трудно спорить – такие основания действительно имеются. Но что произойдёт, если «художественная фантазия» или своенравная инструментальная стихия увлекут артиста за пределы дозволенного, и в чём конкретно проявляется это гипотетическое «диалекти-

ческое сочетание», читателю остаётся только догадываться. Априорные идеологические установки, тем более функционирующие на государственном уровне, оказываются бессильными при соприкосновении с индивидуальной творческой свободой художника и способны лишь порождать *внешние* регламентирующие и запретительные действия.

Музыковедческий подход к проблемам исполнительской свободы обычно идёт от реалий нотного текста. «Зону ответственности» интерпретатора А. Ю. Кудряшов обозначает, разделяя исходную партитуру на структурированный композитором инвариантный «центр» и неструктурированную, создаваемую исполнителем, принципиально изменчивую «периферию» [10, 9]. Не случайно предметом анализа для учёного стали трактовки баховского «Хорошо темперированного клавира», – опуса строгого и серьёзного, где предложенная дифференциация весьма наглядна, и «периферия», – то есть то, что обычно относится к авторским указаниям темпа, динамики, агогики, характера, – предоставлена, в основном, воле исполнителя. Однако нельзя не признать, что предложенная логическая конструкция не охватывает всех возможных в исторической перспективе вариантов, в том числе таких, когда и сам «центр» становится объектом трансформации. А для целого ряда авангардных композиторских техник – алеаторики, стохастической музыки, минимализма – следует ещё определить, что является «центром», а что «периферией».

В ряде трудов опыт музыковедения дополняется эстетико-культурологическим ракурсом. В частности, так поступает В. Н. Холопова. Важнейшей проблемой музыкальной интерпретологии она считает принадлежность музыки к мобильным видам искусства, нуждающимся в исполнителе и его активности по отношению к авторскому тексту. Наряду с музыкой к ним относятся драматический и музыкальный театры во всех их разновидностях [см.: 19, 305]. К стабильным видам, не нуждающимся в посреднике, она причисляет изобразительное искусство, кино и литературу. С точки зрения теории музыкального содержания эстетическая гармония совокупности музыкальных элементов, зафиксированных в нотной записи, представляет собой

стабильное «специальное содержание» опуса, а их вариативное эмоциональное наполнение образует «неспециальное содержание», выходящее за рамки собственно музыкальной структуры, ответственной за идентичность произведения самому себе [см.: 19, 312]. Возможная степень отхода от авторского замысла лимитирована рамками изначальной для данного сочинения культуры, так как при вхождении «в другие культуры, как эстрадная, джазовая, рок, цыганская и др., академическая музыка становится развлекательной, меняет свою социальную функцию (курсив автора. – Б. Б.)» [19, 314]. Тем не менее, В. Н. Холопова признаёт, что постулируемые теоретические ограничения постоянно нарушаются, и что этот процесс «не может быть остановлен». Она даже отмечает определённые «позитивные» моменты внедрения классических мелодий в чуждую им среду, что якобы «обогащает и возвышает» развлекательную музыку. Противоположная тенденция также не заставила себя долго ждать: в современной концертной практике артисты академического направления охотно совершают дерзкие «рейды» в сопредельные сферы шоу-бизнеса. И вряд ли стоит искать глубины трактовки и оценивать с точки зрения классической интерпретологии, скажем, заранее обречённые на овации «бисы» Д. Мацуева и М. Венгерова, или «Полёт шмеля» в исполнении «эскадрильи» звёздных пианистов? То «эгоистическое „я“ интерпретатора», то своеволие мастерства, которое артисты, следуя этическому императиву „осознанной необходимости“, обязаны *подавлять*, беззаветно служа композитору, находит свой естественный выход именно в не отягощённом рефлексией „фейерверке инструментализма“, в свободном от догм «празднике непослушания».

Вряд ли будет преувеличением сказать, что с высот философского Олимпа проблемы музыкального исполнительства были почти незаметны даже для тех мыслителей, которые останавливали свой благосклонный взгляд на музыкальном искусстве. Одна из немногочисленных концепций по данному вопросу, косвенно затрагивающая и свободу интерпретатора, принадлежит польскому философу Р. Ингардену (1893–1970), поэтому остановимся на ней подробнее.

Краеугольным камнем его теории становится понятие интенциональности. Сам философ объясняет его следующим образом: «Термин „интенциональный“ (от латинского слова *intendere* – руководить, управлять) введён в философию Францем Brentano применительно к психическому акту восприятия и означает, что всякий психический акт, направленный на предмет, выходит за рамки сознания и становится по отношению к нему трансцендентным. Это факт *suī generis*, лишённый какого-либо аналога во внешнем, материальном мире. Данный термин получил развитие в феноменологии Гуссерля в плане дальнейшей субъективизации и стал применяться по отношению к самому предмету» [7, 146]. Таким образом, интенциональность обозначает свободную от индивидуальных характеристик чистую структуру сознания, его последнее неразложимое единство, существующее в направленности имманентного мира на мир трансцендентный. Это понятие «восходит к средневековой схоластике, различающей реальное и интенциональное существование объекта» [8, 278–279].

Условием и существования, и восприятия произведения искусства является «реальный предмет», то есть объективное автономное целое. В архитектуре это «постройка», в живописи – «полотно-изображение», которое становится «картиной» лишь после интенционального акта, а в музыке это авторская партитура. Но это еще не произведения искусства, а лишь его «бытийные основы», исходный пункт построения, потому, что «произведение искусства – какого бы то ни было вида – не является реальным предметом *sensu stricto* и вообще каким-либо бытийно-самостоятельным предметом» [7, 216]. Произведение искусства – это «интенциональный предмет», то есть «предмет, конструируемый из сознания и средствами сознания, но как бы объективирующийся по отношению к последнему» [7, 146]. Партитуру следует отличать от музыкального произведения как такового, так как она даже не входит в его состав, но интенционально его определяет.

Непременным свойством произведения искусства является его неполная определённость, схематичность. Степень этой неопределённости зависит от вида искусства, от жанра. Эта

неоформленность – неотъемлемое свойство структуры произведения, которая, по мнению Р. Ингардена, представляет собой некий костяк, облекаемый плотью в различных конкретизациях. Эстетическое восприятие как интенциональный акт переводит художественное произведение из состояния потенциального в состояние актуальное, – этот процесс философ и называет «конкретизацией». Так как конкретизация возникает в процессе взаимодействия произведения и воспринимающего субъекта, то отдельные конкретизации отличаются как от произведения, находящегося в идеальном, потенциальном состоянии, так и друг от друга. Ведь рецептивно-конструктивные способности людей весьма различны, и на них влияют не только исторические, социальные, индивидуально-психологические факторы, но также объективные и субъективные условия восприятия. Следовательно, произведение, «как идентичное самому себе, проявляется в различных своих конкретизациях» [7, 398]. А эстетические суждения по поводу того или иного произведения «потребитель», как правило, способен высказать на основе своей собственной конкретизации. Ингарден неоднократно подчёркивает нетождественность единичной конкретизации и произведения как такового. Чтобы проникнуть в суть самого произведения с чисто познавательной установкой, «мы должны как бы прорваться сквозь рыхлую массу конкретизаций, отбросить в ней всё то, на что воздействует ложным образом процесс нашего восприятия, и сквозь различные облики произведения проникнуть в его неизменную, чисто познавательную природу» [7, 260].

Бытийная основа музыкального произведения – нотный текст – отличается большей условностью, чем «реальные предметы» в архитектуре и живописи и поэтому она подвержена большему влиянию субъективных особенностей восприятия. Нотные знаки детерминируют лишь некоторые параметры музыкального произведения. Несомненно, что, создавая партитуру, композитор имеет в своём воображении нечто определённое. Но результат творческого акта – нотный текст во многом (в силу условности записи) теряет эту определённость. Нотный текст как «реальный предмет» – условен и схематичен, он содержит в своей струк-

туре элемент непредсказуемости, и даже его относительно жёсткие компоненты допускают различную дешифровку. Это предмет, наделённый множеством возможностей, то есть «чисто интенциональный предмет». Актуализация этих возможностей – вот задача музыканта-исполнителя. Каждое исполнение становится своеобразным экспериментом, в результате которого схема (партитура) должна быть доведена «до полноты конкретного образования, в принципе столь же полного, как оно компонуется... в творческих актах автора» [7, 549].

Исполнение заведомо отличается от произведения. Ведь первое – это процесс, локализованный в пространстве, помещённый во времени. А второе – пребывающая во времени совокупная целостность, не имеющая пространственных координат. Природа исполнения, взятая в непосредственном восприятии, носит акустический характер, тогда как в основе композиторского творчества лежат психофизические процессы, приводящие к некоему идеальному, существующему лишь в сознании композитора, «псевдоакустическому» результату. Следовательно, музыкальное произведение как неизменная целостность *противостоит* множеству исполнений. Ведь произведение лишено «бытийной автономии», которая доступна любому исполнению, – музыкальное произведение *гетерономично* по своим бытийным характеристикам, полностью зависимо от таких самостоятельных объектов, как автор, исполнитель и слушатель.

Описание гетерономических свойств, присущих музыкальному произведению, было бы не полным, если не проводить различия между исполнением и его конкретизацией в процессе восприятия. Возникает цепочка интенциональных актов: (1) произведение как «реальный предмет»; (2) его актуализация в отдельном исполнении; (3) конкретизация этого исполнения в восприятии отдельного слушателя. И здесь Ингарден вводит новое понятие, замыкающее цепь его эстетической системы. Это понятие – «вид», под которым философ подразумевает содержание наших наблюдений, обусловленное «как особенностями наблюдаемого предмета, так и обстоятельствами, при которых имеет место наблюдение, и, наконец, психофизическими особенностями наблюдающего субъекта» [7, 28]. «Виды» детерминиро-

ваны схемой, данной в произведении, они конкретизируются в сознании воспринимающего и различаются на зрительные, осязательные, слуховые и т. д.

«Слуховые виды» необходимо отличать от «слуховых предметов». «Слуховые предметы» – это элементы исполнения, данные нам в слуховых ощущениях. Они идентичны себе, именно на их основе строится идеальная система «слуховых видов» (образов). «Слуховые виды» становятся формой существования «слуховых предметов». Их конкретное содержание чрезвычайно изменчиво и зависит не только от индивидуальности слушающего, но и от окружающей обстановки, от внимания, настроения, степени погружённости в музыку. Внимательный «потребитель искусства» *выслушивает*, извлекает «чистую сущность произведения» из конкретности отдельного исполнения.

Феноменологический подход требует познания музыкального произведения в его специфике, намеренно отвлекаясь от принципа историзма в рассмотрении художественных явлений. Но Ингарден оговаривается, что феноменологический подход «не исключает, разумеется, что произведение обязано своим возникновением чему-то находящемуся вне себя, что существует в реальном мире и в какую-то определённую эпоху исторического времени» [7, 482–483]. Он вполне осознаёт наличие исторического измерения в искусстве интерпретации и констатирует, что «в отдельные эпохи музыкальные произведения обычно исполнялись в некоторой особой манере, вытекающей из индивидуальности, выдающимися исполнителями, которые в свою очередь находились в зависимости от развития художественного вкуса эпохи» [7, 555]. Более того, философ принимает во внимание даже влияние инструментального фактора, рассуждая о выразительных возможностях оркестровых тембров, характеристиках туше пианиста [см.: 7, 551] или об особенностях исторических фортепиано. Приведу характерную цитату: «Если, например, мы примем во внимание то, как в течение последних ста лет изменились строение и техника исполнения, например фортепьяно, то станет ясным, что Шопен не мог, конечно, предвидеть, как будут звучать его произведения, исполняемые на современных

инструментах. Он „слышал“ свои произведения, естественно, в тех качествах тембра звуков, какие тогда были способны давать тогдашние инструменты, но и тех тембров он не мог записать в своих партитурах. Не известно также, признал бы он нынешнее звучание своих произведений адекватным» [7, 551–552].

Философ не избегает оценочных формулировок. Для него несомненно, «что и плохие музыкальные произведения являются продуктами художественной деятельности (хотя и ошибочной) и музыкальными произведениями, хотя они не только не имеют ценности, но являются даже негативно ценностными – плохими, безобразными, нудными и т. д.» [7, 443]. Существует и плохое исполнение: «Если в каком-либо исполнении выступают темп, динамика, мелодичные линии другие, чем те, которые свойственны самому произведению, то это просто-напросто *фальшивое* исполнение; те же, кто слушает это исполнение, либо вообще не смогут получить эстетического восприятия данного произведения, либо просто не замечают ошибочных черт исполнения и в фантазии добавляют черты, действительно свойственные данному произведению» [7, 422]. Плохое исполнение не способно изменить произведение как таковое, оно лишь затруднит его текущее эстетическое восприятие. Слушатель старается «*не обращать внимания* на все те предметно данные нам детали актуального исполнения, которые в исполнение привносятся случайными, по нашему мнению, обстоятельствами, имеющими влияние на конкретное содержание испытываемых нами слуховых видов и отражающимися на конкретизации прослушиваемого в данный момент исполнения» [7, 420]. Философ не исключает, «что исполнитель сознательно и целесообразно изменяет некоторые детали произведения и вследствие этого не снижается его ценность, и, может быть, даже создается нечто более совершенное, чем оригинальное произведение, но это будет, во всяком случае, не точным исполнением произведения, записанного в партитуре, а записью другого произведения, хотя и весьма сходного с оригиналом» [7, 553].

Подытожим сказанное: в концепции Ингардена категория долженствования имеет иной, более мягкий оттенок, по сравнению с ранее цитируемыми авторами, и она не свя-

зана установлением каких-либо нормативов. С точки зрения феноменологии философ не стремится втиснуть объект в заранее определённые рамки, а предпринимает «усмотрение его сущности». Его мысль направлена не на переделку объекта, а его на его познание, и а priori предполагает свободу не только автора, но также исполнителя и слушателя.

В завершение обзора тезисно обозначу свою позицию. Её отправной точкой является разделяемое мною следующее утверждение Н. А. Бердяева: «Творческий акт человека нуждается в материи, он не может обойтись без мировой реальности, он совершается не в пустоте, не в безвоздушном пространстве. Но творческий акт человека не может целиком определяться материалом, который даёт мир, в нём есть новизна, не детерминированная извне миром. Это и есть тот элемент свободы, который привходит во всякий подлинный творческий акт» [4, 213–214]. Вероятно, с Бердяевым согласился бы и Ф. Бузони, который уже применительно к музыкальному искусству заявлял: «В понятии „творчество“ [Schaffens] содержится понятие „новое“» [22, 175].

Индивидуальное творчество никогда не начинается «с чистого листа». Мышление художника, каким бы своеобразным оно ни было, всегда, в большей или меньшей степени, примыкает к некой общности. Оно оперирует субъективно воспринятыми чувственными впечатлениями, данными рационального познания, *фактами искусства*, пользуется готовыми структурными элементами, переплавляя и комбинируя их в новом порядке. Индивидуальные открытия, генетически связанные с определённой традицией, в свою очередь, также могут канонизироваться, стать образцом для последователей и материалом для дальнейших модификаций.

В основе творчества лежит комбинирование различных элементов, в котором субъективное начало органически сочетается с усвоенными, порой свободно трактованными, но вполне объективными нормами. Каждый претворяемый элемент несёт свой особый «семантический шлейф», направляющий и корректирующий фантазию художника. Поэтому соединение элементов не может быть механи-

ческим. Соединяясь, они образуют сложную систему переплетающихся смыслов, которые воздействуют друг на друга и неизбежно меняются.

Произведения искусства, взятые отдельно и в совокупности, образуют особую художественную реальность, способную стать объектом творчества. В истории искусства, в том числе и музыки, известны многочисленные случаи бессознательных и намеренных стилизованных аллюзий, композиционных, сюжетных и даже текстовых заимствований. Отсюда – один шаг до той разновидности художественной деятельности, которая изначально базируется на *уже существующих* произведениях искусства, представляя их в новом свете, в той или иной степени перестраивая их структуру, придавая им иной облик.

Некоторые художники обладают инстинктивной предрасположенностью к развитию чужих идей, которые ассимилируются ими в рамках собственного стиля. В музыке этим качеством отличались Бах, Гендель, Лист, Стравинский. Эта способность чрезвычайно важна для исполнителя-интерпретатора, и чем больше она у него развита, тем в большей степени он является творцом, а не ремесленником. Актуальное существование музыкального произведения нуждается в таком сотворце-посреднике, который осуществляет диалог с автором, транслирует авторское «слово», пропускает его через свою личность. При самых благих намерениях индивидуальность интерпретатора не может быть полностью «прозрачной». Поэтому в исполнении чужих произведений неминуемо присутствует активный диалог индивидуальностей, стилей, культур, который предполагает *свободу* интерпретатора и воспринимается слушателем как некий конкретный исполнительский текст, передающий и трансформирующий изначальное послание. Даже в восприятии произведения присутствует спонтанное творчество, потому что во встрече, как говорил М. Бахтин, «двух сознаний, принципиально неслиянных» [1, 85], рождается интерпретация. Существование произведения во времени – история его интерпретаций, история потери и накопления смыслов, потенциально в нём содержащихся или надстроенных творчеством интерпретаторов.

Следовательно, *музыкальное исполнительство является видом творчества, материалом которого являются завершённые музыкальные произведения, созданные композиторами и существующие в виде различных знаковых систем*. Вернусь к начальному тезису статьи: «творчество рождается из свободы». Но свобода интерпретатора, если воспользоваться разделительной формулировкой Н. А. Бердяева, это свобода не от чего-либо, а свобода «для» (в данном случае для того, чтобы при помощи своих творческих сил вновь вызвать к жизни произведение наилучшим для этого исполнителя образом).

Творческие возможности музыкантов различны, как различен их интеллектуальный уровень, художественный опыт и уровень мастерства, что и проявляется в многообразии исполнительских решений. Не секрет, что наряду с творческой свободой повседневная концертная практика знает примеры исполнительского произвола. Некоторые «новаторские интерпретации» классики вполне соответствуют строкам А. С. Пушкина:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Н. А. Бердяев строго различал произвол и свободу, утверждая: «Свобода – положительная творческая мощь, а не отрицательный произвол. Отрицательное сознание своей свободы как произвола и есть падение, грех. Отрицательная свобода, свобода как произвол есть свобода бессодержательная, пустая» [5, 152]. Намеренное, варварское искажение исполняемого – есть его отрицание, следовательно, произвол.

Творческий потенциал исполнителей качественно неоднороден. Для объяснения этого факта в качестве рабочей гипотезы обратимся к концепции психолога А. Маслоу (1908–1970). Способность человека к творчеству – креативность – он разделяет на первичную и вторичную. Первичная креативность характеризуется им высокой степенью непосредственности: «Она проявляется спонтанно, без всяких усилий, невинно, легко, без привязки к стереотипам и клише. <...> Складывается впечатление, что её источником является „невинная“ свобода восприятия и „невинная“, ничем не ограниченная спонтанность и экспрессивность»

[12, 223]. Это качество не рассуждающего творчества в высокой степени присуще ребёнку. Оно же лежит в основе так называемого «интуитивного творчества», когда художник творит не задумываясь, и, следуя импульсам своего подсознания, приходит, порой, к неожиданным «прозрениям», хотя далеко не всегда результат его труда обладает общезначимой эстетической ценностью. Что же касается «вторичного творчества», то здесь «на смену полному приятию приходит критика; на смену интуиции приходит тщательное обдумывание; на смену смелости приходит осторожность; на смену фантазии и воображению приходит испытание реальностью» [12, 229]. Такой тип творчества предполагает примат интеллектуальной составляющей творческого процесса, и благодаря ему происходит дальнейшая разработка ранее намеченных путей как в науке, так и в искусстве. Замечу попутно, предложенная Маслоу дихотомия чрезвычайно близка идеям Ф. Шиллера, высказанным в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795). Под *наивностью* Шиллер разумел изначальную цельность натуры, интуитивность и непосредственность её высказывания, а под *сентиментальностью* – духовный мир, преисполненный внутренней борьбы, отмеченный рефлексией и стремлением к идеалу [см.: 20] ².

Великие произведения искусства, философии и науки появляются, по мнению Маслоу, благодаря «интегрированной креативности», которая «использует оба типа процессов в правильной последовательности. <...> Разрешение дихотомии, её перерастание в единство способствует ликвидации внутреннего раскола в человеке и делает его цельным» [12, 229]. Весьма примечательно, что один из самых свободных интерпретаторов в истории фортепианного искусства Ферруччо Бузони, говоря о становлении подлинного артиста, выстраивает сходную траекторию: «Подобно тому, как в развитии человека одно качество сменяет другое – сначала образуется тело, затем дух, потом характер, и наконец душа – художником сначала управляет интуиция, [затем] формируется техника, к этому присоединяется рефлексия, и наконец проявляется личность» [22, 197]. Только тогда в свои лучшие минуты артист сможет ощутить ту счастливую и мучительную радость творчества, которую К. С. Станиславский, испытыв

впервые, попытался передать в следующих словах: «Прежде моя свобода на сцене была определена точными границами, намеченными условностями, теперь же моя свобода стала

вольной, дерзкой» [16, 409]. Только в такие минуты музыканту-исполнителю откроется смысл чеканной формулы Н. А. Бердяева: «Лишь свободный творит» [5, 150].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду известный видеоролик, записанный на фестивале в Вербье (Швейцария) 22 июня 2003 года. Исполнители: Михаил Плетнёв, Джеймс Ливайн, Евгений Кисин, Ланг-Лан, Лейф Ове Андснес, Эмануэль Акс, Марта Аргерих, Стефан Шейа.

² Эта дихотомия была применена мной в качестве методологической основы при сопоставлении впечатлений об искусстве двух пианистов – М. Лидского и В. Кулешова [см.: 6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Бензе М. Введение в информационную эстетику // Искусствометрия. Методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М., 2007. С. 198–215.
3. Бердяев Н. А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906 г.). СПб.: Издание М. В. Пирожкова, 1907. 440 с.
4. Бердяев Н. А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: Книга, 1991. 448 с.
5. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. 542 с.
6. Бородин Б. Б. О пианизме – «наивном и сентиментальном» // Piano-форум. 2014. № 1 (17). С. 36–42.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
8. Керимов Т. Х. Интенциональность // Современный философский словарь. М.: Академ. проект, 2004. С. 278–279.
9. Корыхалова Н. П. За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006. 552 с.
10. Кудряшов А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 233 с.
11. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. 2-е изд. М., 1955. Т. 3. С. 1–5.
12. Маслоу А. Мотивация и личность / пер. с англ. 3-е изд. СПб.: Питер, 2009. 352 с.
13. Мильштейн Я. И. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1972. Вып. 1. С. 3–56.
14. Николаев А. А. Ещё раз о семиотике и множественности исполнительского образа // Музыкальное исполнительство: сб. ст. / сост. Г. Я. Эдельман. М., 1973. Вып. 8. С. 3–19.
15. Савенко С. И. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации: сб. ст. Н. Новгород, 2006. С. 318–332.
16. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. В творческом процессе переживания. М.: Эксмо, 2013. 448 с.
17. Уроки Гольденвейзера. М.: Классика – XXI, 2009. 248 с.
18. Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 93–119.
19. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Direct-Media, 2014. 384 с.
20. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Ф. Шиллер. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 385–477.
21. Энгельс Ф. Анти-Дюринг // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. М., 1961. Т. 20. С. 1–338.
22. Busoni F. Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. 376 S.
23. Loesch H. von, Brinkmann F. Langsamer und freier – Computergestützte Tempoanalysen russischer Pianisten im Vergleich // Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis. Berlin, 2015. Bd. 5: Russische Schule der musikalischen Interpretation. S. 203–214.
24. Kremer G. Competitions have become a Joke. URL: <http://slippedisc.com/2016/08/gidon-kremer-competitions-have-become-a-joke/#sthash.ynJAdLih.dpuf> (дата обращения: 09.02.2019).

25. Synofzik T. Phrasierungskunst und Klangzauber – Schumann-Interpretationen russischer Pianisten // Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis. Berlin, 2015. Bd. 5: Russische Schule der musikalischen Interpretation. S. 233–251.

Boris B. Borodin

Doctor of Arts, Professor, Holder of the chair of history and theory of performing art, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064

CREATIVE FREEDOM OF PERFORMING MUSICIAN: AT THE CROSSROADS OF OPINIONS

Abstract. This article contains two sections. The first of these is a brief annotated overview of the different opinions about the creative freedom of the performing musician expressed by performers, musicologists, aestheticians and philosophers.

The author's concept of freedom of the performing musician's creativity is offered in the second section of the article. The philosophical views of Nikolai Berdyaev are the methodological basis of this section. Berdyaev believes that a freedom is the main condition for genuine creativity. The author examines the activities of the performing musician as a special kind of creativity, based on already existing works of art.

Keywords: Freedom; Creativity; Musical Performance; R. Ingarden; Nikolai Berdyaev.

For citation: Borodin B. B. Svoboda tvorchestva muzykanta-ispolnitelya: v perekrestke mneniy [Creative freedom of performing musician: at the crossroads of opinions]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 121–132. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bahtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p.
2. Benze M. *Vvedenie v informatsionnyu estetiku* [Introduction to the informational aesthetics]. *Iskusstvometriya. Metody tochnykh nauk i semiotiki / sost. i red. Yu. M. Lotmana i V. M. Petrova* [Artmetry. Methods of the Exact Sciences and Semiotics. Yu. M. Lotman, V. M. Petrov (eds., comp.)]. Moscow, 2007, pp. 198–215.
3. Berdyaev N. A. *Sub specie aeternitatis. Opyty filosofskie, sotsial'nye i literaturnye (1900–1906 g.)* [Essays philosophical, social and literary (1900–1906)]. St. Petersburg: Izdanie M. V. Pirozhkova, 1907. 440 p.
4. Berdyaev N. A. *Samopoznanie. Opyt filosofskoy avtobiografii* [Self-knowledge. The experience of philosophical autobiography]. Moscow: Book, 1991. 448 p.
5. Berdyaev N. A. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva. V 2 t. T. 1* [The philosophy of creativity, culture and art, in 2 volumes, vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1994. 542 p.
6. Borodin B. B. *O pianizme – «naivnom i sentimental'nom»* [About pianism – “naive and sentimental”]. *Piano-forum*. 2014. No. 1 (17), pp. 36–42.
7. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Studies in Aesthetics, translated from Polish]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1962. 572 p.
8. Kerimov T. H. *Intentsional'nost'* [Intentionality]. *Sovremennyy filosofskiy slovar'* [Modern Philosophical Dictionary]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2004, pp. 278–279.
9. Korykhalova N. P. *Za vtorym royalem* [Behind the second piano]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 552 p.
10. Kudryashov A. Yu. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v istoriko-stilevoy evolyutsii (teoriya voprosa i analiz ispolneniy «Khorosho temperirovannogo klavira» I. S. Bakha): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The performing interpretation of a musical work in the historical and stylistic evolution (the theory of matter and analysis of the performance of “The Well-Tempered Clavier” by J. S. Bach): dissertation]. Moscow, 1994. 233 p.

11. Marks K. Tezisy o Feyerbakhe [Theses about Feuerbach]. K. Marks, F. Engels. Sochineniya [Works]. 2nd ed. Moscow, 1955. Vol. 3, pp. 1–5.
12. Maslow A. *Motivatsiya i lichnost'* [Motivation and Personality, translated from English]. 3rd ed. St. Petersburg: Piter, 2009. 352 p.
13. Milshcheyn Ya. I. O nekotorykh tendentsiyakh razvitiya ispolnitel'skogo iskusstva, ispolnitel'skoy kritike i vospitaniyu ispolnitelya [About some trends in the development of the performing arts, performing criticized and the education of artist]. *Masterstvo muzykanta-ispolnitelya* [Skill of the Performing Musician]. Moscow, 1972. Iss. 1, pp. 3–56.
14. Nikolaev A. A. Eshche raz o semiotike i mnozhestvennosti ispolnitel'skogo obraza [Once again about the semiotics and the multiplicity of performing image]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo: sb. st. / sost. G. Ya. Edelman* [Musical Performance: Collection of Articles G. Ya. Edelman (comp.)]. Moscow, 1973. Iss. 8, pp. 3–19.
15. Savenko S. I. Muzykal'nyy tekst kak predmet interpretatsii: mezhdu molchaniem i krasnorechivym slovom [The musical text as an object of interpretation: between silence and eloquent word]. *Iskusstvo XX veka kak iskusstvo interpretatsii: sb. st.* [Twentieth Century Art as the Art of Interpretation: Collection of articles.]. Nizhny Novgorod, 2006, pp. 318–332.
16. Stanislavski K. S. *Rabota aktera nad soboy. V tvorcheskoy protsesse perezhivaniya* [Working on an actor. The experience of the creative process]. Moscow: Eksmo, 2013. 448 p.
17. *Uroki Gol'denveyzera* [Goldenveiser's Lessons]. Moscow: Klassika – XXI, 2009. 248 p.
18. Heidegger M. Vremya kartiny mira [Time Picture of the World]. *Novaya tekhnokraticeskaya volna na Zapade* [New Technocratic Wave in the West]. Moscow, 1986, pp. 93–119.
19. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music]. Moscow: Direct-Media, 2014. 384 p.
20. Schiller F. O naivnoy i sentimental'noy poezii [About Naive and Sentimental Poetry]. F. Schiller. *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected works, in 7 vols.]. Moscow, 1957. Vol. 6, pp. 385–477.
21. Engels F. Anti-Dyuring [Anti-Dühring]. K. Marks, F. Engels. Sochineniya [Works]. 2nd ed. Moscow, 1961. Vol. 20, pp. 1–338.
22. Busoni F. *Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen.* Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. VIII, 376 p.
23. Loesch H. von, Brinkmann F. Langsammer und freier – Computergestützte Tempoanalysen russischer Pianisten im Vergleich. *Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis.* Berlin, 2015. Bd. 5: Russische Schule der musikalischen Interpretation, pp. 203–214.
24. Kremer G. *Competitions have become a Joke*. URL: <http://slippedisc.com/2016/08/gidon-kremer-competitions-have-become-a-joke/#sthash.ynJAdLih.dpuf> (09.02.2019).
25. Synofzik Th. Phrasierungskunst und Klangzauber – Schumann-Interpretationen russischer Pianisten. *Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis.* Berlin, 2015. Bd. 5: Russische Schule der musikalischen Interpretation, pp. 233–251.



Владимир Ильич Адищев

Доктор педагогических наук, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (г. Пермь, Россия).
E-mail: nsimo2010@yandex.ru

**«ШКОЛА ДОЛЖНА ДАТЬ УЧАЩИМСЯ
УМЕНИЕ СОЗНАТЕЛЬНО СЛУШАТЬ И ПОНИМАТЬ МУЗЫКУ...»
(К истории создания программы по музыке для единой трудовой школы)**

В статье раскрывается процесс создания одной из первых программ по музыке для единой трудовой школы. Показывается, что начало работы группы видных музыкантов-педагогов над указанной программой относится к середине 1918 года и связано с деятельностью Московского музыкального совета. Во второй половине названного года работа над программой была продолжена в ряде подразделений Народного комиссариата просвещения РСФСР, главным образом, в подотделе общего музыкального образования Музыкального отдела под руководством Н. Я. Брюсовой. В начале 1919 года подготовленный документ был опубликован и введен в действие. Программа ориентировала школьных учителей на ознакомление учащихся с русским народным музыкальным творчеством, классическими произведениями отечественных и зарубежных композиторов, на постижение детьми языка музыкального искусства, формирование у них культуры исполнения и слушания музыки, развитие творческого начала. Делается вывод об актуальности многих идей и положений программы для теории и практики современного общего музыкального образования.

Ключевые слова: программа по музыке, единая трудовая школа, Наркомпрос, 1918–1919 годы.

Для цитирования: Адищев В. И. «Школа должна дать учащимся умение сознательно слушать и понимать музыку...» (К истории создания программы по музыке для единой трудовой школы) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 133–141.

В последние годы российскими учеными, педагогами, музыкальными деятелями ведётся активный поиск ответов на вопросы: зачем, чему и как учить музыке учащихся общеобразовательной школы. Варианты решений этих задач содержатся в недавно утверждённой Концепции преподавания предметной области «Искусство», в новых школьных программах по музыке, в других методических материалах [3; 4; 7]. В то же время многие вопросы, связанные с процессом музыкального обучения и воспитания школьников, в том числе его программно-методическим обеспечением, остаются дискуссионными, открытыми, требующими проведения дальнейших исследований.

При выполнении таких изысканий целесообразно обратиться к наследию прошлого, в частности, к накопленному в нашей стране опыту разработки школьных программ

по музыке. Одной из них является созданная столетие назад группой видных московских музыкантов-педагогов программа по музыке для единой трудовой школы – уникальный по заключённому в нём корпусу идей историко-педагогический документ. Он являлся предметом внимания учёных [1, 90–91; 8, 68], но многие его аспекты до сего времени недостаточно изучены.

В данной статье, написанной главным образом на основе архивных источников, раскрывается не получивший должного освещения в научной литературе вопрос о процессе создания указанной программы, отмечается значимость содержащихся в ней теоретико-методических положений для современного школьного музыкального образования¹.

Первые упоминания о начале работы над программой по музыке для единой трудовой

школы относятся к середине 1918 года, когда 11 июня на заседании Московского музыкального совета² было сообщено, что в готовящихся Народным комиссариатом просвещения документах по перестройке школы большое место отводится эстетическому воспитанию, в том числе музыкальному. Поддерживая эту линию новой власти и желая способствовать её реализации, Совет постановил образовать из числа своих членов специальную комиссию по преподаванию музыки в общеобразовательной школе. В состав комиссии вошли композитор А. Д. Кастальский, музыковед Н. Я. Брюсова, преподаватели Московской консерватории пианисты Е. В. Богословский, А. Б. Гольденвейзер, Г. П. Прокофьев, виолончелист А. Э. Глен.

Через неделю перед Музыкальным советом с докладом о преподавании музыки как обязательного предмета в общеобразовательной школе выступила Н. Я. Брюсова. Текст доклада в архивах не обнаружен. Но о взглядах Брюсовой в этот период на проблемы детского художественного, в том числе музыкального воспитания, можно в достаточной мере судить по её статье «За искусство», опубликованной в журнале «Новая школа» [2].

Н. Я. Брюсова писала, что вслед за революционным переворотом в общественной жизни необходим такой же переворот и во взглядах на вопросы воспитания подрастающего поколения. Школа в новом обществе, утверждала она, призвана растить людей, которые могли бы «в полной мере принимать участие в жизни своего века» [2, 193]. Чтобы вырастить такое поколение, школа должна давать, по мнению автора статьи, не только знания – «научать», как это было типичным для дореволюционных лет, но и воспитывать – чувства, душу, волю. И в этом деле незаменима роль искусства. Поэтому необходимо в корне изменить к нему отношение в школе. Брюсова кратко и чётко выдвинула требование: «...место искусства в каждой школе по праву должно быть равно месту, занимаемому наукой» [2, 194–195]. «Люди, образованные и художественно, и научно, – писала она, – во всех действиях, во всех событиях жизни не только „знают“, но ещё и ощущают... Для этих людей существует два пути общения с миром – общее разумное обоснование вещей и событий и общее ощущение их, сочувствие» [2, 195].

Отметив, что для достижения равноправного положения предметов искусства в школе, потребуется очень большая созидательная работа, автор статьи особо подчеркнула, что «не техническая сторона искусства должна разрабатываться в этих классах искусства, но именно творческая – умение творить и умение воспринимать творчество» [2, 195]. Применительно к музыкальным занятиям это означало формирование у детей умения исполнять и элементарно сочинять музыку, слушать и понимать её.

Значительное место в статье отведено вопросу о творческом начале в обучении и воспитании детей. «Каждый труд для ученика должен быть творческим трудом, – говорится в статье. – Преподавание каждого предмета должно в своей области раскрывать и двигать вперёд творческие силы ученика. Наука должна это выполнить на своём пути, искусство на своём» [2, 194]. Для решения этих вопросов необходимо, по мнению Брюсовой, открыть возможность творческой деятельности каждому учителю, каждой школе: «Немыслимо устанавливать обязательные неподвижные программы для какой бы то ни было школы... Пусть существуют общие педагогические основы, объединяющие деятельность школ. Но каждая школа должна сама, индивидуально свободно найти путь к выполнению этих основ, творчески преобразовать свой облик» [2, 194].

Более века прошло со времени выхода в свет этой небольшой, но ёмкой по мысли публикации – одной из первых по вопросам детского художественного воспитания после Октября. Поставленные в ней проблемы (о месте искусства в школе, основных путях приобщения детей к нему, о праве учителей и школ на творчество) и сегодня не перестают волновать музыкально-педагогическую общественность. Ряд положений, высказанных в статье, впоследствии были положены в основу школьной программы по музыке.

Доклад Н. Я. Брюсовой вызвал у членов Московского музыкального совета значительный интерес. После оживлённой дискуссии Совет передал текст доклада комиссии по преподаванию музыки и поручил ей на основе доклада подготовить проект примерной программы по музыке для единой трудовой школы.

23 июля состоялось обсуждение проекта программы совместно с работниками Музыкального отдела Наркомпроса, которые были введены в состав комиссии по подготовке программы. На заседании был оглашён также проект программы, подготовленный петроградскими музыкантами. Отметив, что в обоих документах немало общего, особенно в понимании сущности школьного музыкального образования, критически оценив ряд положений петроградского проекта, заседание предложило Н. Я. Брюсовой и А. Николу подготовить вариант программы с использованием материалов обоих проектов³.

Спустя три дня участники этой встречи, собравшись на экстренное заседание, вновь во всех деталях обсудили московский вариант программы. Был, в частности, поднят вопрос о её названии. Предлагалось, ссылаясь на зарубежную практику, изменить его: вместо «Музыка» дать «Пение». Против этого выступил А. Б. Гольденвейзер. Отметив, что «не надо проводить у нас каких-либо заблуждений, только потому, что они есть на западе», он предложил оставить название «Музыка», поскольку оно включает и вокальную, и инструментальную части музыкального искусства⁴. Это предложение было поддержано.

На данном и предшествующем заседаниях горячо дискутировался вопрос и о количестве времени, которое необходимо для музыкальных занятий в школе. Участники обсуждения были единодушны в том, что ни в коем случае не следует ограничивать их одним недельным часовым уроком. Большинство предлагало выделить на уроки музыки 2–3 и более часа в неделю. «Музыка должна пронизать всю школу, – говорил Гольденвейзер, – и поэтому необходимо дать ей не менее трёх часов в неделю»⁵. Поддерживая это предложение, Брюсова отмечала, что «три часа являются минимальным, но не максимальным количеством», необходимым на музыкальное обучение и воспитание в школе. Заседание постановило ходатайствовать перед Наркомпросом о выделении на уроки музыки в учебном плане новой школы трёх часов в неделю. Гольденвейзеру и Николу было поручено выполнить окончательное редактирование школьной программы по музыке и представить её к концу июля в Наркомпрос. Так завершился первый этап

работы над программой – этап общественной инициативы.

Осенью 1918 года в связи с созданием в Музыкальном отделе Наркомпроса подотдела общего музыкального образования (ОМО), где на государственном уровне стали решаться вопросы школьного музыкального образования, дальнейшая работа над программой по музыке была продолжена в этом подотделе. Данной работой под руководством Н. Я. Брюсовой стали заниматься сотрудники школьной секции подотдела ОМО, уже участвовавшие ранее в работе над программой в составе комиссии Московского музыкального совета. С начала 1918/1919 учебного года они стали работать в общеобразовательных школах, чтобы на живой практике проверить идеи программы.

В первой половине октября школьная секция подотдела ОМО организовала обсуждение программы по музыке с участием представителей Отдела единой трудовой школы, Отдела реформы школы Наркомпроса, а также Московского музыкального совета. Программа в целом получила одобрение, её текст решено было размножить⁶. Вслед за этим сотрудники подотдела ОМО провели несколько встреч с учителями музыки московских школ, познакомили их с программой, обсудили вопросы, связанные с её внедрением. Учителя называли программу «чрезвычайно ценной», но отметили её недостаточную конкретность и выразили озабоченность тем, что программу будет трудно провести в жизнь: нет достаточного числа подготовленных преподавателей, а главное – многие школьные советы не выделяют часов на уроки музыки⁷.

Поскольку такое отношение к музыке наблюдалось не только в ряде школ столицы, но и других городов республики, подотдел ОМО решил внести в программу дополнение. Теперь её текст начинался так: «Музыка входит в программу единой трудовой школы как предмет, равный всем остальным научным и художественным предметам. Преподаванию музыки (пения) в единой трудовой школе во всех группах обеих ступеней, младшей и старшей, предназначается приблизительно 3 часа в неделю, но во всяком случае не менее 2 часов в неделю. Музыкальные уроки происходят в каждой группе отдельно. Не должно быть соединено в одну группу нескольких групп»⁸.

В ноябре – декабре работа над программой и её обсуждение были продолжены. 25 ноября 1918 года вопрос «О преподавании музыки (пения) в единой трудовой школе» рассмотрела Коллегия Народного комиссариата просвещения РСФСР. Заслушав сообщение Брюсовой и рассмотрев представленную программу, Коллегия под председательством заместителя наркома М. Н. Покровского постановила: «Принципиально принять первый тезис постановления в следующей редакции: „Музыка (пение) входит в программу единой трудовой школы как необходимый элемент общего образования детей на равных началах со всеми другими предметами“»⁹.

Высказав принципиальную позицию о месте музыки в школьном образовании, Коллегия Наркомпроса поручила Музыкальному отделу решить все другие организационные, методические и иные вопросы совместно с соответствующими подразделениями Наркомпроса. Через неделю после этого заседания программа по музыке была рассмотрена в Отделе единой трудовой школы, затем в Научно-программной коллегии, а в конце декабря – на Коллегии Отдела реформы школы.

В этот период в Отделе реформы школы утвердилось мнение, что в новой школе обучение должно строиться не по предметам, а на основе трудовых заданий, вокруг которых должна концентрироваться вся образовательная работа. На основе такого подхода были подготовлены и изданы для школ первой ступени три выпуска «Материалов по образовательной работе в трудовой школе». Исходя из этой позиции на отказ от предметного преподавания, Коллегия Отдела реформы школы провела обсуждение и программы по музыке.

Точка зрения указанного Отдела, изложенная в выступлении одного из его работников, заключалась в следующем: «Музыка – один из элементов школьного быта, который нужно организовать. Для этого в школе должно быть постоянное лицо, могущее поддерживать у детей естественное стремление к музыке. „Часы“ по „пению“ убьют в корне у детей то внутреннее отношение к музыке, которое особенно ценно для нас. А потому необходимо школьному работнику дать кое-что по музыке, чтобы помочь ему поддержать в детях интерес и стремление к ней. Это трудно, но лучше пусть музыки со-

всем не будет в школе, чем компрометировать её двухчасовым „уроком“ раз в неделю»¹⁰.

От Музыкального отдела на заседании выступила Н. Я. Брюсова. «...Хорошо было бы не разъединять „предметно“ школьного материала, – отметила она, – но для этого необходимо, чтобы руководитель школы был музыкантом, чего нет в действительности, а потому придётся приглашать особых людей со стороны, назначать для музыки особое время. Отсюда нужны и „часы“ ... Передача дела музыкального воспитания недостаточно образованным школьным работникам убьёт всякую музыку в школе»¹¹.

В принятом постановлении Коллегия Отдела реформы школы, признав, что в школе необходим специальный педагог-музыкант, в то же время предложила Музыкальному отделу переработать программу по музыке «соответственно взглядам Отдела реформы школы» и изложить её в виде материалов по организации музыкального быта в школе. Выполняя это решение, Н. Я. Брюсова вынуждена была убрать из программы абзац о «часах», упоминания о «предмете» и «уроках». Но она оставила почти в неизменённом виде весь остальной текст программы, сохранив её ведущие идеи.

В конце января 1919 года, выступая на общем собрании музыкальных деятелей Москвы, Брюсова сообщила, что программа по музыке для общеобразовательной школы «принята Государственной комиссией по просвещению и будет проводиться в жизнь»¹². В этом же году литературно-издательский отдел Наркомпроса опубликовал эту программу под названием «Музыка (пение) в единой трудовой школе» в очередном выпуске сборника «Материалы по образовательной работе в трудовой школе» [5], а Музыкальный отдел напечатал её в виде методической листовки¹³.

Так завершилась работа группы московских музыкантов-педагогов по созданию одной из первых программ по музыке для советской общеобразовательной школы. Этот документ в последующие десятилетия неоднократно публиковался (в сокращённом или полном виде) в разного рода учебных изданиях¹⁴. Первоначальный же вариант программы никогда ранее не печатался. Ниже впервые приводится текст этого варианта программы, хранящийся в фондах Государственного архива РФ.

ПЕНИЕ (МУЗЫКА) В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Цель преподавания музыки в общеобразовательной школе – затронуть и раскрыть в учащихся ту сторону их духовного существа, которой одна музыка может глубоко коснуться, – их непосредственного чисто музыкального ощущения жизни. Хоровое пение должно гармонировать со всей трудовой жизнью школы.

Методом работы должно быть собственное исполнение музыки учащимися, главным образом пение в хоре, и слушание музыки.

В результате всего обучения школа должна дать учащимся умение сознательно слушать и понимать музыку и умение самим участвовать в совместном хоровом исполнении музыки.

Во всех работах по музыке на первом месте должно быть поставлено знакомство с подлинными художественными народными напевами, близкими музыкальному чувству учащихся, говорящими на родном им музыкальном языке.

Программа занятий пением в общеобразовательной школе

I ступень

Программа 1-го года

Дети слушают и поют по слуху простые и соответственные детскому разумению одnogолосные народные песни, прибаутки, песни с повествовательным содержанием, сначала без сопровождения, потом с простым сопровождением. Слушают и поют также простые и художественные песенки для детей.

Программа 2-го года

Дети слушают и поют по слуху одnogолосные народные песни без сопровождения и с сопровождением. Слушают и поют песни для детей. Учатся определять на слух относительную длительность звуков и переходы голоса (интервалы) в знакомой песне. Во 2-й год возможно первоначальное знакомство с музыкальной грамотой (нотные знаки).

Программа 3-го года

Дети слушают и поют одnogолосные народные песни без сопровождения и с сопровождением, слушают и поют песни для детей. Учатся

определять на слух относительную длительность звуков и переходы голоса в знакомой песне. Получают первоначальное знакомство с музыкальным письмом, пением по нотам и самостоятельной записью простейшей знакомой песни.

Программа 4-го года

Дети слушают и поют одnogолосные народные песни без сопровождения и с сопровождением, слушают и поют песни для детей. Поют двухголосные песни. Учатся определять на слух относительную длительность звуков и переходы голоса в знакомой песне, петь и определять на слух все простые интервалы, петь по нотам и записывать простейшую знакомую песню.

Программа 5-го года

Дети слушают и поют одnogолосные и двухголосные народные песни без сопровождения, одnogолосные и двухголосные песни для детей. Где это по местным условиям возможно, слушают отрывки из опер-сказок и простейшие, понятные детям инструментальные произведения из русской и западной литературы. Учатся определять на слух относительную длительность звуков и переходы голоса в знакомой песне, петь и определять на слух все простые интервалы, петь по нотам и записывать простейшую знакомую песню.

II ступень

Задачей преподавателя музыки на старшей ступени единой трудовой школы должно быть знакомство учащихся с народным музыкальным творчеством и с культурной музыкальной литературой, обучение их музыкальной грамоте, умению сознательно участвовать в совместном хоровом исполнении музыки.

План занятий для II ступени

Слушание и пение одnogолосных и хоровых народных песен без сопровождения и с сопровождением и лучших примеров хоровой литературы, главным образом родной, близкой по складу музыкальной речи, музыкальному чувству учащихся. Слушание лучших примеров вокальной и инструментальной литературы, сначала только русской, потом также и западной. Слушание опер без сценического действия. В старших классах знакомство с музыкальной литературой в историческом освещении и с историей разви-

тия музыки русской народной (песенной и обиходной) и общеевропейской. При знакомстве с историей музыки необходимо установление связей между общим развитием исторической жизни народов и развитием музыкального искусства и различных его стилей и школ. Для этого проигрываются: 1) целые оперы или отрывки из них и 2) симфонии, увертюры, квартеты и т. п. в переложениях для фортепиано в 2 и 4 руки (а, если возможно, то и в переложениях для ф[орте]пианных и струнных ансамблей).

Развитие музыкальной сознательности – определение на слух относительной длительности звуков и переходов голосов в простом знакомом музыкальном произведении, умение спеть по нотам и записать простую одноголосную песню.

Учащимся даётся простое понятие о музыкальном произведении со стороны гармонии, ритма, формы, тематического содержания и развития. Здесь, на второй ступени, возможно разделение преподавания музыки на хоровое пение, слушание музыки и развитие музыкальной сознательности, т. е. обучение музыкальной грамоте.

Но в основе всех занятий должно быть всё-таки, как и на I ступени, хоровое пение и слушание музыки. Работа по развитию музыкальной сознательности и обучению музыкальной грамоте должна вестись всегда на основе собственного исполнения и слушания живой художественной музыки; не должно быть во все работ только теоретических, отвлечённых от конкретного, слухового ощущения живой музыкальной речи.

Слушание музыки – метод музыкального обучения новый, если и применявшийся в школе раньше, то лишь по личному почину отдельных преподавателей. Между тем, целесообразность его очевидна. Детям рассказывают сказки раньше, чем учат их грамоте. Чтобы полюбить музыку и ознакомиться с её языком, дети должны прежде всего её услышать. Слушая песни и полюбив их, дети невольно захотят подпевать учителю сами и постепенно научатся петь.

Слушанию музыки должно быть отведено место на всех ступенях обучения музыке в общеобразовательной школе. Как далеко сможет пойти такое ознакомление детей с музыкой будет зависеть от степени умения руководителя и от условий, при каких будут проходить занятия (наличие инструмента, нот и пр.).

Некоторые учителя, разумеется, не пойдут дальше пения детям песен или проигрывания их на каком-либо инструменте. Если же условия (например, в больших центрах) и умение учителя позволят, учитель (а в некоторых случаях, возможно, и приглашённые им лица) может к концу школьного обучения ознакомить учащихся с лучшими образцами народного и культурно-музыкального творчества, как русского, так и западного. Но как бы далеко ни удалось довести при благоприятных условиях эту важную отрасль музыкальных занятий, слушание музыки должно происходить в обычной школьной обстановке, под руководством преподавателя музыки с его разъяснениями и беседой, в которой принимают активное участие все учащиеся, и ни в какой мере не носить характера концерта.

Наряду с хоровым пением возможно и желательно образование в школах ученических оркестров. Особенно желательны оркестры в тот период, когда дети спадают с голоса и пение становится для них затруднительным, а в большом количестве даже вредным.

Среди обучающихся в школе детей могут встретиться дети, обладающие выдающимися музыкальными способностями. На таких детей должно быть обращено особое внимание, и школа должна дать им возможность развивать природные данные как редкий счастливый дар природы. Для этих детей музыка уже не должна быть одним из предметов, только способствующих общему развитию человека, а занятием, на которое уделяются лучшие силы и значительное количество времени¹⁵.

Текст программы свидетельствует, что преподавание музыки в единой трудовой школе предлагалось осуществлять в опоре на следующие идеи и установки. Музыка рассматривалась как значимый фактор духовного развития детей. Цель её преподавания виделась в воспитании музыкально грамотных школьников, умеющих исполнять, слушать и понимать музыку. Утверждалась необходимость непрерывного преподавания музыкального искусства с первого до последнего класса школы. Отмечалось, что школьные музыкальные занятия должны включать в себя певческую деятельность, слушание музыкальных произведений, ознакомление с музыкальной грамотой, формирование навыков пения по нотам.

Особо подчеркивалась важность ознакомления школьников в течение всех лет их обучения с народным музыкальным искусством. Указывалось на приоритетную роль хорового пения в школьном музыкальном обучении, значимость собственной исполнительской деятельности детей как наиболее эффективного средства их введения в мир музыки. Отчётливо обозначались основные линии музыкальной работы с детьми: от пения по слуху к пению по нотам, от пения одноголосного к многоголосному пению, от слушания небольших сочинений к восприятию крупных музыкальных форм и жанров. Указывалось на необходимость

уделять особое внимание музыкально одарённым детям.

В изложенном корпусе идей получили отражение теоретико-методические положения, выработанные отечественной музыкальной педагогикой XIX века, и поиск ряда музыкантов-педагогов (Б. В. Асафьева, Н. Я. Брюсовой, Б. Л. Яворского) предоктябрьского двадцатилетия. Все эти идеи, как нам представляется, существенно значимы для общего музыкального образования начала XXI столетия и могут составить концептуальную основу учебной программы по музыке современной общеобразовательной школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье использованы материалы, ранее опубликованные в кн.: Адищев В. И. Музыкальное воспитание детей в первые годы после Октября (1917–1920 гг.): учеб. пособие / Перм. гос. пед. ин-т. Пермь, 1991. С. 17–24.

² Создан по инициативе А. В. Луначарского в первой половине 1918 г. Работал на общественных началах. Одним из направлений деятельности являлось школьное музыкальное образование. См.: Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября / авт.-сост. С. Р. Степанова. М.: Сов. композитор, 1972. С. 14–15, 263–276.

³ Протоколы заседания комиссии по преподаванию музыки в общеобразовательной школе // Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. А-2306. Оп. 25. Д. 30. Л. 1–2.

⁴ Там же. Л. 6–6 об.

⁵ Там же. Л. 2.

⁶ Протоколы заседания Коллегии секции [подотдела] общего музыкального образования // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 25. Д. 21. Л. 8.

⁷ Там же. Л. 9–9 об.

⁸ Протоколы заседаний Отдела реформы школы Наркомпроса // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 6. Д. 4. Л. 161.

⁹ Протоколы заседания Коллегии Наркомпроса // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 1. Д. 40. Л. 342.

¹⁰ Протоколы заседаний Отдела реформы школы Наркомпроса // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 6. Д. 4. Л. 155.

¹¹ Там же. Л. 154–155.

¹² Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 161. Д. 229. Л. 1 об.

¹³ Один из экземпляров этой листовки хранится в РНММ (Ф. 12. Д. 400. Л. 49–50 об.).

¹⁴ См.: Революция – искусство – дети: материалы и документы. Из истории эстетического воспитания в советской школе: книга для учителя. 2 – е изд., дораб. М., 1987. С. 122–125; Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе: учеб. пособие / сост. О. А. Апраксина. М., 1987. С. 10–13.

¹⁵ Пение (музыка) в общеобразовательной школе // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 2. Д. 65. Л. 11–12 об. Машинописная копия. Внизу текста рукописная помета: «С подлинным верно. Секретарь Е. Лебедева». Программа составлена для 9-летней единой трудовой школы, состоявшей в первые послеоктябрьские годы из двух ступеней: I ступень – 5 лет обучения, II ступень – 4 года обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апраксина О. А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. М.; Л.: Из-во АПН РСФСР, 1948. 148 с.

2. Брюсова Н. Я. За искусство // Новая школа. 1918. № 4. С. 193–196.

3. Концептуальные основания новой образовательной программы по музыке для начальной школы (в свете проекта «Музыка для всех») // Художественное образование и наука. 2016. № 1 (6). С. 27–33.

4. Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы (утв. Министерством просвещения РФ 24.12.2018 г.). М., 2018. 11 с.
5. Музыка (пение) в единой трудовой школе // Материалы по образовательной работе в трудовой школе. Эстетическое развитие в школе. М., 1919. Вып. 4. С. 1–4.
6. Музыка в школе: материалы по общему музыкальному образованию в школе / под ред. музыкальной секции [Отдела] единой трудовой школы. М.: Гос. изд-во, 1921. 53 с.
7. Музыкальное образование: учеб. пособие / Л. В. Школяр, Л. Л. Алексеева и др. М.: Русское слово – учебник, 2014. 528 с.
8. Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе: учеб. пособие / сост. О. А. Апраксина. М.: Просвещение, 1987. 272 с.

Vladimir I. Adishchev

Doctor of Pedagogic Sciences, Professor of the Chair of Culturology, Musicology and Music Pedagogy, Perm State Humanitarian Pedagogical University, Perm, Russia. E-mail: nsimo2010@yandex.ru

«SCHOOLS SHOULD GIVE STUDENTS THE ABILITY TO CONSCIOUSLY LISTEN TO AND UNDERSTAND MUSIC...» (the history of developing a music program for a comprehensive labour school)

Abstract. The process of developing one of the first music programs for a comprehensive labour school is revealed. It is shown that the beginning of the work of a group of prominent music teachers on that program dates back to the middle of 1918 and is connected with the activities of the Moscow Music Council. In the second half of 1918 the work on the program was continued in a number of departments of the People's Commissariat of Education of the RSFSR, first of all in the subdivision of the general music education of the Music Department under the authority of N. Y. Bryusova. At the beginning of 1919 the document prepared was published and put into effect. The program helped school teachers familiarize students with Russian folk music, classical pieces of domestic and foreign composers. Also the program let students understand the language of music, develop the ability of performing and listening to music and creativity. Many of the ideas and provisions contained in the program seem relevant for the theory and practice of modern general music education.

Keywords: music program; comprehensive labour school; the People's Commissariat of Education; 1918–1919.

For citation: Adishchev V. I. «Shkola dolzhna dat' uchashchimsya umenie soznatel'no slushat' i ponimat' muzyku...» (K istorii sozdaniya programmy po muzyke dlya edinoy trudovoy shkoly) [«Schools should give students the ability to consciously listen to and understand music...» (The history of developing a music program for a comprehensive labour school)]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 133–141. (in Russ.).

REFERENCES

1. Apraksina O. A. *Muzykal'noe vospitanie v russkoy obshcheobrazovatel'noy shkole* [Musical education in Russian general education school]. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo APN RSFSR, 1948. 148 p.
2. Bryusova N. Ya. Za iskusstvo [For art]. *Novaya shkola* [New school]. 1918. No. 4, pp. 193–196.
3. Kontseptual'nye osnovaniya novoy obrazovatel'noy programmy po muzyke dlya nachal'noy shkoly (v svete proekta «Muzyka dlya vseh») [Conceptual grounds for new music education program for elementary school (in the light of the project «Music for everyone»)]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2016. No. 1 (6), pp. 27–33.

Адищев В. И. «Школа должна дать учащимся умение сознательно слушать и понимать музыку...»...

4. *Kontseptsiya prepodavaniya predmetnoy oblasti «Iskusstvo» v obrazovatel'nykh organizatsiyakh Rossiyskoy Federatsii, realizuyushchikh osnovnye obshcheobrazovatel'nye programmy* (utv. Ministerstvom prosveshcheniya RF 24.12.2018 g.) [Conception of teaching subject area Art in educational organization of Russian Federation, realizing main general education programs (approved by Ministry of education of RF 24.12.2018)]. Moscow, 2018. 11 p.

5. Muzyka (penie) v edinoy trudovoy shkole [Esteticheskoe razvitiye v shkole Music (singing) in united labor school]. *Materialy po obrazovatel'noy rabote v trudovoy shkole. Esteticheskoe razvitiye v shkole* [Materials about educational work in labor school. Aesthetical development in school]. Moscow, 1919. Iss. 4, pp. 1–4.

6. *Muzyka v shkole: materialy po obshchemu muzykal'nomu obrazovaniyu v shkole / pod red. muzykal'noy sekcii [Otdela] edinoy trudovoy shkoly* [Music in school: materials about musical education in school. Under editing of musical section of united labor school]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo, 1921. 53 p.

7. Scholar L. V., Alekseeva L. L. et al. *Muzykal'noye obrazovanie: uchebnoye posobie* [Musical education: tutorial]. Moscow: Russkoe slovo – uchebnik, 2014. 528 p.

8. Apraskina O. A. (comp.) *Khrestomatiya po metodike muzykal'nogo vospitaniya v shkole: uchebnoye posobie* [Anthology of methodology of musical education in school: tutorial]. Moscow: Prosveshchenie, 1987. 272 p.



МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 781.1

Лев Самуилович Рубин

Кандидат технических наук, доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: rubin281@yandex.ru

ЗВУК И МУЗЫКИ (О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ)

Цифровизация музыкальных звуков уже более 3-х десятилетий меняет звуковую среду, окружающую современного человека, делает её музыкальной. Это обострило внимание специалистов самых разных компетенций к тематике воздействия музыки на человека. Базируясь на информационном подходе, позволившем представить музыкальные сигналы как совокупность содержательной и избыточной информации, введено понятие отношения избыточной музыкальной информации к содержательной, как мера лёгкости восприятия человеком музыки разных жанров. Показано, что акустические условия, в которых человек воспринимает музыку, является важным фактором, помогающим слушателю проявить интерес к музыке, в которой снижено отношение избыточной к содержательной музыкальной информации. В России, где важность для развития общества хороших акустических условий при слушании музыки недооценена, объединение в рамках одной концепции данных музыковедения, психоакустики, нейронаук, архитектурной акустики создает основу для практической работы с разными слоями общества по пропаганде необходимости повсеместного улучшения акустических условий для взаимодействия человека с музыкальной культурой. Предложено в музыковедческие исследования включить изучение влияния акустических условий на восприятие музыки.

Ключевые слова: музыкальная информация, избыточная музыкальная информация, восприятие музыки, акустические условия.

Для цитирования: Рубин Л. С. Звук и музыки (о закономерностях восприятия музыкальной информации) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 142–151.

Кто имеет уши слышать, да слышит!

Евангелие от Матфея, 13:9

Введение. Одним из следствий современной технологической революции явилось применение в широкой практике компьютеров с мощными вычислительными возможностями. Это позволило создать качественную звукозаписывающую и звуковоспроизводящую технику для использования в быту, что обеспечило, впервые в истории человечества, бурный рост количества музыкальных звуков в окружающей человека среде. Звуковая среда стала музыкальной. Та же технологическая

революция привела к появлению совершенно нового инструментария изучения человека. Это обеспечило нейрофизиологические исследования возможностью наблюдать процессы на уровне взаимодействия нейронных структур, что способствовало существенному развитию нейронаук. В результате появились исследования, предметом которых явилось воздействие музыки на человека.

Но музыка очень разнообразна и структурирована в соответствии с различными жанровыми моделями, которые нацелены на всякого рода многочисленные задачи, и потому *a priori* можно полагать, что музыка во всём

своём многообразии совершенно по-разному влияет на человека не столько как на биологическое существо, сколько как на существо социальное. По этой причине важным становится постановка вопроса о взаимоотношениях между звуками, с помощью которых музыки передаются человеку (далее в статье мы позволим себе иногда оперировать словом *музыки* в форме множественного числа, имея в виду многообразие социокультурных явлений и феноменов, имеющих отношение к музыке как виду искусства. – Л. Р.), и той музыкой, которая в ответ на последовательность звуковых стимулов, воспринимаемых слуховыми сенсорами, возникает в мозге человека.

Цель работы – рассмотрение условий, которые необходимы для полноценного восприятия слушателем таких сложных жанров, как музыка академических жанров, на основе рассмотрения информационной составляющей звукового потока, попадающего в слуховую систему человека. Для этого формулируется гипотеза о связи информационно содержательной и избыточной составляющих музык с их восприятием человеком. Применение этой гипотезы позволяет показать необходимость выполнения условий качественного воспроизведения музык для достижения наиболее глубокого их отображения в восприятии человека. Данная постановка развивает положения работы С. П. Полозова: «...информационный подход в исследованиях музыкального искусства всё больше проявляет себя как одно из интегративных звеньев, выступающих в качестве основы для комплексного изучения музыкального искусства, для более полного соотнесения результатов таких областей знания, как психология, семиотика, социология и т. д., которые важны для исследования различных конкретных аспектов музыкального искусства. Тем самым информационный подход может служить универсальным средством интеграции методологических средств различных научных областей для раскрытия различных граней музыкального искусства» [3, 37–38].

Музыкальная информация как совокупность содержательной и избыточной частей. Любая последовательность звуков, в том числе музыкальных, может быть представлена в виде сообщения, содержащего некоторое количество информации. Необходимо пояснить,

что в теории информации понимается под этим термином. Настоящий раздел базируется на сведениях о математической теории информации, приведённых, например, в работе О. С. Литвинской и Н. И. Чернышёва [1], и на развитии идей этой теории применительно к восприятию звуковой информации, наиболее широко представленных в книге А. Моля [2]. В этой работе, изданной на русском языке в 1966 году, наиболее подробно рассматриваются вопросы восприятия звуковой информации, что делает её актуальной по настоящее время.

Интуитивно понятно, что мы получаем информацию как некоторые сведения о некотором объекте, и представляем собой приёмник информации. При восприятии мы сосредоточиваемся на содержательной составляющей информации и не замечаем её формальной стороны. Однако описать содержательную сторону информации в простых понятиях не удаётся из-за чрезвычайной сложности и многообразия форм представления, поэтому в теории информация рассматривается как поток некоторого числа знаков, лишённых конкретной содержательности. Это позволяет формально представить сведения об объекте как набор некоторых символов, связь между которыми описывается вероятностями и условиями существования этих вероятностей.

Если приёмник информации не имел никаких сведений об объекте до получения информации о нём, то для него этот объект обладает максимальной энтропией. Энтропия – мера неопределённости, описывающая хаос, несвязность между собой элементов объекта. Если приёмник информации получает какие-то сведения о связи элементов объекта между собой, то для него энтропия объекта уменьшается. Разность энтропий до получения сообщения и после его получения и есть информация. Это может быть интерпретировано следующим образом: если до получения информации приёмнику не было известно об объекте ничего, то после получения информации он получает некоторое представление о взаимосвязи элементов объекта, что в теории информации рассматривается как вероятность наступления того или иного события или условий наступления этого события.

В теории информации сообщение, принимаемое неким абстрактным приёмником,

предстаёт в виде модели, описываемой набором знаков. При этом сообщение, представляющее собой последовательность чередования знаков, содержит какое-то количество информации.

Если приёмником информации является человек, то для того, чтобы передаваемая информация могла быть им воспринята, она должна быть дополнена другой информацией, которая называется избыточной. Поэтому всегда человеку передаётся больше информации, чем необходимо для выявления взаимосвязей элементов объекта. Это можно отобразить следующим выражением:

$$W = W_c + L \quad (1),$$

где W – информация, поступающая в сенсорные системы человека,

W_c – содержательная часть информации, которая до передачи сообщения не была известна человеку,

L – избыточная информация.

Избыточная информация L в сообщении не содержит никакой новой для человека информации. В ней имеется некоторое количество сведений, коррелирующих между собой или уже известных пользователю на основании его предыдущего опыта.

Важной характеристикой канала связи между источником и приёмником информации является пропускная способность канала связи, которая характеризуется количеством информации, поступающей в приёмник за единицу времени:

$$D = \frac{W}{T} \quad (2),$$

где D – пропускная способность канала связи,

T – интервал времени, в течение которого информация W передаётся приёмнику.

Звук в рассматриваемом контексте является распространением энергии от источника звука в воздушной среде. Звуковая энергия не может остановиться в какой-либо области воздушного пространства, её невозможно рассматривать как статичную картину. Это динамический процесс, он существует в реальном времени, и в течение этого реального времени звук должен быть распознан приёмником, а информация, содержащаяся в звуке, должна быть освоена. Иными словами, пропускная способность канала связи должна быть согласована с информационными возможностями

приёмника информации. Избыточность информации при одном и том же объёме информации W позволяет регулировать количество содержательной информации, поступающей человеку в единицу времени, и тем самым согласовать пропускную способность звукового канала с возможностью человека воспринять содержательную информацию.

Отмеченная особенность позволяет понять, почему в тех сообщениях, которые должны восприниматься человеком непосредственно через свои сенсорные каналы, избыточная информация не является лишней, ненужной. Поскольку новая информация – это хаос, в котором предстоит разобраться, то избыточная информация, будучи в сообщении смешана с новой информацией, даёт человеку некий ключ, позволяющий, совместив в восприятии избыточную и информационную части сообщения, установить взаимосвязи элементов, составляющих сообщение, и сделать это в реальном времени. Это означает, что без избыточности информации в воспринимаемых акустических или визуальных сообщениях человек не сможет воспринимать ту действительно новую информацию, которая в них содержится. Например, величина избыточности разных языков мира – 30–50%, функция избыточности языка – облегчить коммуникацию. Но обратимся к звукам.

Звуки, которые мы воспринимаем, имеют самую разную природу, потому что в окружающей человека среде источниками звуков являются механические перемещения любых предметов, в том числе и связанных с угрозой жизни, поэтому воспринимаемые человеком звуки должны быть очень быстро проанализированы, чтобы успеть принять решение о соответствующей реакции. В этой ситуации все параметры звука имеют значение, он содержит максимальное количество информации. По этой причине анализ количества информации, содержащейся в звуках, даёт оценку того, какое максимальное количество информации может быть в любой информации, закодированной в звуке, в том числе, разумеется, и музыкальной. Такой анализ может быть проведён следующим образом.

С последней трети XX века человек научился преобразовывать любые звуковые сообщения в цифровую форму, то есть использо-

вать конечное число знаков (два – в двоичной системе счисления, десять – в десятичной системе), комбинация которых и представляет сообщение. Такое формальное представление даёт возможность без обращения к содержательной стороне сообщения математическими методами выявлять избыточную информацию и удалять её из сообщения. Делается это для того, чтобы уменьшить количество знаков, обрабатываемых компьютером при передаче сообщений, тем самым увеличив количество формализованной информации, обрабатываемой за единицу времени и, соответственно, увеличивая пропускную способность канала, связывающего источник и приёмник информации. Для выявления избыточной информации в цифровых звуковых сообщениях также используются математические методы, базирующиеся на вероятностном представлении взаимосвязей элементов передаваемого сообщения. Если после удаления избыточной части информации, используя оставшуюся информацию и зная, по каким математическим алгоритмам определялась избыточная часть информации, мы сможем восстановить исходное цифровое сообщение до операции сжатия, то вся последовательность действий – устранение избыточности и затем её восстановление в принятом цифровом сообщении – называется сжатием цифровой информации без потерь.

Существуют алгоритмы сжатия без потерь текстовых, визуальных, звуковых сообщений, которые характеризуются эффективностью сжатия. Самый эффективный алгоритм сжатия звуковой информации без потерь – FLAC (Free Lossless Audio Codec), который уменьшает объём информации, обрабатываемой компьютером, всего в 2 раза. Это очень малый коэффициент, который показывает, что эффективно (т. е. в 10 и более раз) сжать звуковую информацию без потерь не удаётся, что отличает её от визуальной, представленной в виде текста или изображения. Это свойство не зависит от того, каков источник звука, и одинаково верно как для шума городского трамвая, так и для звучания скрипки с оркестром, поскольку мы пренебрегли содержательной стороной звуков, заменив их знаками. Если же наполнить эти звуки некоторой смысловой информацией, например, музыкальным сообщением, то звук

выступит в роли некоего носителя, звукового стимула, который модулируется этой смысловой информацией. В музыке содержательную информацию мы связываем с мелодической, ритмической линиями, гармоническими оборотами, ладовой организацией, изменением уровня громкости, тембрами музыкальных инструментов, признаками определённых музыкальных форм, звуками, порождаемыми не музыкальными инструментами и организуемыми аранжировщиком, и т. д. Поскольку музыка является средством коммуникации, то она также содержит избыточную часть. Музыка, как и звук – тоже информация, но другого содержательного уровня, и вся она «вписывается» в ту информацию, которая содержится собственно в звуке. То количество информации, которое можно измерить при преобразовании звука в цифровую форму, является оценкой наибольшей величины содержательной части музыкальной информации при восприятии музыкальных сообщений. Это означает, что любая музыкальная информация содержит меньше информации, чем её можно посчитать, преобразовав звуки музыки в цифровую форму со сжатием без потерь.

Избыточность информации в музыке, как и в языке, играет важную роль и необходима для её восприятия. Понимание того, что музыкальная информация избыточна, необходимо не для того, чтобы уменьшить количество передаваемой музыкальной информации в канале связи, а для того, чтобы качественно описать процессы восприятия музыки.

Избыточность музыкальной информации и восприятие музыки. Если, преобразовав звук в последовательность знаков, как это было описано выше, мы можем количественно оценить информационную и избыточную часть любой звуковой последовательности без обращения к смыслу появления звука, то количественная оценка музыкальной информации представляется крайне затруднительной. Это обусловлено следующим.

Слуховая система человека не ограничена наружным, средним и внутренним ухом, которые являются только сенсором, преобразующим звуковые стимулы в электрические импульсы. То, что мы слышим в звуках, есть результат обработки этих импульсов в нейронной сети головного мозга. Очень важно,

что восприятие звуков происходит в реальном времени.

Нейронная сеть, представляющая собой сложнейшее соединение очень большого числа нейронов, из-за пластичности мозга не является неизменной структурой. Эти соединения перестраиваются, усложняются по мере приобретения человеком навыков и опыта, которые появляются только в результате некоторой индивидуальной деятельности. По этой причине при восприятии одних и тех же звуковых стимулов, модулированных музыкой, разные люди, имея свою индивидуальную нейронную сеть и свой индивидуальный опыт, в реальном времени по-разному слышат музыкальные звуки и, соответственно, не одинаково воспринимают разную музыкальную информацию.

Индивидуальность нейронной сети головного мозга обуславливает наличие у каждого человека, слушающего музыку, своего индивидуального приёмника музыкальной информации, свойства которого от человека к человеку разнятся. Для нас важно, что это приводит к различиям пропускной способности канала передачи слушателям музыкальной информации. Например, если неподготовленный слушатель попадает в звуковую среду, несущую музыку серьёзного жанра, то он эту музыку, как правило, почти не воспринимает, для него избыточной информации в этой музыке недостаточно, поэтому он не слышит той музыки, которая формируется в нейронной сети подготовленного слушателя. Это и является причиной того, что ставить вопрос об объективной количественной оценке музыкальной информации не имеет практического смысла, поскольку любая оценка музыкальной информации есть результат субъективного восприятия.

Тем не менее, представление о музыкальном сообщении как совокупности информации содержательной и информации избыточной представляется полезным при построении классификации музыкальных жанров. Как уже упоминалось, избыточная музыкальная информация, построенная на известных слушателю музыкальных приёмах, музыкальных образцах, на обнаруживаемом слушателем подобии звучания, способствует лучшему, более полному восприятию содержательной информации. Избыточность обеспечивает предсказуемость музыкальных событий.

Чем больше информации избыточной относительно содержательной, тем восприятие более полно, однако при одном и том же объёме информации, поступающей в звуковые сенсоры, количество содержательной информации при этом уменьшается. Общепринятое деление музыкальных жанров на легкие и серьёзные можно описать отношением избыточной и содержательной информации: чем это отношение больше, тем легче жанр для восприятия.

Путём очевидных простых математических преобразований можно выражение (1) представить в следующем виде:

$$W = (1 + \frac{L}{W_c}) W_c \quad (3).$$

Выражение (3) в удобной форме раскрывает количественные взаимоотношения между музыкальной информацией, поступающей в звуковые сенсоры, и её содержательной и избыточной составляющими.

Если избыточная информация $L = 0$, она отсутствует в музыкальном сообщении, то $W = W_c$. Восприятие человеком такой музыкальной информации невозможно.

Если $\frac{L}{W_c} > 10$, то почти вся информация, содержащаяся в музыкальном сообщении, является избыточной, и восприятие такого музыкального сообщения не нуждается в серьёзных усилиях со стороны слушателя.

Конечно, каждый человек, не имеющий патологий, в процессе своего развития от рождения до зрелых лет слышит поток звуков, и, соответственно, его нейронные структуры, обрабатывая эту звуковую информацию, в онтогенезе усложняются и развиваются, обеспечивая ориентацию в этом потоке и выделение из него некоторой значимой для него информации. Это, наряду с генетической предрасположенностью, обеспечивает восприятие музыки в её более простых, по сравнению с классикой, формах. Популярны в молодёжной среде рок и рэп и есть такие образцы, в которых мелодическая линия опирается на легко запоминающиеся короткие мелодические обороты, динамические оттенки упрощены до примитива, ритм сведен к повторяющейся ритмической формуле. В этой музыке отношение $\frac{L}{W_c}$ ближе к 10, а не к 0. Нарочитое однообразие

приводит к тому, что музыка становится неинтересной, она не содержит какой-то существенной новизны, заставляющей слушателя уделить восприятию такой музыки повышенное внимание. Эта музыка воспринимается легко, поэтому так же легко она становится фоном жизнедеятельности. Если в её потоке появляется какое-то новшество, то оно немедленно становится основанием для открытия нового музыкального направления, в котором вновь отношение избыточной и содержательной музыкальной информации велико. Слушание такой музыки не требует какого-либо умственного напряжения, она не стимулирует умственную деятельность, её воздействие на изменение нейронной сети головного мозга минимально. Если исследовать влияние музыки на изменения нейронной сети, то в качестве исходного состояния следует изучить состояние нейронной сети именно при воздействии простых форм музыкальной организации.

Широкое распространение в молодёжной среде простых музыкальных жанров связано не только с лёгкостью их восприятия. Важную роль играет то, что приобщение к распространённой музыкальной культуре этого уровня стало средством социализации молодежи. Их принадлежность к столь массовой среде делает их значимыми в собственных глазах, приобщёнными к такому *a priori* важному занятию, как слушание музыки. Чтобы какой-либо индивид пожелал выйти за пределы этого столь удобного круга общения, нужна очень серьёзная мотивация. И таким побудителем может быть стремление познать что-то новое, наличие у человека познавательного интереса. Другим мотиватором может быть включение в обязательную школьную программу музыкальных уроков, однако занятия могут быть эффективны только в том случае, если педагоги смогут обратить познавательный интерес учащихся на содержательную музыку.

Музыка серьёзных жанров сочиняется для того, чтобы её внимательно слушали, не упуская деталей, из которых и составляется музыкальная выразительность. Это побуждает автора к необходимости уменьшить отношение избыточной музыкальной информации к содержательной, что в свою очередь приводит слушателя к необходимости повысить внимание к формированию любого звука. Каждый

звук приобретает значимость, взаимосвязь звуков приобретает некоторый характеристический рисунок, который на протяжении звучания данного опуса подвергается деформациям, раскрывающим эту взаимосвязь через разного рода варьирования. Чем содержательней музыкальный уровень, тем информационно насыщенной становится музыка. Такой насыщенностью отличаются академические жанры музыки и некоторые жанры современной музыки, разрабатывающие звуковую палитру как таковую. Из-за этой насыщенности необходимо предпринимать усилия, чтобы удержать внимание при прослушивании такой музыки, что для начинающего слушателя возможно только при наличии интереса или привычки к интенсивной умственной работе.

Чтобы услышать вариации взаимосвязей в музыкальной ткани, нейронная сеть должна быть готова к восприятию таких её трансформаций, что и обуславливает интерес к данной музыке. Эта готовность достигается, как правило, по мере приобретения опыта внимательного слушания, которое перестраивает соответствующие нейронные структуры.

То, что без перестройки нейронной структуры слушателя восприятие им музыкальной содержательности не происходит, подтверждается известным фактом, описанным О. Саксом [4, 17–23]. Хирург-ортопед Тони Цикория был поражён электрическим разрядом молнии. Он выжил и через некоторое время почувствовал непреодолимую тягу к слушанию фортепианной музыки, а ещё через какое-то время начал слышать собственную музыку, которую стал записывать. Обследование показало, что после удара молнии у него не произошло никаких видимых изменений в мозговых структурах. Косвенно это свидетельствует, что воздействие молнии привело к переформированию нейронных связей, что уловить современными методами наблюдения за мозговой деятельностью человека крайне сложно. В приведённом примере это вообще невозможно, поскольку состояние мозговых структур до удара молнии никто не обследовал.

Конечным результатом реакции нейронной сети на музыкальные звуки является или более, или менее полное слышание той музыкальной информации, которой модулирован звуковой стимул, потому что каждый слушатель имеет

собственную реакцию на воспринимаемые музыкальные звуки. Например, музыканты в своём исполнении отражают собственное представление об этой музыке, и один и тот же опус у каждого из них звучит совершенно по-разному.

Из всего этого следует, что музыкальные звуки, которые через слуховую систему поступают в нейронную сеть, могут быть так организованы, чтобы минимизировать их избыточную, не информативную, не несущую новых сведений информацию. Слышание такой музыки определяется качеством содержательного музыкального уровня и развитостью нейронной сети слушателя.

У профессиональных музыкантов, которые систематически работают над тем, чтобы в звуковых стимулах услышать музыкальную информацию, нейронная сеть развивается под эту задачу, в ней создаются новые межнейронные связи, некоторые области головного мозга даже изменяют свои размеры. Однако этот процесс протекает сугубо индивидуально, с очень медленной скоростью.

Изменения в нейронной сети человека, который не собирается стать профессиональным музыкантом, происходят и тогда, когда он или стремится приобщиться к музыке серьёзных жанров, или ему создаются соответствующие условия. Например, в исследовании [7], охватившем 112 тысяч человек, показано, что регулярные музыкальные занятия в школе приводят к лучшему усвоению других предметов. Это отражает тот факт, что восприятие информационной составляющей музыки развивает нейронную сеть, которая начинает работать на восприятие не только музыки. Результаты этого исследования могут быть объяснены тем, что прослушивание музыки, требующей внимания и сосредоточенности, запускает активность в разных структурах мозга, что в конечном итоге приводит к увеличению пропускной способности нейронных структур при восприятии разной информации. По этой причине включение музыкальных занятий в школьную программу является мощным средством влияния не только на культуру человека, как это справедливо считается в настоящее время, но и на его общее развитие. Это кардинально меняет отношение к музыкальным занятиям как важному фактору по-

ложительного влияния на усвояемость детьми любой новой информации.

Современный процесс обучения детей строится на содержательных музыкальных образцах, начиная от музыкальных миниатюр в начале обучения, с переходом в дальнейшем к музыке, представленной в крупных формах. Такое построение процесса обучения, выверенное столетиями педагогической практики, согласовано с возрастными особенностями развития и усложнения межнейронных связей структур головного мозга и является причиной того, что молодой человек, приобщившийся к музыкальным занятиям, начинает улавливать в потоке звуков, попадающих в наружное ухо, музыкальную информацию. Таким образом, чтобы любой человек смог услышать содержательную музыку при уменьшении избыточной музыкальной информации, ему необходимо проявить заинтересованность и приложить некоторые усилия.

Влияние акустических условий на восприятие музыки. Чтобы облегчить пробуждение интереса к слушанию серьёзной музыки, помимо отбора самих музыкальных произведений необходимо обеспечить слушателю несколько важных условий.

1. Исполнители музыкальных произведений должны быть высокого уровня.
2. Музыкальный инструментарий должен быть очень хорошего качества, чтобы исполнитель мог полностью воспроизвести в звуке своё слышание музыки.
3. Акустические условия воспроизведения музыкальных звуков должны помочь слушателю услышать всю музыкальную палитру, воспроизводимую исполнителем.

Первые два условия достаточно хорошо известны, подробно рассматриваются в искусствоведении и учитываются в государственной культурной политике. Что касается акустических условий, то этому вопросу, в силу исторически сложившейся практики, в культурной жизни России не придаётся серьёзного значения. По этой причине в стране чрезвычайно мало концертных помещений, которые можно рекомендовать для исполнения музыки серьёзных жанров, нет государственной поддержки организаций, занимающихся высококачественным воспроизведением музыкальных звукозаписей.

Не в последнюю очередь такая ситуация возникла и по той причине, что в российской музыкальной науке вопрос о важности акустических условий для восприятия музыки даже не ставится. Однако исследования последних десятилетий, направленные на изучение акустики помещений, в которых слушателям комфортно слушать музыку академических жанров, выявили условия, которыми характеризуются помещения с превосходной акустической репутацией [5; 6].

В любом акустически закрытом помещении звуковая энергия отражается от препятствий, в результате возникает реверберационный процесс, который в тех областях пространства, где находится слушатель, представляет сложно организованную последовательность переотражённых акустических волн. На основе сопоставления физических параметров процесса реверберации и экспертной оценки качества акустики соответствующих помещений выявлено несколько измеряемых объективных характеристик, с помощью которых можно оценить соответствие этих помещений исполняемому в них произведениям конкретных музыкальных жанров. Все разработанные к настоящему времени объективные параметры в явном или неявном виде содержат операцию интегрирования энергии переотражённых акустических волн, проходящих через точку их приёма, например, интегрирование их энергий вблизи головы слушателя.

Детально эти характеристики рассмотрены в приведённой литературе. Поскольку они получены путём интегрирования энергии переотражённых акустических волн, то, обобщая математические выражения, оценивающие акустику помещений, можно сделать вывод о том, что слушатели лучше воспринимают содержательную информацию, музыкальную или речевую, если несущие её звуки попадают в слуховую систему несколько раз, с разных направлений, с определёнными энергетическими, частотными и временными соотношениями. Это означает, что в восприятии музыкальной информации большую роль играет инерционность слуховой системы, которая в нашем восприятии меняет оценку энергетических соотношений в сложной звуковой структуре по сравнению с той ситуацией, когда слушатели воспринимают только прямой звук, поступающий к нему от источника звука, как это происходит, например, в условиях

открытого пространства. Такие повторы музыкальной информации позволяют лучше услышать тонкие музыкальные нюансы и уловить связи в музыкальной структуре в реальном времени её звучания. И этот механизм восприятия звука позволяет более полно услышать содержательную часть воспринимаемой музыки, даже если в ней уменьшено отношение избыточной и содержательной частей музыки. Поэтому акустические условия – важный компонент, обуславливающий расширение пропускной способности канала восприятия музыкальной информации.

Инерционность слуховой системы является её врождённым свойством. Наиболее полное использование возможностей слуховой системы человека за счёт её инерционности, которое возникает при создании хороших акустических условий, способствует поддержанию внимания слушателя при восприятии в реальном времени сложных для него музыкально-звуковых соотношений, проникновению в их глубину, что происходит более затруднённо при недостаточных акустических условиях или вообще не происходит. По этой причине изучение влияния акустических условий на восприятие музыки должно стать предметом исследования искусствоведения, а результаты исследований и их популяризация должны обеспечить более адекватное понимание актуальности обеспечения акустических условий. Это относится не только к помещениям, в которых исполняется музыка академических жанров, но и к акустическим условиям при восприятии других жанров, а также к мониторингу воспроизведению музыки.

Для изучения влияния акустических условий могут быть предложены следующие темы исследований:

- разработка методологии и инструментария оценки влияния акустических условий на восприятие музыки;
- разработка критериев оценки пропускной способности канала восприятия музыкального содержания;
- оценка пропускной способности канала восприятия музыкального содержания в зависимости от акустических условий и слушательского опыта;
- разработка методов развития пропускной способности канала восприятия музыки для общего и специального образований;

- разработка стратегии внедрения в российское общество понимания важности расширения круга лиц, воспринимающих музыку серьёзных жанров;

- развитие публицистической активности музыковедов, пропагандирующих музыку серьёзных жанров, с использованием новых данных о влиянии музыки на развитие человека и необходимости обеспечения наилучших акустических условий для полноценного восприятия музыки.

Предложенный ряд тем исследований может быть дополнен, расширен, для чего необходимы обсуждения проблемы с компетентными специалистами на самых разных площадках.

В настоящей работе сделана попытка связать данные, полученные в музыкознании, теории информации, нейронауках, архитектурной акустике относительно влияния музыки на человека. Обращение к основным понятиям теории информации позволило сформулировать гипотезу о том, что при восприятии в реальном времени звуков, несущих речевые или музыкальные сообщения, коммуникация затрудняется по мере уменьшения отношения избыточной информации к содержательной. Сопоставление этой гипотезы с данными нейронаук, имеющихся в настоящее время относительно функционирования нейронных сетей мозга при восприятии музыки, позволило сделать вывод о том, что это затруднение восприятия связано с неготовностью мозга к освоению в реальном времени большего объёма информации. Для восприятия увеличенного объёма информации мозг необходимо тренировать. Одним из вариантов такой тренировки являются музыкальные занятия. Важным фактором повышения эффективности этих занятий должно быть обеспечение акустических условий при восприятии обучающимися музыки.

Итак, из всего вышеизложенного мы делаем заключение о необходимости включения в музыковедческие исследования вопросов

о влиянии акустической среды, в которой находится слушатель, на процессы восприятия им музыкальных произведений.

Выводы. 1. Восприятие музыкальной информации в музыкальных сообщениях зависит от отношения избыточной и содержательной частей музыкальной информации: чем это отношение больше, тем легче воспринимается музыкальная информация, но тем меньше её содержательной части в музыкальном сообщении заданной продолжительности.

2. Для восприятия музыкальных произведений, в которых уменьшено отношение избыточной и содержательной частей музыкальной информации, необходимо соответствующее развитие нейронной сети в мозгу слушателя. Это развитие возможно в онтогенезе и имеет не пассивный, а активный характер, предполагающий некоторые усилия со стороны слушателя, и его мотивацию.

3. Рассмотрение структуры акустических параметров, разработанных к настоящему времени для оценки качества акустики помещений, показывает, что в восприятии музыкальной информации в реальном времени большую роль играет инерционность слуховой системы, которая в нашем восприятии меняет оценку энергетических соотношений в сложной звуковой структуре по сравнению с той ситуацией, когда слушатели воспринимают только прямой звук, поступающий к нему от источника звука, как это происходит, например, в условиях открытого пространства. Инерционность слуховой системы позволяет человеку лучше воспринимать содержательную часть музыкальной информации.

4. Изучение влияния акустических условий при восприятии музыки только тогда даст оптимальные результаты, когда подобные исследования будут проводиться музыковедами в содружестве со специалистами в области музыкальной акустики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литвинская О. С., Чернышёв Н. И. Основы теории передачи информации: учеб. пособие. М.: КНО-РУС, 2017. 168 с.
2. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. 351 с.
3. Полозов С. П. Информационный подход в исследовании музыкального искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2015. 48 с.
4. Сакс О. Музыкафилия / [пер. с англ. А. Н. Анваера]. М.: АСТ, 2017. 448 с.

5. Шевцов С. Е. Архитектурная акустика. Религиозные и общественные помещения города Сургута и Ханты-Мансийского автономного округа: учеб. пособие. Уфа: Первая типогр., 2019. 173 с.
6. Beranek L. *Concert Halls and Opera Houses*. New York: Springer: Verlag, 2004. 661 p.
7. Guhn M., Emerson S.D., Gouzouasis P. A Population-Level Analysis of Associations Between School Music Participation and Academic Achievement // *Journal of Educational Psychology*. Advance online publication. URL: <http://dx.doi.org/10.1037/edu0000376> (26.06.2019) (June 24, 2019).

Lev S. Rubin

PhD (Technical science), Associate Professor, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Department of Musical Sound Engineering, Ekaterinburg, Russia. E-mail: rubin281@yandex.ru

SOUNDS AND MUSIC (ON THE REGULARITIES OF PERCEPTION MUSIC INFORMATION)

Abstract. Digitalization of musical sounds for more than 3 decades has been changing the sound environment that surrounds a modern man and makes it musical. This has drawn the attention of specialists of various competencies to the themes of the impact of music on humans. Based on the information approach that allowed us to present musical signals as a combination of informative and redundant information, we introduced the concept of the relationship of excess musical information to the informative one as a measure of the ease of human perception of music of different genres. It is shown that the acoustic conditions in which a person perceives music is an important factor that helps the listener to show interest in music, in which the ratio of redundant and informative musical information is reduced. In Russia, where the importance for the development of a society of good acoustic conditions in the perception of music is underestimated in general, so combining the data of musicology, psychoacoustics, neuroscience, architectural acoustics within the framework of one concept creates the basis for practical work with different sectors of society to promote the need for an overall improvement of acoustic conditions for human interaction with musical culture. It is proposed in musicology studies to include studies of the influence of acoustic conditions on the perception of music.

Keywords: musical information; excessive musical information; perception of music; acoustic conditions.

For citation: Rubin L. S. *Zvuk i muzyki (o zakonomernostyakh vospriyatiya muzykal'noy informatsii)* [Sounds and music (on the regularities of perception music information)]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. No. 18, pp. 142–151. (in Russ.).

REFERENCES

1. Litvinskaya O. S., Chernyshev N. I. *Osnovy teorii peredachi informatsii: ucheb. posobie* [Fundamentals of Information Transmission Theory: A Training Manual]. Moscow: Knorus, 2017. 168 p.
2. Moles A. *Teoriya informatsii i esteticheskoe vospriyatie* [Information Theory and Aesthetical Perception]. Moscow: Mir, 1966. 351 p.
3. Polozov S. P. *Informatsionnyy podkhod v issledovanii muzykal'nogo iskusstva: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [An informational approach to the study of musical art: abstr. of diss.]. Saratov, 2015. 48 p.
4. Sacks O. *Muzykofiliya* [Musicophilia]. Moscow: AST, 2017. 448 p.
5. Shevtsov S. E. *Arkhitekturnaya akustika. Religioznye i obshchestvennye pomeshcheniya goroda Surguta i Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga: ucheb. posobie* [Architectural acoustics. Religious and public premises of the city of Surgut and the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug: a training manual]. Ufa: Pervaya tipografiya, 2019. 173 p.
6. Beranek L. *Concert Halls and Opera Houses*. New York: Springer: Verlag, 2004. 661 p.
7. Guhn M., Emerson S. D., Gouzouasis P. A Population-Level Analysis of Associations Between School Music Participation and Academic Achievement. *Journal of Educational Psychology*. Advance online publication. URL: <http://dx.doi.org/10.1037/edu0000376> (26.06.2019) (June 24, 2019).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 18

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор *А. С. Мешкова*
Ответственные за выпуск *М. В. Городилова, А. Г. Коробова, Е. Е. Полоцкая*

ISSN 2658-7858



Цена свободная

Редактура англоязычных текстов *Л. А. Кручининой*
Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 21. 12.2019 г. Формат 70×90/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,25. Уч.-изд. л. 14,15
Тираж 100 экз. Заказ № 359

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26.

Типография ООО «ЮНИКА»
620027, Екатеринбург, ул. Московская, 29.
Телефон: +7 (343) 371-16-12. E-mail: contract@yunikaprint.ru