



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ  
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ



# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ, МЕТОДОЛОГИИ И МЕТОДИКИ

Сборник статей по материалам  
XII межвузовской научно-практической  
конференции  
1 - 3 ноября 2016 года

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ  
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ, МЕТОДОЛОГИИ И МЕТОДИКИ

---

К 80-летию Людмилы Сергеевны Дьячковой

---



*Сборник статей по материалам  
XII межвузовской научно-практической конференции  
1 - 3 ноября 2016 года*

Москва 2017

УДК 78  
ББК 85.310.7  
М 89

### **Ответственный редактор**

кандидат искусствоведения, доцент Е.С. Дерунец

### **Оргкомитет конференции**

Дьячкова Л.С. (председатель), доктор искусствоведения, профессор  
Дерунец Е.С., кандидат искусствоведения, доцент  
Гатауллин А.А., кандидат искусствоведения, доцент  
Захарбекова И.С., кандидат искусствоведения, доцент  
Гундорина А.А., кандидат искусствоведения, ст. преподаватель

М 89 **Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии:** Сб. статей [Материалы межвуз. научно-практ. конф. РАМ им. Гнесиных, 1–3 ноября 2016 г.] / Сост. и отв. ред. Е.С. Дерунец. – М.: «ПРОБЕЛ-2000», 2017. – 264 с.

ISBN 978-5-98604-631-0

© Коллектив авторов, 2017  
© РАМ им. Гнесиных, 2017  
© Пробел-2000, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА .....	6
-----------------------------------	---

### I. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ

*В.А. Шуранов*

«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ» КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА .....	8
---	---

*И.С. Стогний*

ТОНАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	18
---	----

*Л.Л. Гервер*

ТЕХНИКА ИНГАННО: ПРАКТИКА И ТЕОРИЯ. КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС .....	34
---	----

*Е.М. Алкон*

О ПОЛИФОНИИ СТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ В ФУГАХ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» И.С. БАХА .....	49
--	----

*А.А. Гундорина*

ГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ В РАКУРСЕ ФРАКТАЛЬНОСТИ .....	61
---	----

### II. МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

*А.В. Денисов*

ПАРОДИЯ В ОПЕРЕ XVIII ВЕКА: ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ЖАНРА .....	77
---	----

*П.В. Луцкер*

СУЩЕСТВОВАЛА ЛИ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА В XVII ВЕКЕ? .....	88
---	----

*И.П. Сусидко*

ГЛЮК И ИТАЛИЯ .....	95
---------------------	----

*М.И. Катунян*

КЛОД ДЕБЮССИ: «ВОЙНА» НА ДВУХ ФРОНТАХ .....	103
---	-----

*И.М. Ромащук*

ИЗ ОПЕРНОГО НАСЛЕДИЯ 1930-Х ГОДОВ: «ПОСЛЕДНЯЯ БАРРИКАДА» .....	115
--	-----

***Т.В. Цареградская***

ЖУРНАЛ CONTEMPORARY MUSIC REVIEW  
КАК ЗЕРКАЛО СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ..... 130

***Е.О. Купровская-Денисова***

РАДИКАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕМБРА  
В СОЧИНЕНИЯХ МОЛОДЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ..... 143

### **III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕНДЕНЦИИ И ПОДХОДЫ**

***Т.И. Науменко***

«СОВРЕМЕННАЯ ГАРМОНИЯ» В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ 1970-Х:  
НАЧАЛО НОВОГО ЭТАПА В МУЗЫКОЗНАНИИ ..... 159

***Н.С. Гуляницкая***

О КУРСЕ «МЕТОДОЛОГИИ – МЕТОДА – МЕТОДИКИ» В МУЗЫКОВЕДЕНИИ:  
ОПЫТ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ ..... 169

***В.В. Алексеев***

ОБНОВЛЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ТЕХНОЛОГИЙ  
ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «МУЗЫКА»  
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ – ТРЕБОВАНИЕ ВРЕМЕНИ ..... 177

***И.П. Шеховцова***

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ ВИЗАНТИЙСКОЙ  
ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В УЧЕБНЫХ КУРСАХ  
МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН ..... 183

***Л.А. Купец***

КОМПАРАТИВИЗМ КАК НОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ  
В КУРСЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ ..... 203

***Т.Н. Красникова***

«ТЕОРИЮ МОЖЕТ ПРЕПОДАВАТЬ ТОЛЬКО ПРАКТИК»:  
О НОВОМ ПОКОЛЕНИИ УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ  
ПО МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ  
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН ..... 212

***Е.С. Дерунец***

КУРС ГАРМОНИИ И СПЕЦИАЛЬНОСТЬ:  
НЕКОТОРЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ..... 218

***И.А. Преснякова***

ТЕОРИЯ ДЖАЗА В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ УЧЕБНИКАХ:  
ДИЛЕТАНТСТВО ИЛИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ? ..... 224

***И.С. Захарбекова***

О КУРСЕ «АРАНЖИРОВКА И ГАРМОНИЗАЦИЯ»  
ДЛЯ ПИАНИСТОВ-БАКАЛАВРОВ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ ..... 239

***О.Л. Берак***

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЧУВСТВА РИТМА В РАННЕМ ВОЗРАСТЕ ..... 247

***Я.В. Глушаков***

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО  
СТУДЕНТАМ КАФЕДРЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ПЕНИЯ  
РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ ..... 258

## ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

**С**борник составлен по итогам XII межвузовской научно-практической конференции «Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии и методики», которая состоялась 1 – 3 ноября 2016 года.

Идея проведения и многолетнее воплощение в жизнь этого представительного собрания музыковедов принадлежит *Людмиле Сергеевне Дьячковой* – доктору искусствоведения, профессору РАМ имени Гнесиных. Начиная с 1992 года, конференция проводилась регулярно, и за четверть века в ней приняли участие сотни маститых и молодых музыковедов из России, стран СНГ, Европы и США. Было выпущено полтора десятка научных сборников, которые почти сразу становились библиографической редкостью.

К глубокому сожалению, 3 декабря 2016 года Людмилы Сергеевны не стало... Она не дожидаясь нескольких месяцев до своего юбилея: 28 октября этого года Л.С. Дьячковой исполнилось бы 80 лет. До последнего дня Людмила Сергеевна была на работе: вела лекции, консультировала студентов и аспирантов, рецензировала научные работы, участвовала во всех научных мероприятиях кафедры теории музыки, в составе которой она трудилась более 50 лет. Публикацию данного сборника мы посвящаем светлой памяти видного ученого и нашей коллеги.

Статьи сборника, отражающие тематическое и содержательное разнообразие конференции, сгруппированы в три раздела:

I. Вопросы теории и методологии

II. Музыка в контексте эпохи

III. Музыкальное образование: тенденции и подходы

Первый отражает исследовательские интересы, связанные с разработкой значительных концептуальных проблем, что бывает нередко сопряжено с привлечением комплексного знания. Во втором тематическом блоке охватывается разнообразная проблематика; расположение статей здесь основано на хронологическом принципе – от XVII века до современности – и вбирает в свою орбиту значительный диапазон актуальных проблем. Традиционным для конференции является педагогический и методический аспекты: третий тематический раздел статей

сборника посвящен различным подходам в преподавании музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин.

Оргкомитет конференции благодарит всех участников конференции, а также всех, кто оказал помощь и поддержку на различных этапах ее подготовки: сотрудников кафедры теории музыки академии, студентов-музыковедов и аспирантов РАМ имени Гнесиных.

Оргкомитет выражает особую благодарность руководству РАМ имени Гнесиных (ректор Г.В. Маяровская) за поддержку данного проекта и финансовую помощь, Т.И. Науменко – доктору искусствоведения, профессору, заведующей кафедрой теории музыки – за ценные советы в процессе подготовки и проведения конференции, А.А. Гатауллину – кандидату искусствоведения, начальнику отдела по работе с целевыми программами – за помощь при подготовке сборника материалов конференции к изданию.

*Кандидат искусствоведения*

*Е.С. Дерунец*



# I. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ

---

*В.А. Шуранов*

## **«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ» КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА**

**М**ежду понятиями «музыкальное произведение» и «музыкальный анализ» лежит серьезный антагонизм. Музыкальное произведение – это прежде всего художественный мир, элементы которого «смыслоцентричны», пронизаны энергиями единства, исходящими из генерального формующего центра – художественного смысла. Анализ же или, скажем точнее, аналитическое движение мысли несет в себе иное – структурное – понимание целостности. Как бы ни звучали исходные намерения аналитика, музыкальное произведение для него, в первую очередь, есть функционально организованная система, благодаря которой выстраивается смысл. Логическое противодвижение очевидно: в первом случае смысл первичен, его энергии формуют детали. Во втором случае смысл результативен, он собирается из деталей. Не случайно, что аналитический подход встречает на своем пути серьезное препятствие – затуманенность объективного критерия по переводу собранного в смысл. Даже тщательно выстроенный образный ряд произведения может оказаться подножием субъективных и даже малохудожественных толкований, зависящих от ценностных координат миропонимания аналитика или исполнителя.

Для того, чтобы наметить исследовательские (аналитические) пути к тому качеству музыки, которое формулируется в понятии «художественность», необходимо прежде обозначить его собственный объем и границы. Даже в обычной разговорной практике эпитет «художественный» носит оценочный характер. «Нехудожественное» или «малохудожественное» подразумевает недостаточность некоей высоты (таланта, мастерства, вкуса) художества, от которого зритель и слушатель ждет единства одухотворенной мысли и совершенства ее воплощения. Воз-

вышенное понимание искусства запечатлелось и в этимологии самого слова. В «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера одно из древних (готских) значений слова «художественный» определено как «мудрый»<sup>1</sup>. То есть, в историко-этимологической глубине слова «художественный» таится память о прикосновении человека в акте искусства к мыслимым идеалам миробития, подразумевается не красота внешней формы и не смысловая пустота, а *обращение к чему-то великому, надличностному, надсоциальному*. Синонимом такой художественной высоты в полной мере можно считать понятие «духовный».

Изучение художественной ценности музыки безусловно подразумевает внимание к возвышенно-ценностному смыслу – духу произведения. Что же касается более очевидных и предметных обобщений музыкально-художественного содержания (моральных, социокультурных, психологических), то они важны и необходимы как базовый, более чувственный («душевный») круг образности, подлежащий дальнейшему идеально-символическому обобщению. Выскажем первую гипотезу: именно на этой дифференцированной системе уровней и образно-смыслового движения *от чувственного к сверхчувственному, от душевного к духовному* должен базироваться главный структурный принцип художественного или ценностного анализа музыки<sup>2</sup>.

Однако, если мы обратимся к распространенным эстетическим определениям, то увидим совсем иное видение. Под художественной данностью здесь подразумевается не столько ценностно выстроенное единство, сколько состоящая из слагаемых единиц множественность<sup>3</sup>. После констатации того, что художественная данность текста или его содержания детерминирована особой («художественной») образностью, следует систематизация и классификация родов и видов элементов художественно-образного пространства. Образы разделяются, к

<sup>1</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4-х томах. Пер. с немецкого и дополнения члена-корр. АН СССР О.Н. Трубачева / Под редакцией и с предисловием проф. Б.А. Ларина. М.: Прогресс, 1986. 576 с.

<sup>2</sup> Заметим здесь, что произведение искусства может и не нести в себе высоких, абсолютно-ценностных обобщений. В этом случае его художественная ценность будет соизмерена не с онтологическими вершинами смысла, а со смыслами меньшими – например, прикладными, социо-культурными, моральными, идеологическими.

<sup>3</sup> См., к примеру: Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: АCADEMIA, 2004. С. 16-43.

примеру, на «объектные» и «субъектные», с дальнейшими градациями: герой, персонаж, маска, природа, время, пространство. К характеристикам художественности добавляется особый (порой невербальный) тип языка – звуко-интонационный, пластический, изобразительный и так далее, также привносящий особую условность в структуру «художественного мира произведения» (его поэтики). То есть речь идет именно о множественности, а не о *формирующей энергии смысла*. В такого рода учебных или энциклопедических характеристиках трудно увидеть отличия, например, художественного текста от малохудожественного.

Причина таких эстетических определений, безусловно, мировоззренческая. В них просматривается «психологическая» установка эстетики последних (от XVIII к XXI) веков на искусство как на «отражение действительности». При этом субъектом отражения, а значит и аксиологическим центром, мыслится «человек как мера всех вещей». Действительность же, адаптированная к человеку, оказывается преимущественно чувственно-эмпирической (материально-психологической). Древность мыслила искусство иначе. Например, музыка в легендах и преданиях слышалась и мыслилась как льющаяся из «надчеловеческих» источников. Она была «подслушана» в вышине, в природе, в Космосе и лишь потом воспроизведена человеком. Музыка изначально была голосом самого мира, свидетельством его гармоничного и основанного на Красоте устройства. Услышав «музыку мира», человек пылливо искал возможность воспроизвести ее, символически пересоздать в материи искусства. В этой своей «вторичной» работе со звуком он воспроизводил как внешне чувственный резонанс с окружающей действительностью (эмоции, пластику, звукоподражания), так и возвышенно-пространственные представления о «первомузыке» – мировой Гармонии. Не случайно музыка стала явлением символически синонимичным Космосу. Это родство Музыки и Космоса, основанное, по древнеантичным представлениям, на таких качествах, как *бескрайность, гармоничность и Красота*, запечатлелось и логически в концептуальной триаде родов музыки: *musica mundane – musica humana – musica instrumentalis*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Бозций. Наставления к музыке // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вст. статья В.П.Шостаков. М.: Музыка, 1966. С. 159.

Musica mundana была обозначена как высший род, расположенный над двумя другими – musica humana/musica instrumentalis. В этой трехзвенной дифференциации проступает структура самого мира, который задолго до христианской эпохи мыслился в единстве сфер духовной, душевной и телесной. Соответственно, троичной мыслилась и музыка. Если под «телом» музыки подразумевать грамматическую составляющую ее языка и материальные формы звукоизвлечения (инструментарий/instrumentalis), то содержательная область оказывается двусоставной, разделенной на уровень «душевный» (средоточие чувственности и сюжетной событийности) и «духовный» (сферу абсолютных идеалов, ценностных мер существования мира и человека в нем).

Этот высший уровень труден для терминологического определения его существа и состава. Человеческий разум в своих возвышенных размышлениях о мире запечатлел эту метафизическую реальность в таких понятийных категориях как Красота, Истина, Гармония, Любовь, Высота и так далее. Но, чтобы прояснить абсолютную реалистичность (*ens realissimum*)<sup>5</sup> этих понятий средневековая мысль указывала на характер их действия в мире: *способность к эманации* (проявлению себя через чувственное), *неизменность во времени и пространственную безграничность*. Высший род музыки – это не другая музыка наряду, например, с musica humana (душевной, чувственной). Это она же, но в одухотворенном состоянии и качестве, не «иная» образность, но особый «статус» чувственной образности, пронизанной энергией одухотворения-возвышения. Высший род музыки идеально образен, чувственно может быть воплощен только символически. Musica mundana образно не может быть передана, например, через выражение действия или эмоционального реагирования, через картину природы или персонаж. Используя иные сравнения можно сказать, что это некая «канва», «вектор силы», действующий во всех чувственных образах, проявляющийся через них (эманация). Это поднимающая, преображающая (по сути, одухотворяющая) энергия, которая действием своим выстраивает динамику музыкально-смысловой фабулы и музыкальной формы. В тексте, структурно, она присутствует неочевидно и видна лишь для нацеленно ищущего ее внимания. Порой она «дефицитно» присутствует в каком-либо нюансе музыки, и увидеть, оживить этим нюансом все произведение может лишь одухотворенная воля испол-

---

<sup>5</sup> Наиреальнейшая сущность (*лат.*).

нителя. Исполнитель порой даже компенсирует недостаточность энергии художественного преобразования, заложенной композитором в текст произведения. Для неравнодушного к художественно-одухотворяющему качеству музыки смысловые архетипы Дали, Простора, Высоты, Красоты, Полета перестают быть абстракцией, оказываются символическими подсказками-ориентирами, реально действующими векторами художественной (исполнительской или исследовательской) работы.

Чем, к примеру, велик музыкальный гимн, звучанием которого наполнены многие кульминации и финалы (кульминация увертюры к «Тангейзеру» Р. Вагнера, побочная партия в репризе и коде «Ромео и Джульетты» П. Чайковского, начало и кода «Эгмонта» Л. Бетховена)? Простой ли маршевой или многоголосным пением? По музыкантски точному замечанию В.В. Медушевского, гимн велик заложенной в нем вселенской пространственностью, жаждой или энергией высоты! Без этого гимн свертывается в обычные марш или песню.

Обратим внимание, что временные и пространственные координаты не случайно проявляются как «проводники» художественно-духовных символизаций. Не только в музыке, но и в метафизических созерцаниях (поэтических, художественно-изобразительных, философских) время и пространство предстает в погранично-материальных символах, как некие рубежи изживания предметно-чувственного. Преодоление временных и пространственных координат-рубежей, созерцательное вхождение в область надвременья и всепространства (Вечности и Бесконечности) оказывалось едва ли ни единственным способом мысленного, а для искусства – образного вхождения в сферу предельно ценностных мер бытия, обретения ракурса видения «от Абсолюта», от Идеала. Обобщенные образы пространства и времени формируют онтологический взгляд на мир. Любая эмпирическая предметность, попадая в «координаты» бескрайности/бесконечности, мыслится от Вечности, получает меру высокого смыслового обобщения или, по терминологии В.В. Зеньковского, – меру «идеации»<sup>6</sup>.

Через диалог человеческого с предельно-небесным выстраивается важнейший смыслогенный архетип, тысячекратно воспроизведенный в произведениях европейской музыки. Наполненная энергией устремленность души ввысь, жажда высоты, встречаясь с льющимся с высоты

---

<sup>6</sup> Зеньковский В. Основы христианской философии. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1992. 268 с.

ответом, образует в интонационном движении волну. С точки зрения humana это действительно волна – чувственное движение, расширенная фаза дыхания. С точки зрения mundana, это синергичная вертикаль, по которой о-существляется («обретает суть») встреча одухотворенной души и предзаданной Гармонии мира. Факт встречи бесконечно расширяет хронотоп, наполняет смыслом чувственное: трагическое утешает, восторженное окрыляет...

**Ф. Шопен Прелюдия №20 до минор.** Образная выразительность этой фортепианной миниатюры почти всегда аргументируется указанием на жанр похоронного марша, передачей трагического, хотя и торжественного строя чувствований<sup>7</sup>. Это психологическое или «душевное» видение в чувственных образах. Но обратим внимание на характерную деталь: в авторской версии (академическое издание под редакцией И.Я. Падеревского) запись аккордов произведена в басовом ключе с множеством добавочных линий. Видимо, чтобы облегчить чтение нот для юных музыкантов, в одном современном интернет-издании запись перенесена в скрипичный ключ. Действительно, чтение нот облегчилось, но музыка потеряла содержательно важный уровень напряженности – онтологическое стяжание высоты. Шопеновская запись не формально фиксировала звуки, но свидетельствовала о тесситурно-звуковом усилии, взывании «снизу». Не понуро шагающий, но напряженно поющий, устремленный вверх человек – вот художественно-образный зачин музыки. Человек, через трагедию восходящий к свету, к небу. В этом есть воплощение баховского, и более раннего средневекового молитвенного обращения: «Из глубины взываю к Тебе, Господи!». Чаяние неба не остается безответным. Дважды с высоты небес звучит мелодия второй части – музыка утешения и вознесения, музыка бесконечно расширяющегося пространства и времени-Вечности. Эта одухотворенная пространственность, которая расширилась к концу прелюдии, образно была заложена изначально в напряженной тесситуре первых аккордов. Из возвышенного устремления, рожденного трагедией, как из предзаданной идеи музыки, родилась сначала «неудобная» запись начальных тактов, а затем свободно парящие «отвечающие» голоса ангельского хора.

---

<sup>7</sup> См.: Шорникова М. Музыкальная литература: развитие Западно-европейской музыки. Второй год обучения: учеб. пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2008. с. 218.

Получается, что пространственные характеристики, такие как высота тесситуры, регистра, фактурное отслоение мелодии и ее восхождение/нисхождение могут считаться аналитическим инструментом для возвышенно-символического переосмысления предметно-чувственной семантики текста. Назовем это *пространственным вектором* художественно-аналитического обобщения.

Точно так же может быть задействован и *временной вектор*, когда образ Вечности воплощается через *длание* или *изживание временного пульса*. Своего рода идеальную музыкальную форму образа Вечности изобрело Средневековье, воплотив его через «мерный шаг гармоний» хорала (слова Дионисия Ареопагита о церковном пении) и полихронию (соположение долгой и короткой пульсаций голосов) мелизматического органума. И тот и другой принцип стали архетипическими. Их, например, мы находим во II части Второго фортепианного концерта С. Рахманинова. После вступительных хоральных аккордов оркестра включаются фортепианные фигуры, в которых композитор словно бы «запутывает» акценты в пересечении триолей и квартолей. На самом же деле Рахманинов таким образом снимает пульс движения во времени, и на этот возникающий образ надвремя накладывает парящую в вышине мелодию.

Получается, что Вечное и Бескрайнее не живут в музыке как определенные аллегории, они оказываются *особым свойством* семантически более определенных интонаций и жанров. Обнаруживаясь через снятие временных и пространственных границ, через накопление верхстремительных токов в материи конкретной интонации, они приобретают некий «вид», пригодный для анализа. Со смысловой же точки зрения такой наполняемый бескрайностью хронотоп несет в себе идею преображения, «идеации».

Однако пространственно-временная координата была бы недостаточной для реализации духовно-художественного Идеала музыки. Для него необходим был не только энергийный, но и собственно звуковой Абсолют, осязаемый при этом для слуха и аналитических рассуждений. Абсолют, гармонично слитый с преобразованным хронотопом, но, как непосредственно звучащий, сопоставленный в качестве соизмерительной Меры с образами чувственными, пластическими и так далее. В качестве такой Меры-образа в музыке выступает *Красота в ее возвышенно озвученных формах*. Все, что для интонирующего слуха и сознания собирается в понятиях Благо-

звучность, Со-гласие (озвученное Со-зерцание), Гармония, Комплементарность и так далее, оказывается Мерой для образов чувственных, но и сама эта Мера у-мерена Вечностью и Бесконечностью.

В Гармонии и Красоте собирается мыслимая человеком внутренняя идея мира. Красота и Бесконечность синонимичны. Любой диссонанс резко сокращает пространство и включает сиюминутное переживание времени. Безусловно, произведение не обходится без негативных образов, но художественная истина строится *на их преодолении*. Так складывается форма, и так действует в ней *формулирующая энергия художественного смысла*.

Из этого мы делаем важнейший аналитический вывод: каждый элемент формы символически существует не просто как часть структуры, не только как временная или переменная ее функция, но как неизменный проводник всеобщей Гармонии и Красоты! Красота, во всех ее проявлениях, и есть смысл и источник энергийного формования. Значит, если музыкант (аналитик, исполнитель) не распознал элемент внешней формы как носителя Красоты, не увидел в нем действия формулирующих сил, значит не возжег в этой музыке ее духовно-художественный смысл.

**Р. Шуман «Веселый крестьянин».** Как чаще всего педагоги мыслят эту музыку и объясняют ее детям? Заголовок (в некоторых изданиях пьеса именуется детальнее: «Крестьянин, возвращающийся с работы») программно концентрирует мысль на персонаже: вместе с веселым настроением воспроизводится угловатая походка, жесты и, возможно, немного юмористическое (ироническое) отношение к герою музыки. Для такого исполнения музыкант легко найдет в тексте целый набор языковых аргументов, исходящих от первичных интонационно-жанровых значений: тяжелая (мелодия в басу) поступь, «приседающие» с акцентом на сильную долю аккорды. Низкий регистр мелодии, ее движение по звукам трезвучия, услышанные в контексте «тяжелой поступи», широкие жесты мелодической пластики дают дополнительные свидетельства в пользу юмористической сценки: размашистого, преувеличенно патетического («героического») шествия заглавного героя. Подобная линия рассуждений имеет свою причину – «психологическую» установку, где героем мыслится исключительно человек.

К такому эстетически приниженному образу нетрудно присоединить еще и иные средства языка – «пританцовывающие» пластические интонации, удалое пение... В итоге вместо «крестьянина, возвращающегося



с работы» легко можно получить «крестьянина, загулявшего после работы». Ни один элемент текста не был увиден онтологически, как результат энергичного действия Красоты. Соответственно включилась и «презумпция» антихудожественности. Но возьмем один, например, центральный элемент текста – восходящее трезвучное движение мелодии и взглянем на него «от неба», а не «земли». Одна ли героическая патетика таится в восходящем движении по звукам трезвучия? Вспомним, например, тему II части 21 Концерта (F-dur) Моцарта! Здесь практически тот же лексический набор! В ней также есть шаг, маршевая основа, движение вверх по трезвучию и пение. Но на первое место у Моцарта выходит полетная мелодия. Это восторженно молитвенная ария, наполненная воздухом и устремленная к небесам. Телесно-пластические жесты мелодического восхождения здесь звучат как «скачки-пневматы» («скачки-духи»), скачки радости и полета<sup>8</sup>. Они легко завоевывают высоту и своей причастностью к Простору и Выси преобразуют песенное начало, которое соединяется с маршем в гимническое воспевание.

Так и в «Веселом крестьянине». Стоит только восходящие мелодические шаги услышать как этимологически полетные, – энергией полета и света наполнятся все элементы музыки. Вместо тяжелой поступи тела начинает ликующе петь и «подпрыгивать» душа, притягиваемая небом. И от исполнителя тогда уже потребуется особое «пневмоническое» интонирование, легкая, почти снятая акцентность, широта мелодического распева – как в первой, так и, особенно, во второй части. И уже не крестьянин, но мир во всей его Красоте становится героем музыки. Его гимнически-восторженно славит идущий и поющий человек.

Сформулируем новый горизонт умозаключений о художественности как аналитической проблеме. Такие логические приметы, как преобразованный/преобразующий хронотоп и озвученная Красота оказываются художественно активными только в условиях базового достояния музыки: *двусоставности ее художественного мира – дифференциации на возвышенно-образный и чувственно-образный уровни*. В этом исходный художественный потенциал произведения, возможность преобразовательно-энергичного движения от низшего уровня к высшему.

---

<sup>8</sup> Денеш Золтаи. Этос и Аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. С.95.; Мартынов В. История богослужебного пения: Учебное пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С.59.

Но в аналитическом процессе кроме данности текста есть еще и данность познания, процесс движения познающего ума (гносеологический процесс). Особенности этого процесса являются не только постепенность, переход от частного к общему, но и *исходная предубежденность понимания*. В свое время средневековая герменевтика (наука о понимании), описывая этот процесс, предложила специальный термин – *анагогическое*, или «вверхстремительное» понимание. Появился этот термин в рамках размышлений о верном толковании Священных, а затем и художественных текстов. Греческое *αναγω* («возвожу вверх»)⁹ для процесса познания означало *необходимость понимания в возвышенном смысле*. Конечно же, речь идет о некоем предзнании, которое, однако, не имеет ничего общего с субъективной и вседозволительной установкой, ведь речь идет о «презумпции» художественной высоты смысла в произведении, приобщенности образов не к бытовым, но высоким, жизненно ценностным идеалам. Древние герменевты специально акцентировали этот момент: человек в процессе познания должен подняться над собой в поисках смысла, «видеть с высоты».

Суммируя сказанное, мы можем сформулировать краеугольные принципы художественности и нацеленного на нее анализа. *Художественное в искусстве есть сопряженное в своей смысловой глубине с предельными ценностями мира и жизни*. Образный мир произведения наполняется качеством художественности в силу осуществляемого *художественного обобщения* – *возвышенного преображения*, когда конкретные образы, чувственно переживаемые интонации оказываются энергично устремленными, соизмеренными с горизонтом идеальных, предельных ценностей бытия. Для человека, познающего художественную глубину музыки, ее возвышенно образный строй открывается благодаря художественной же *возвышенной предубежденности познания*. Без бытийно-ценностной глубины художественный потенциал музыки скудеет или вовсе отсутствует, без возвышенной предубежденности познания он изначально исключается аналитиком или исполнителем. Только при встрече смысловых глубин текста и намерений познающего может быть выстроено истинное пространство художественного мира музыкального произведения.

---

⁹ Варнава (Беляев), епископ. Основы искусства святости. Опыт изложения православной аскетики. Т.1. Н.Новгород: Братство во имя св.кн. Александра Невского, 1995. 172 с.

## ТОНАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Т**ональная сфера чаще всего рассматривается как базовый компонент сочинения, принимающий активное участие в развертывании музыкальной ткани и формообразовании. Вместе с тем тональный процесс является чрезвычайно важной семантической структурой музыки. Нередко он играет решающую роль в создании смысловой концепции произведения. Его можно рассматривать как самостоятельный «сюжет», в котором тональности, как полноправные действующие лица, «играют» свои роли, участвуя и в локальном, и в общем процессе смыслообразования. Тональности способны решать «стратегические задачи» музыкальных текстов, осуществляя «намерения» этих текстов (о «намерениях» текста, равно как и о намерениях писателя и читателя, говорит У. Эко)<sup>1</sup>.

Семантика тональностей, их колористическая и смысловая роль – вопрос не новый для музыковедения. Таблица 1 обобщает интерпретации тональной семантики М. Шарпантье, Ж. Рамо, Т. Гофмана и А. Лавиньяка. Автор данной таблицы Ж. Наттье говорит о том, что заметные расхождения в оценке тональностей трудно объяснить. К примеру, F-dur, согласно А. Лавиньяку, является «пасторальным символом» (по мнению Ж. Наттье, не исключено, что в своей интерпретации А. Лавиньяк опирается на «Пасторальную» симфонию Л. Бетховена). Однако М. Шарпантье и Ж. Рамо относят F-dur к тональности, несущей «гнев» и «ярость».

**Таблица 1**

Тональности	Шарпантье	Рамо	Гофман	Лавиньяк
C-dur	веселый, воинственный	живой, радостный	-	простой, наивный, свободный

<sup>1</sup> Эко У. Откровения молодого романиста М.: АСТ: Corpus, 2013. С.75 – 76.

c-moll	мрачный, печальный	нежный, скорбный	-	мрачный, драматический, агрессивный
cis-moll	-	-	-	жестокий, зловещий, мрачный
Des-dur	-	-	тревожный	очаровательный, спокойный, деликатный
d-moll	торжественный, благодетельный	сладостный, печальный	-	серьезный, сосредоточенный
D-dur	радостный, задиристский	бодрый, радостный	-	веселый, блестящий, живой
e-moll	женственный, любовный, жалобный	сладостный, нежный	-	грустный, взволнованный
E-dur	вздорный, пронзительный	песенно- нежный, веселый или торжествен- ный, велико- лепный	твердый, мужественный блестящий, сверкающий	блестящий, теплый, радостный звучный, энергичный
Es-dur	жесткий	-	-	-
es-moll	ужасный, угнетающий	-	-	-
F-dur	бушующий, яростный	шторм, гнев	страстный диалог	пасторальный, сельский
f-moll	мрачный, жалобный	нежный, плач, мрачный	-	угрюмый, печальный, энергичный
Ges-dur	-	-	-	мягкий, спокойный
G-dur	ласковый, радостный	Песенно- нежный, веселый	-	сельский, веселый
g-moll	серьезный, великолепный	нежный, сладостный	-	меланхоличе- ский, вызвающий сомнение

As-dur	-	-	добрые духи	мягкий, ласковый, помпезный
as-moll	-	-	вечное желание	гнетущий, тоскливый, очень мрачный
a-moll	нежный, жалобный	-	изводящее очарование	простой, наивный, грустный, деревенский
A-dur	радостный, пасторальный	живой, радостный	-	свободный, звучный
B-dur	великолепный, радостный	шторм, ярость	деревенский, весенний	благородный, элегантный, грациозный
b-moll	мрачный, страшный	мрачные песни	-	траурный, таинственный
h-moll	одинокий, меланхоличный	-	-	жестокий, мрачный энергичный
H-dur	жесткий, жалобный	-	-	энергичный

Скорее всего, на подобные трактовки оказали влияния сами произведения, их образная семантика, тематизм, общая концепция. Комментируя данную таблицу, Ж. Наттье говорит о том, что музыкальная семантика в целом опирается на биологические, психологические и культурные основы, но он предостерегает от прямых аналогий, полагая, что «вербализация музыкального значения является особым типом символизации»<sup>2</sup>. Этому вопросу уделяет значительное внимание и Р. Фрэнсис. Размышляя о тональностях, Фрэнсис говорит о той «дискурсивной вселенной»<sup>3</sup>, которая возникает в связи с ассоциативными механизмами их восприятия. Согласно его высказыванию, «изучать музыку – это не просто учитывать расположение нот, но осмысливать и то, что не всегда ясно и понятно»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Nattiez, Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music / Jean-Jacques Nattiez; trans. Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. P. 124.

<sup>3</sup> Frances R. La perception de la musique. Paris, 1984. P. 275.

<sup>4</sup> Ibid. P. 276.

Тональный облик произведения, будучи действительно одним из его «ликов», оказывается таким же носителем смысла, как интонационная ткань, тематизм, оркестровка и т.д. При этом нет двух одинаковых трактовок одной и той же тональности. Тональность – только обозначенное пространство, в котором будет развиваться художественная мысль. Сам тональный «сценарий» зависит от общего контекста. Тональность нередко выступает аналогом тематизма.

Тональная сфера обладает такой же многоуровневой природой, как и другие составляющие музыкального произведения. Есть тональности первого и второго (третьего, четвертого) планов и, соответственно, тональная драматургия. Тональный сюжет не изолирован от общего контекста, но он имеет собственную выразительность.

Также как и интонация, тональность всякий раз окрашивается, «подсвечивается» различными способами. Потому не существует двух одинаково звучащих тональностей. Тональности подвергаются интерпретации наравне с другими текстовыми элементами в соответствии с общей концепцией сочинения. В этой связи осознается различие трактовок одной и той же тональности, ибо не существует раз и навсегда заданного значения *C-dur*. Если сравнить *C-dur* первой прелюдии из 1 тома ХТК с использованием его в «Страстях по Иоанну» и «Страстях по Матфею», то оказывается, что тональность *интонируется* совершенно по-разному, в одном случае обозначая Благоую весть (согласно трактовке Б. Яворского), а в других – связываясь с событиями на Голгофе.

Вспомним весьма «немажорный» *D-dur* в знаменитом *Andante* из Второй фортепианной сонаты Бетховена или «устрашающий» *Es-dur* в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича – одну из самых благородных и «умиротворенных» тональностей.

Тональная палитра сочинений Баха – это целый мир, пронизанный глубокими смыслами. Месса *h-moll* Баха завершается хором в *D-dur* (повтор шестого номера). «Страсти по Иоанну» имеют абрис *g-moll* – *Es-dur*, «Страсти по Матфею» *e-moll* – *c-moll*. Движение от одного минора к другому – важнейший аспект концепции «Страстей по Матфею». Бах часто применяет тональности второго плана, и это игровой пласт его музыки.

Во всех частях «Французской сюиты» № 4 *Es-dur* Бах использует прием, обеспечивающий единство целого. Он связан с отклонением в первом

же такте в тональность субдоминанты (As-dur). Появление звука «ре-бемоль» в первых же тактах Аллеманды вносит специфический колорит в ее палитру, обеспечивая функционирование тональности второго плана.

### Пример 1

И.С. Бах Французская сюита № 4 Es-dur. Аллеманда



Далее на протяжении всей сюиты разворачивается целый сюжет, связанный с внедрением звука «ре-бемоль»: в Куранте с его участием возникают отклонения в f-moll, b-moll, As-dur. Кульминацией описываемого процесса, как и в предыдущем случае, является Сарабанда, где он включен в мелодическую линию баса.

В последующих трех частях (Гавот, Менуэт, Ария) происходит постепенное «убывание» звука «ре-бемоль», а в заключительной Жиге он вновь появляется в контексте общих форм звучания. При этом возвращается не только его первоначальная семантика, заданная двутональным колоритом, но и количество употреблений данного звука в начале и конце сюиты оказывается симметричным. Шесть раз звучит «ре-бемоль» в Аллеманде, шесть раз в Жиге. Образовался «микросюжет», и, как любой настоящий сюжет, он имеет свою «интригу» и свою драматургию, где данный звук был своеобразным «персонажем», образовавшим собственный «малый сюжет» с собственными «интригами» в его развитии.

Тональный сюжет представлял собой игру с колоритами, проявляясь в последовательном накоплении и усилении признаков тональности второго плана.

Аналогичный прием использован в «Английской сюите» № 1 A-dur, в которой Бах вводит отклонение к субдоминантовой тональности (D-dur). Это проявляется как сквозной прием для всех частей сюиты, но используется с разной степенью интенсивности. Точно так же кульминацией в использовании тональности D-dur является Сарабанда (пример 2).

## Пример 2

И.С. Бах Английская сюита №1. Сарабанда



В следующих частях D-dur постепенно убывает, завершая тональный «сюжет», построенный на использовании *тональности второго плана*, имеющей колористическое значение.

В сочинениях И. Брамса мы видим иные принципы тональных взаимодействий, влияющие на общий процесс формообразования и смыслообразования.

В *Интермеццо* op. 76 № 4 Брамса тональный сюжет строится таким образом, что основная тональность B-dur по сути дела является «скрытой». Она «прячется» в дымке доминантовых, субдоминантовых и иных красок (пример 3) и угадывается лишь по косвенным признакам, ее «отсвет» запечатлен лишь в отражении других тональных красок.

## Пример 3

И. Брамс Интермеццо op.76 №4

### *Allegretto grazioso.*



Проявившийся в конце концов B-dur неожиданно оказывается доминантой тональности es-moll, и заключительные аккорды повисают в неопределенности и вопросительном многоточии.



Особую роль играют множественные органные пункты, спонтанно возникающие в разных голосах. Художественная сторона этих колористических приемов характеризуется тонкой зыбкостью «ускользающих мгновений», созерцанием красоты, таинственностью, непрерывно меняющимся фоном.

Поиск основной тональности, которая определяется лишь к концу произведения, можно наблюдать и в *Интермеццо op.118 №1*: здесь основная тональность A-dur в течение всей пьесы показана косвенно, через другие тональности. Широкая палитра тональных красок служит обогащению «скрытой» тональности A-dur, которая буквально «светится» разными бликами. Процесс ее становления можно уподобить становлению образа, сущность которого проявляется в динамических изменениях (пример 4). Похожий тональный «сюжет» можно наблюдать в мазурке Ф. Шопена op. 17 № 4, в которой a-moll проявляется только в конце первой части, а до того существует только в бликах F-dur и d-moll.

#### Пример 4

И. Брамс Интермеццо op. 118 № 1



В *Интермеццо op.118 № 4 f-moll* тональный процесс активен и содержит в себе сочетание тональностей f-moll – E-dur. Это взаимодействие тональностей основано на однотерцовом родстве и близком «соседстве». Для крайних частей И. Брамс применяет одноименные тональности (f-moll – F-dur). Движение к конечной тональности проходит через E-dur (пример 5).

Постепенно «накапливаясь» благодаря отдельным вкраплениям, F-dur полностью «выходит из тени» в коде, завершая процесс, в котором F-dur являлся и путеводной нитью, и искомой целью, направляющей раз-

вите, но проводником служил E-dur. Следует отметить, что Брамс, наряду с использованием одноименных тональных сопоставлений (характерный романтический колорит), нередко строит целый сюжет, основанный на длительном пути к одноименному мажору (f-moll – F-dur – излюбленная пара, встречающаяся, к примеру, в фортепианной сонате № 2).

### Пример 5

И.Брамс Интермеццо ор.118 №4 (такты 27-37)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features complex harmonic textures with many accidentals. Performance markings include 'dolce' and 'poco cresc.'. Fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout. The second system continues the piece, marked 'dim.' and 'pp' (pianissimo). It features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a final chord marked 'ca.' (coda).

Словно продолжая данный тональный сюжет, Брамс в *Интермеццо ор. 119 № 2* представляет основную тональность e-moll, которая функционирует в едином пространстве с тональностью f-moll. Тональность f-moll появляется внезапно (импульсивно), и вновь возвращается в e-moll (пример 6). Возникает «скользящий» тональный процесс, при этом сами тональности ясно фиксированы.

### Пример 6

И. Брамс Интермеццо ор.119 №2 (такты 18-20)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The music features complex harmonic textures with many accidentals. Performance markings include 'dim.' and 'pp' (pianissimo). Fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout. The second system continues the piece, marked 'pp'. It features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a final chord marked 'ca.' (coda).

Сочетание тональностей e-moll – f-moll основано на близости расположения, грань между ними очень тонкая: никакой видимой модуляции, обозначенного перехода, но тесное соседство, близкое взаимодействие. Связь их проясняется дальше, в средней части, когда включается E-dur и обнаруживается однотерцовое родство тональностей E-dur и f-moll, а также однотональное родство e-moll – E-dur. Образуется тонкая игра колоритов, где f-moll проявляется в функции тональности второго плана, оказавшись глубинным импульсом тональности E-dur, главенствующей в средней части и в коде Интермеццо.

Совсем иначе выглядит монотональная композиция. Примером может служить *Интермеццо op.117 №1* Es-dur. Тональный колорит предельно лаконичен и имеет только ладовую версию: Es-es-Es (минор, соответственно, в средней части трехчастной композиции). Одноименные тональности отражают образное единство, воплощая созерцательный покой, гармонию, струящийся свет (в крайних частях). В них царит статика, и ничто не нарушает «идеальную картину» (пример 7). Идеал не требует ни борьбы, ни даже смены красок, ибо он совершенен. Следует отметить, что *ми-бемольный* «сюжет» в творчестве Брамса существует как самостоятельный, к примеру, в *Интермеццо op. 117 № 1*; в «благодатной» четвертой части «Немецкого реквиема», а в *Интермеццо op. 76 № 4* представлен остинатным звуком «ми-бемоль». Это символ света, сияния, легкого движения.

### Пример 7

И. Брамс Интермеццо op. 117 № 1



Трагические краски средней части (es-moll, интонации волнения, страдания) не разрушают общую гармонию, и в репризе происходит возвращение еще более «святищегося» Es-dur (это подчеркнуто

применением излюбленной Брамсом вариационной фактуры). Подобная концепция, в которой трагическое начало замкнуто изнутри, и, не влияя на общий ход событий, представлено как грань картины мира, – не редкость для романтического произведения. Тональность *es-moll* оказывается внутренним импульсом *обновленного* звучания *Es-dur* в репризе. Возможно, это говорит о том, что *идеальное* и *человеческое* имеют общий «тон», но разные плоскости бытия.

В *Сонате f-moll op. 5* Брамса тональный сюжет имеет неповторимый облик. Наряду с основной, существует тональность *Des-dur*, встречающаяся в каждой части сонаты и связанная с собственным тематизмом, лежащим в основе процесса, названного В. Протопоповым «*рассредоточенными вариациями*»<sup>5</sup>. Брамс обогатил сонатную форму не просто чертами вариационности, но введением вариационного цикла, развивающегося во всех частях сонаты, ни в чем не уступая настоящим вариациям. В этой связи значимость тональности *Des-dur* и связанного с ней тематизма постоянно возрастает и укрепляется.

*Des-dur* – не просто тональность, но тональность-персонаж, тональность-ситуация, а в конечном итоге тональность-сюжет. Тональный процесс здесь сродни тематическому. Тональное движение направлено от *f-moll* к *F-dur*, но через *Des-dur*. Постепенно вырисовываясь, *Des-dur* строит свой собственный образно-смысловой мир. *Des-dur* является тональностью одной из лирических тем, направляющих линию драматургического развития к светлому завершению (первой части и финала).

Восемь *Des-dur* 'ных эпизодов образуют глубинный стержень, связанный с воплощением лирической сферы образов. Но лирическая сфера здесь – не мелькнувшая и исчезнувшая романтическая мечта. В сонате Брамса предлагается иная концепция лирики, глубоко устойчивой и почвенной. Привычные «мечта и действительность» вступают в новые взаимоотношения: мечта, «материализовавшись» в вариационном цикле, сама становится «действительностью».

Сквозной *вариационный процесс* образовал путь от *f-moll* к *F-dur*, но путь этот осуществляется не прямо, а через *Des-dur*. Поэтому за-

---

<sup>5</sup> Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму // Советская музыка. 1959, № 11. С. 72.

ключительная фаза финала звучит сначала в тональности *Des-dur*, затем в *F-dur*, завершая все вариационные процессы сонаты (примеры 8, 9).

Тональность как образ, идея, концепция – не редкость у романтиков и композиторов XX века. Брамс ярко и рельефно эту идею воплотил в сонате.

#### Пример 8

И. Брамс Соната для ф-п *f-moll* (финал)



#### Пример 9

И. Брамс Соната для ф-п *f-moll* (финал)



В сонате *f-moll* Брамс применяет свой излюбленный прием, заключающийся в том, что к одноименному мажору лежит долгий и сложный (как в *Интермеццо op. 118 № 4* и *Интермеццо op. 119 № 2*) путь. Этот прием не только обогащает колорит сочинений, но оказывается их важнейшей концептуальной основой<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> См. об этом: Стогний И. Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И.Брамса // Семантика музыкального языка. Вып. 3: Материалы научной конференции 29–31 марта 2005 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. С.118 – 127.

В основе тональных сюжетов у Брамса часто – «поиск» основной тональности, проявляющейся через косвенные признаки. Тональный язык композитора проявляется в постоянном «мерцании» широкой палитры красок, обогащающих основную тональность.

Важнейшую роль тональный сюжет играет в операх, определяя невидимые параллели между персонажами и ситуациями либо наоборот, подчеркивая их различие. Кратко рассмотрим Интермедию «Искренность пастушки» из оперы Чайковского «Пиковая дама». Как известно, Интермедия является «вставкой» для усиления драматургического контраста и подчеркивания трагедийной линии оперы. Однако анализ тональных сюжетов двух наиболее контрастных дуэтов – Прилепы и Миловзора из 3-й картины и Лизы и Германа из 6-й картины говорит об особом параллелизме этих дуэтов, о том, что Интермедия не является просто «вставкой», поскольку существует глубинная связь между дуэтами. В предлагаемой таблице приведены эти параллели, особенно проявившиеся на тональном уровне.

**Таблица 2**

Прилепа – Миловзор (3 к.)	Лиза – Герман (6 к.)
Прилепа ожидает Миловзора	Лиза ожидает Германа
Возглас Миловзора при появлении: <b>«Я здесь»</b>	Возглас Германа: <b>«Да, здесь я»</b>
Заключительная часть дуэта: <b>«Пришел конец мученьям»</b>	Аналогичный момент, Лиза: <b>«О да, миновали страдания»</b>
<b>Тональности: А-Е-С</b>	<b>Тональности: А-Е-С</b>
Перелом приходится на C-dur: Златогор предлагает Прилепе золото, ответ Прилепы: <b>«Ни вотчин мне не надо, ни редкостных камней».</b>	Герман собирается в игорный дом, туда, где <b>«Груды золота лежат»</b> – эта фраза звучит в C-dur. В C-dur в дуэте Лизы и Германа начинается резкий поворот, стремительно приближающий трагическую развязку.
Дуэт завершается в A-dur с отклонением в fis-moll, но с возвращением в A-dur.	Дуэт 6-й картины завершается в fis-moll – тональности квинтета <b>«Мне страшно».</b>

В репризе дуэта Прилепы и Миловзора A-dur символизирует идеальную гармонию, царящую в их душах. Единственная «тень» проявляется в этой лучезарной картине, когда Миловзор сообщает: **«Не буду больше»**

*скромн, я долго страсть скрывал*). Эти слова звучат в тональности *fis-moll*, после чего восстанавливается *A-dur*. Шестая картина завершается в *fis-moll*, адресуя восприятие к квинтету «Мне страшно», звучащему в первой картине. Тональность *fis-moll* активно участвует и в предсмертной сцене галлюцинаций Германа, которому мерещится Графиня. Но в прояснившемся на миг сознании, судя по внезапно изменившейся тональной палитре (*C-dur – F-dur*) и возникшей теме любви, его внутреннему взору предстала Лиза. В целом на тональном уровне повторяется драматургическая концепция оперы: возникает невидимая связь пасторальных сцен с трагическими. Это глобальная мысль оперы.

Сюжет Интермедии разворачивается на основе жанра пасторали, подготовленной еще началом оперы – хорами нянюшек, гувернанток, детей, барышень и всех гуляющих. Эта линия продолжается во второй картине: сцене домашнего музицирования – дуэте Лизы и Полины, романсе Полины, хоровой сцене «Ну-ка, светик Машенька». Интермедия оказывается кульминационной точкой, завершающей пасторальную линию.

В то же время в начальных сценах оперы, еще задолго до наступления главных событий, необъяснимым образом возникают трагические вставки: квинтет «Мне страшно», звучащий в совершенно мирной обстановке гуляющей толпы; романс Полины, явно не соответствующий «пасторальной» картине музицирования в покоях Лизы. После подобных «включений» взаимосвязь сцен пасторального характера и трагедии становится все более очевидной. Далее происходит резкий поворот в сторону трагедии.

Осознание подобного драматургического «хода», заключающегося в неразрывной связи пасторали с трагедией, помогает осмыслить и параллелизм персонажей (Прилепы – Миловзора и Лизы – Германа), и неслучайное сходство дуэтов, отчетливо проявившееся в шестой картине на тональном и отчасти интонационно-тематическом уровнях.

В *Фантазии c-moll памяти Марии Юдиной* В. Рябова<sup>7</sup> тональность оказывается главной идеей сочинения, чья концепция достаточно сложна. Тематически она опирается на Фантазию *C-dur* Шумана, хотя постоянно возникают «тени» И.С. Баха, В.А. Моцарта (его фортепи-

---

<sup>7</sup> Сочинения современного московского композитора Владимира Рябова подробно анализируются в монографии Стогний И. Коннотативные свойства музыкального текста. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.

анной Фантазии с-moll), Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, Ц. Франка, П. Чайковского, С. Рахманинова. При этом Рябов не цитирует материал, а применяет измененные версии оригиналов, в каждой из которых ярко проявляется индивидуальность автора. В данном случае перед нами не цитаты и не стилизации. Этот прием, скорее, уместно назвать «цитациями», учитывая их несколько размытый характер. Цитации создают эффект стилевой «панорамы». Композитор в подобной ситуации предстает философом, осмысливающим и обобщающим широкий пласт культуры.

Концепция данного сочинения мотивирована посвящением Фантазии великой пианистке Марии Юдиной, владевшей обширным репертуаром, постоянно «всплывающим» в Фантазии. Композитор в целом создал романтическое произведение, хотя в нем используется 12-тоновая техника, кластеры и другие современные технические приемы. Но эти техники практически незаметны на слух и весьма органично вписываются в «романтическую» (более всего шумановскую) стихию, естественно связанную с Фантазией С-dur. Тема шумановской Фантазии С-dur в версии Рябова дана в Н-dur.

### Пример 10

В.Рябов Фантазия памяти М.Юдиной

Тональный сдвиг шумановской темы, ее новое прочтение – не просто тональная интерпретация, а «расширение сознания» самой темы, ее глубинный слой, раскрытие «дремлющего» Н-dur в рамках С-dur. Это полностью прояснится в конце сочинения, где С-dur – с-moll вступит, наконец, в свои права. В подобном прорыве к новой версии веское слово принадлежит тональной концепции сочинения Рябова.



Хроматическое соотношение тональностей (с-moll – H-dur) оказывается «пророческим» в отношении структуры различных мелодических линий Фантазии Рябова. Хроматизмы – важнейший строительный элемент музыкальной ткани различных сочинений композитора (в частности, цикла «Хроматические этюды»). Это роднит природу его интонаций с барочными и романтическими (в особенности, брамсовскими).

В разделе *Marcia funebre* (Траурный марш) композитор обращается к жанровому интертексту, представленному маршами разных стилевых моделей. В самой теме дан сложный интонационный сплав: аллюзия на фугу cis-moll И.С. Баха из 1 тома ХТК; в самом же типе движения, фактуре, регистре, форме (тема с вариациями) ощущаются бетховенские черты; в то же время слышатся начальные интонации Пятой симфонии Малера (к тому же тональность cis-moll). В марше отчетливо «пробивается» мелос рахманиновского типа, связанный со знаменным роспевом.

#### Пример 11

В. Рябов Фантазия памяти М. Юдиной (часть 3)

Есть отсылки и к шумановскому маршу из второй части его *Фантазии C-dur*: нечто общее можно отметить в интервальном движении мелодии (правда, в Фантазии Шумана марш звучит в Es-dur в стиле торжественного шествия, а у Рябова марш связан с трагическим началом). Интертекстуальные стилевые взаимодействия обеспечивают емкость образного спектра Траурного марша. Трагедийная палитра предстает во всей своей обобщающей глубине.

В кульминации всего сочинения (*Grandioso. Molto grave*) тема Фантазии Шумана звучит в ее «законной» тональности, усложненной обертонами. Тональность дана с дополнительным смыслом – это не готовая данность, а достигнутое качество, результат длительного пути. Поэтому C-dur здесь совсем иной, чем в оригинале: он включает много «примесей» и излагается «рябовским» языком, с использованием кластеров.

Кода служит раскрытию глубинных слоев c-moll, это триумф тональности. Гулкое органное «до», раскрашенное разными звуками, звучит как символ «исторических обертонов», проступивших в вибрациях нового времени.

### Пример 12

В. Рябов Фантазия памяти М. Юдиной (кода)

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Allegretto sognando'. The score is written for the right hand in a single melodic line. It starts with a piano (pp) dynamic and includes a 'col Ped. al Fine' instruction. The music concludes with 'al Fine' markings in both hands. A small asterisk is present in the upper right corner of the score.

Итак, концепция Фантазии В. Рябова складывается из двух основных линий: 1) создание художественного портрета Марии Юдиной с помощью обширного репертуара (преимущественно романтического, что видно из цитаций, демонстрирующих широкую стилевую панораму), и эта линия наиболее очевидна; 2) на основе тональности показано новое время, его «обертоны»: H-dur выступает не только как путь к C-dur, но и как его подспудный колорит, характеризующий современность.

## ТЕХНИКА ИНГАННО: ПРАКТИКА И ТЕОРИЯ. КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

**П**рием под названием «инганно» использовался в сочинениях второй половины XVI – начала XVII века, а в теоретических трактатах фигурировал несколько дольше, вплоть до конца XVII века.

Слово *inganno* переводится как «обман» или «подлог». В качестве музыкального термина «инганно» обозначает подмену звуков полифонической темы без изменения ее *слогового состава*. Применяя инганно, композитор исходил из возможности озвучить отдельно взятые слоги темы в любом из трех гексахордов – *натуральном, твердом и мягком*:

### Пример 1

натуральный                      твердый                      мягкий

ut re mi fa sol la    ut re mi fa sol la    ut re mi fa sol la

Detailed description: The image shows three musical staves in treble clef, each containing a six-note scale. The first staff is labeled 'натуральный' and has notes ut, re, mi, fa, sol, la. The second staff is labeled 'твердый' and has notes ut, re, mi, fa, sol, la. The third staff is labeled 'мягкий' and has notes ut, re, mi, fa, sol, la. The notes are represented by circles on a five-line staff.

Представим себе тему в виде поступенного ряда *ut-re-mi-fa*, взятого от *c*, т.е. в натуральном гексахорде, и осуществим «подлог» на начальном слоге, а затем и на заключительном. Как видим, меняется и мелодическое очертание, и состав интервалов, и лад:

### Пример 2

ut re mi fa

(C)

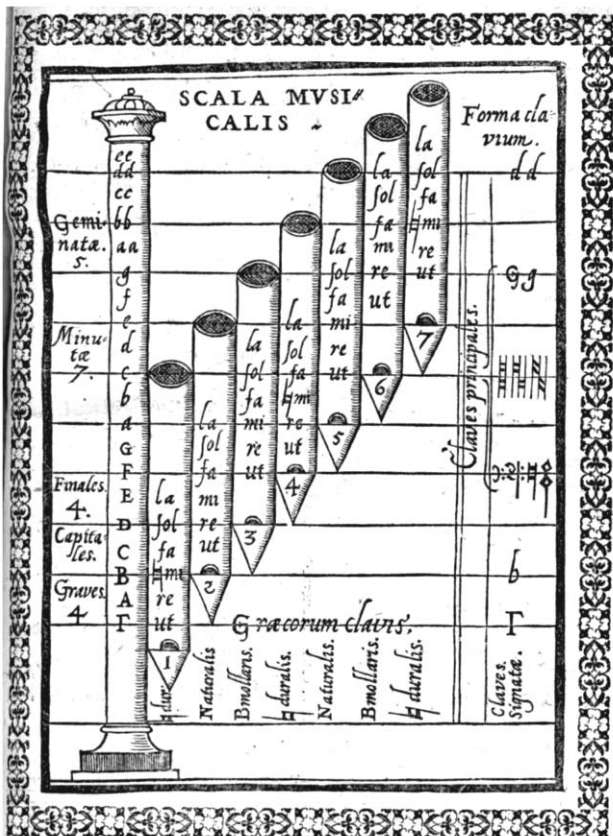
ut re mi fa

(F) (C)

Detailed description: The image shows two musical staves in treble clef. The first staff shows a four-note scale: ut, re, mi, fa. Below the notes are the letters (C), (F), (C), (F) respectively. The second staff shows a four-note scale: ut, re, mi, fa. Below the notes are the letters (F), (C), (F), (C) respectively. The notes are represented by circles on a five-line staff.



Происхождение инганно как приема тесно связано с *мутацией* – механизмом перехода из одного гексахорда в другой, позволявшим расширить диапазон сочинения. В трактатах XIV и XVII веков мутация часто разъяснялась при помощи схем. Приведем одну из них. Это таблица А. Гумпельцхаймера<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Gumpelzhaimer A. Compendium musicae. Augsburg 1591. P.7.

На колонне, снизу вверх, расположен звукоряд от  $G$  до  $e^2$  (от «Г» до «е»). Последовательность слогов *ut re mi fa sol la* на семи органичных трубах, вместе с вертикально расположенными названиями гексахордов на первом «этаже» изображения ( $\text{H}$  *duralis, Naturalis, Bmollaris*), позволяет узнать, каким слогам твердого, натурального и мягкого гексахордов соответствует каждый из звуков от  $G$  до  $e^2$ . При чтении слева направо, начиная с букв, расположенных на колонне, мы получаем *составное название ноты*. Оно включает букву и (за исключением крайних звуков диапазона) два или три слога справа от нее: *C-faut...G-solreut...* и т.д. Слоги показывают путь возможной мутации. К примеру, название *a lamire* обозначает звук *a*, который может выступать в функции *la* – в натуральном гексахорде, в функции *mi* – в мягком и в функции *re* – в твердом.

Техника инганно использует те же соответствия, что и мутация, но иначе.

При мутации *один слог подменяется другим, а звук остается тем же,*

а при инганно *один звук подменяется другим, а слог остается тем же.*

### Пример 3

МУТАЦИЯ	ИНГАННО
	

В скобках приведены начальные звуки трех основных гексахордов.

Первым, кто показал *технику* инганно, был Дж. Царлино, позднейшие теоретики дали ей лишь название. Примеры, содержащие инганно, сосредоточены в главе 55 «Установлений гармонии» и демонстрируют принцип *varietà*.

Приведем фрагмент одного из примеров<sup>2</sup>. Здесь, как и в других случаях, Царлино использует один из простых и распространенных инганых ходов – превращение восходящей терции в сексту.

#### Пример 4

la sol fa re fa mi  
(G)

la sol fa re fa mi  
(G) (C)

Новый звук для слога *fa* взят из гексахорда «субдоминантового» направления<sup>3</sup>. Для сравнения приведем такое же превращение терции в сексту из *Fiori musicali* Фрескобальди. Интересно заметить, что пример из трактата Царлино (1558) значительно опережает теоретическое обоснование инганно (1603), а применение этого приема в *Fiori musicali* (1635) – почти что анахронизм: ко времени создания этой, самой знаменитой, книги сочинений Фрескобальди, короткий период расцвета техники инганно остался в прошлом.

#### Пример 5

##### *Fiori musicali*, № 15

re fa

<sup>2</sup> Zarlino, G. *Le Istitutioni Harmoniche*. Venice: Francesco Franceschi Senese, 1558. P.III. P. 228.

<sup>3</sup> Сходным образом, но при заимствовании из гексахорда «доминантового» направления, осуществляется еще один распространенный ход, при котором в сексту превращается восходящая секунда:

#### Пример 5

mi fa  
(C)

mi fa  
(G)

Самое раннее определение инганно содержится во второй части трактата Дж.М. Артузи под названием «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1603): «Подлог (inganno) случается всякий раз, когда один голос начинает тему (soggetto), а вторящий ему голос (conseguente) следует за ним не по тем же ступеням, но по тем же именам слогов или звуков [воксам гексахорда]»<sup>4</sup>.

Определение сопровождалось примером – коротким двухголосным фрагментом, представляющим собой имитацию с инганни на каждом мелодическом шаге респосты:

### Пример 6

sol                    la    fa    la

sol                    la    fa    la

тверд.                    нат.    мягк.    нат.

Отвечающий голос вступает в нижнюю кварту. «Без обмана» в нем звучит лишь слог *sol*. Все мелодические шаги – от *sol* к *la*, от *la* к *fa* и об-

<sup>4</sup> [Artusi G.M.] Seconda parte dell'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica. Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. P. 45–46. Перевод С.Н. Лебедева. Согласно его комментарию, выражение «слогов или звуков», которым заканчивается определение Артузи, подразумевает рутинное для науки XII – XVI веков понимание: «слоги» (sillabe) – то же, что и «звуки» (suoni). При этом «звук» в определении Артузи следует понимать, как перевод слова «вох» Гвидо Аретинского, то есть как слоговой маркер ступени гексахорда (например, *mi* или *fa*). В статье, посвященной трактату Гвидо «Epistola de ignoto cantu» («Послание о неизвестном распеве»), Лебедев уточняет: «такое терминопотребление обязано позднейшей Гвидоновой рецепции. Для *vox* в указанном смысле Р.Л. Поспелова предложила русский неологизм “вокс”, который был подхвачен во многих работах Ю.Н. Холопова и его учеников». См.: Лебедев С. Послание Гвидо. Знакомый текст о неизвестном распеве // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №1. С. 24-25.

ратно, от *fa* к *la* – происходят в условиях подмены гексахорда, при этом слог *la* в ответе оказывается на той же высоте, что и в теме. Все отмеченные варианты подлога очень часто встречаются в композиторской практике.

Артузи рекомендует использовать измененный вариант темы как *вторую тему*, которая проводится в консеквенте. Такое сочетание темы и ее варианта – в виде двух последовательно вступающих голосов, – как и способы преобразования темы, показанные в примере Царлино, были восприняты прежде всего авторами трактатов. К примеру, А. Берарди в «Музыкальных назиданиях» (1687) фактически повторяет и определение, и пример Артузи, превратив его в завершенное 4-голосное построение, но ничего не прибавив по существу, а З. Тево в трактате «Сочинитель музыки» (1706) его буквально воспроизводит.

Та же идея поручить инганно консеквенту характерна и для разъяснений этой техники в других трактатах. Это «Правила музыки» (1609) Р. Родио, «Музыкальные “почему”» Берарди (1693) и «Сборник примеров, или основной практический образец контрапункта» Дж. Мартини (1774-75).

Совсем иначе дело обстоит с музыкальной практикой. Инганни в ристостах встречаются, но в качестве редких, как бы случайных и очень простых приемов, несходных с насыщенными по технике образцами из трактатов. Такие инганни мы находим в жанрах, далеких от учености и периферийных для техники инганно: мадригалах, канцонах. Приведем в качестве примера двойную имитацию из мадригала Л. Маренцио «Il vago e bello Armillo». Ведущую мелодическую роль здесь играет вторая тема. В момент кульминации ход на терцию к ее повторяемому верхнему звуку подменяется секстовым скачком, «вырывающимся» за пределы квартového амбитуса:



Пример 7

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two systems. Each system has a vocal line and four instrumental staves. The vocal line includes the lyrics "sol fa mi re sol mi sol fa sol". The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1, 2). The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the instrumental parts. The second system continues the vocal line and instrumental parts, with the vocal line starting with a rest and then singing the lyrics.

Еще одной областью применения инганнных ответов была так называемая каноническая сольмизация<sup>5</sup>. Перефразируя классическое опре-

<sup>5</sup> Термин А. Борнштейна. См.: *Bornstein A. Two-part didactic music in printed Italian collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744): Ph.D. thesis. University of Birmingham, 2001. Part I. P. 173.*

деление Ю.Н. Холопова, каноническую сольмизацию можно назвать «канонем с трудновыводимыми голосами»<sup>6</sup>. Однако и здесь следует отметить отличие инганских ответов от того, что подразумевали Артузи, Берарди и др. В канонических сольмизациях инганские ответы никогда не начинают форму – это прием исключительно для «внутреннего употребления», как можно видеть в фрагменте начального двухголосного построения из Четвертого ричеркара *a tre voci* Адриана Вилларта:

### Пример 8

Едва ли не единственный случай применения инганского ответа в основном для этой техники круге сочинений – Третья фантазия Дж. Фрескобальди:

### Пример 9

<sup>6</sup> Эта модификация известного определения Ю.Н. Холопова использована автором настоящей публикации в статье: Гервер Л. Смена правила по ходу канона // Проблемы и методы изучения старинной музыки. Сб. ст. СПб, в производстве.

Однако мотивация применения инганно и здесь совсем иная, чем у Артузи и его последователей. Это не демонстрация приема, а искусная его маскировка – инганно меняет тему почти неприметно для слуха, осуществляя при этом важную ладогармоническую цель: если бы Фрескобальди использовал в ответе точную транспозицию, получилась бы нежелательная гармония на слогах *re-mi-fa-sol-la* – трезвучие *d* в начале фантазии третьего тона (!). Поэтому в обоих проведениях темы от *e* Фрескобальди применяет инганно, превращая нисходящую квинту на слогах *la-re* в октаву (басовое проведение), а восходящую кварту на слогах *mi-la* – в приму (альтовое проведение). И то, и другое позволяет использовать пробег *re-mi-fa-sol-la* и в теме, и в обоих вариантах ответа на одной и той же высоте.

Какой же была основная практика инганно? Преобладающей формой работы с темой были не единичные (как в примерах из трактатов), а многократные, часто целенаправленные модификации темы.

В ряде случаев это перебор вариантов, объектом которого становятся повторяемые слоги темы. К примеру, в ричеркаре де Мака 2/1<sup>7</sup> словно задается вопрос о том, на какой высоте повторяются одинаковые последовательности слогов *fa-mi*, а также *sol-fa-mi* в теме (пример 10а, варианты 1-3) и *la-fa-mi* – в ответе (пример 10б, варианты 4-8)?

### Пример 10а

(1)  
sol (C) fa mi re sol =re (F) fa mi

(2)  
sol (C) fa mi re sol fa (B) mi

(3)  
sol (F) fa mi re la #mi fa mi

<sup>7</sup> Через косую черту обозначены номер ричеркара и номер Книги клавирных сочинений, в которую он входит.

Пример 106

(4)

la fa mi re la =mi fa mi  
(F) (B)

(5)

la fa mi re la =mi fa mi  
(B) (F) (B)

(6)

la fa mi re la fa mi  
(F)

(7)

la fa mi re la ≠mi fa mi  
(F)

(8)

la fa mi re la =re fa mi  
(F)

Наш следующий пример – ряд инганных вариантов темы в ричеркаре Трабачи 6/2. Хроматическая тема то остается таковой (варианты 5, 6), то становится диатонической – и странной, намеренно нелогичной, с ковыляющими шагами (2, 4), и такой же закругленной, с таким же поступенным остовом, как основной вариант темы (3).

Пример 11

(1) fa mi fa mi sol ut  
(G) (F)

(2) fa mi fa mi sol ut  
(C) (G) (F) (G)

(3) fa mi fa mi sol ut  
(G) (F)

(4) fa mi fa mi sol ut  
(C) (B) (C)

(5) fa mi fa mi sol ut  
(G) (F) (C)

(6) fa mi fa mi sol ut  
(G) (F) (C) (F)

Техника инганно может служить «волшебной палочкой», способной вытянуть тему в линию:

Пример 12

Trabaci Ricercare 5/2

sol la mi fa sol

(C) (G)

Пример 13

Trabaci Ricercare 11/2

ut fa mi re ut fa mi  
la sol fa mi

(D) (G) (C)

или «обнаружить в ней» ход по тонам трезвучия:

Пример 14  
Frescobaldi Fantasia 4

Если первоначальная версия темы содержала трезвучие, результатом «превращения» могло стать трезвучие же, но на иных, чем раньше слогах. Особенно впечатляет превращение восходящего трезвучия в нисходящий секстаккорд, и даже в септаккорд, как это происходит в ричеркаре Трабачи 5/2:

Пример 15

Отдельная область техники инганно – оперирование не одной, а тремя-четырьмя темами<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Для изучаемой нами практики наиболее характерны сочинения на три и, реже, на четыре темы. См.: Гервер Л. О чем сообщает название ричеркара в конце XVI- начале XVII вв. // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2016. №2. С. 8-18.

Чаще всего встречаются вертикальные сочетания тем, которые образуют «мозаичскую» фактуру, как это происходит в ричеркарах Трабачи 3/2 и 5/2:

Пример 16

Example 16 shows a musical score with four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: *la mi sol* (top vocal), *la mi fa* (middle vocal), *mi mi ut re mi* (bottom vocal), and *la mi fa* (bass line). The score includes various musical notations such as rests, notes, and fingerings (e.g., '2' and '3').

Пример 17

Example 17 shows a musical score with four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: *fa re fa* (top vocal), *re fa fa sol* (middle vocal), *ut ut ut mi* (bottom vocal), and *ut ut ut mi* (bass line). The score includes various musical notations such as rests, notes, and fingerings (e.g., '4', '2', '3', '2'). A section titled *Fuga principale* is indicated above the bottom two staves.

Fuga principiale – одна из многочисленных ремарок Трабачи во Второй книге его клавирных сочинений. В данном случае это указание на номер темы, значительно измененной посредством инганно.

Наш последний пример – горизонтальная комбинация измененных и неизменных тем из ричеркара Трабачи 11/2 по схеме

T2<sup>ing</sup> – T2<sup>ing</sup> – T2<sup>ing</sup> – T3;  
T1<sup>ing</sup> – T1<sup>ing</sup> – T1<sup>ing</sup> – T2.

### Пример 18

The musical score consists of five staves of bass clef notation. The first staff begins with a 2-measure rest, followed by a melodic line with lyrics: ut re fa fa mi fa ut re fa fa mi. A marking '2 inganni' is placed above the final two notes. The second staff starts with a 2-measure rest, followed by lyrics: ut re fa fa mi fa. The third staff begins with a 1-measure rest, followed by lyrics: sol mi sol fa mi re ut, and ends with a 1-measure rest followed by lyrics: sol mi sol. The fourth staff starts with a 1-measure rest, followed by lyrics: fa mi re ut, and then a 1-measure rest followed by lyrics: sol mi sol fa mi re ut. The fifth staff begins with a 2-measure rest, followed by a melodic line with slurs and accents.

Сопоставление теории и практики инганно показывает, что соответствия между одним и другим касаются *механизмов преобразования темы*.

Иное дело – *функционирование инганно*. Оно мыслится теми, кто трактует инганно, и теми, кто использует этот прием в композиторской практике, совершенно различно:



- теоретики демонстрировали инганно в начале полифонической формы, а композиторы, как правило, «прятали» инганнные версии темы в сложных контрапунктических сочетаниях голосов за пределами экспозиции;
- если пример из трактата содержал одно проведение измененного *soggetto* (в отсутствие каких-либо упоминаний о повторных преобразованиях), то в полифонических пьесах присутствуют многочисленные инганни одной, двух, трех или четырех тем;
- при этом рекомендованный Артузи способ создания второй темы из первой посредством инганно не получил распространения в практике.

Мы вправе предположить, что существовали две достаточно изолированные традиции понимания техники инганно: одна из них представлена в немногочисленных трактатах XVI – XVIII веков, другая – в сочинениях композиторов конца XVI – начала XVII века.

## О ПОЛИФОНИИ СТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ В ФУГАХ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» И.С. БАХА

**П**олифония как тип многоголосия, сложившийся в профессиональной западноевропейской музыке, представляет собой одновременное звучание мелодически развитых, относительно самостоятельных голосов. Феномен полифонии исследователи связывают с ее способностью воссоздавать многообразие, многослойность мира и мышления<sup>1</sup>. Следует заметить, что анализ музыкальных форм, сложившихся в тонально-гармонической музыке, нацелен на точное определение формы, что связано с высокой степенью ясности цезур, характерной для данного типа фактуры. Не то в музыке полифонической, где цезуры если и есть, то не они определяют ее отличительные свойства – непрерывность и текучесть, вуалирование моментов членения, справедливо считающимися важнейшими свойствами полифонической музыки<sup>2</sup>.

Сложность исполнения полифонической музыки заключается, как известно, в умении слышать с той или иной степенью ясности *одновременное* звучание мелодий во всех голосах. Исполнение, да и слышание голосов полифонической музыки требует концентрации и распределения внимания, что, соответственно, связано с высоким уровнем развития профессионального музыкального слуха. Однако, когда речь заходит о композиционном строении фуг «Хорошо темперированного клавира», мы сталкиваемся с непрекращающейся дискуссией о форме той или иной фуги, что само по себе симптоматично и наводит на мысль об одновременном сочетании структурных принципов, возможном в баховской фуге.

---

<sup>1</sup> Вязкова Е. О смысле в полифонической музыке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 3. С. 3.

<sup>2</sup> Чугаев А.Г. Особенности композиционного строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. С. 7.

Вопрос о *многоплановости формы* фуги был намечен уже В.В. Протопоповым, который говорил о *двух* планах: один связан с архитектуроникой, проведенный темы (экспозиция – контрэкспозиция – средняя часть – реприза – кода), а другой возникает благодаря кадансам и повторениям<sup>3</sup>.

По наблюдениям А.Г. Чугаева, в фуге одновременно действуют различные факторы формообразования, и каждый из них может создать самостоятельный план формы, в результате чего форма фуги может оказаться многоплановой. В соответствии с этим «анализ фуг требует специального рассмотрения каждого из этих планов, связанных с соответствующими средствами формообразования»<sup>4</sup>. Чугаев отмечает частоту и показательность несовпадения действия таких факторов, как *архитектоника*, под которой понимается закономерная последовательность групповых и одиночных проведенных темы, ее полифонических вариантов и расположение кадансов, и *тональный план*<sup>5</sup>.

В основе классификации фуг «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, предложенной Чугаевым, лежит введенное исследователем понятие *масштабная фаза* и ясное представление об основополагающем значении масштабных соотношений частей в их формообразовании<sup>6</sup>. В большинстве фуг, по наблюдениям Чугаева, преобладает принцип равномасштабности, равнодлительности частей – как точной, так и примерной. В то же время выделяются и «формы смешанного типа», сочетающие равнодлительность и неравнодлительность<sup>7</sup>, иначе говоря, симметрию и асимметрию. Так, формы смешанного типа обнаруживаются в фугах В-dur из второго тома и С-dur из первого. Здесь совмещаются две двухчастности – равнодлительная и неравнодлительная. Важно отметить точку зрения Чугаева о том, что нет оснований отда-

---

<sup>3</sup> См.: Протопопов В. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков. М.: Музыка, 1965. С. 142; Чугаев А.Г. Указ. соч. С. 94-96.

<sup>4</sup> Чугаев А.Г. Указ. соч. С. 96.

<sup>5</sup> Там же, с. 95-96.

<sup>6</sup> Там же, с. 9-10.

<sup>7</sup> Там же, с. 12.

вать предпочтение какой-либо из них и считать ее формой первого плана<sup>8</sup>. Иными словами, речь идет о равнозначности планов, о полифонии структурных принципов, которая может присутствовать в формообразовании фуги.

Убедительно доказывая преобладание в фугах Баха исторически более ранних принципов двухчастности и вариационности над трехчастностью, Чугаев связывает зарождение трехчастности с *центральной постройкой* – еще одним вводимым им понятием. Напомним, что центральным построением Чугаев называет такое, небольшое по масштабам, построение, которое находится в центре фуги, делит ее на две равные по продолжительности части и *в слуховом отношении* по тем или иным признакам (тональным, регистровым, фактурным или каким-то иным – Бах весьма изобретателен и не повторяется в выборе средств) выделяется из всего материала фуги. Центральное построение встречается не во всех фугах, но достаточно часто.

Несмотря на то, что характерным для баховских фуг Чугаев считает не трехчастное, а двухчастное строение, он также признает, что по смыслу в действительности fuga часто делится не на две или три, а большее количество частей<sup>9</sup>. Отсюда следует еще один вывод – о высокой мере условности понятий «средняя часть», «разработка», «реприза» фуги, пока еще сохраняющихся в учебной практике<sup>10</sup>.

Важно отметить, что именно кадансы в нижнем голосе в виде мелодических ходов V – I, V – V – I, VII – I (реже – поступенное движение от V-й к I-й), а также мелодический ход VI – V перед остановкой на доминанте, способны выполнять режиссирующую функцию и играют важнейшую роль в формообразовании фуги. В текучей полифонической фактуре кадансы в нижнем, то есть крайнем, голосе достаточно ясно выделяются слухом, ориентируя слушателя в разделах формы. Кроме того, кадансы в нижнем голосе хорошо *видно* в нотном тексте со сложной полифонической фактурой. Более того, кадансов вышеназванного типа бывает в одной фуге очень много и объяснить их появление в рамках одного плана формы невозможно.

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, с. 7.

<sup>10</sup> Там же, с. 8.

Нередко кадансы находятся близко друг от друга, могут быть даже в одной тональности, создавая каденционную зону. Такого рода «нагромождение» кадансов ставит перед исполнителем и аналитиком вопросы: почему так, какому из кадансов следует отдать предпочтение? Очевидно, что они могут относиться к разным структурным планам формы.

Рассмотрим несколько примеров, представляющих особый интерес с точки зрения одновременного сочетания нескольких структурных принципов.

*Фуга c-moll, I том ХТК.* Чугаев выделяет в ней два плана формы – две равномасштабных фазы с центральным построением и трехчастность, относит к фугам «с объединяющей репризой и центральным построением» (14+2+15) и считает обладающей признаками нормативной трехчастности (10+9+12)<sup>11</sup>. На двухчастность фуги и признаки сонатности, исключая возможность трехчастной трактовки, указывает Е. Вязкова<sup>12</sup>. Н. Симакова отмечает несовпадение трехчастности на функционально-гармоническом уровне и двухчастности на уровне архитектоники. Соответственно, предлагается такая последовательность частей (в тактах): 10 + 9 + 10 (+ 2 – кода)<sup>13</sup>. Соглашаясь с главной идеей сочетания двух- и трехчастности, предлагаем обратить внимание на возможность несколько иного деления.

Один план формы – две равномасштабные фазы с центральным построением из четырех тактов и кодой (12+4+12,5+2,5). Центральное построение (4 такта), на наш взгляд, включает третью интермедию и проведение темы в среднем голосе в доминантовой тональности как два важнейших «события» фуги, находящиеся в центре и выделяющиеся по материалу. Третья интермедия – единственное построение в фуге, где исчезает характерная игровая ритмическая фигура темы, все голоса объединяет мелодический материал кодетты с характерным остинат-

---

<sup>11</sup> Там же, с. 161.

<sup>12</sup> Вязкова Е.В. О принципе повторности в композиционном строении фуг И.С. Баха // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки: Сб. научных трудов / Ред. – сост. Л.Л. Гервер, М.Р. Черная. Тверь, 1997.

<sup>13</sup> Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. С. 210-211. Здесь же приводятся трактовки формы этой фуги другими исследователями.

ным ритмом. При этом два верхних голоса противостоят нижнему по направлению движения: голоса расходятся в разные стороны. С точки зрения семантики фуги все это может означать прекращение игры, «ссору» как неизбежный спутник детской игры. Возращение к доминантовой тональности и последующее проведение темы в среднем голосе (то есть в том голосе, который начинал экспозицию) в доминантовой тональности, относящейся к числу экспозиционных и достаточно редкой для развивающей части, означает возобновление игры как результат «примирения» сторон<sup>14</sup>.

Другой план фуги – трехчастность – почти совпадает с тем, которой предлагает Чугаев. Однако мы считаем возможным выделить коду на тоническом органном пункте в самостоятельный и при этом значимый раздел – 10+9+9,5+2,5<sup>15</sup>.

Таким образом, вся композиция фуги с-moll, в сумме составляющая 31 такт, складывается из нескольких вариантов слагаемых. Единицей измерения при этом является такт<sup>16</sup>:

31 = 10+9+9,5+2,5 (трехчастная с кодой);

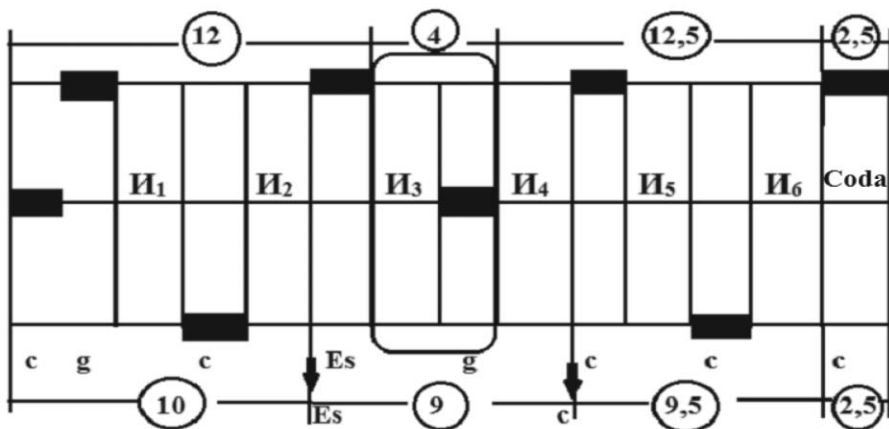
31 = 12+4+12,5+2,5 (две равномасштабные фазы с центральным построением и кода).

---

<sup>14</sup> Семантический анализ этой фуги см. в нашей работе: Алкон Е. Человек в мире машин: прогноз И.С. Баха (о семантическом поле прелюдии и фуги с-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира») // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. Российская академия музыки имени Гнесиных. III Международная Интернет-конференция: 15 мая 2014 – 15 февраля 2015 гг.: [Электронный ресурс]. URL: [http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/11/Alkon\\_%D0%90%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%95.%D0%9C.%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D1%8B%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf](http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/11/Alkon_%D0%90%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%95.%D0%9C.%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D1%8B%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf)

<sup>15</sup> А. Чугаев объединяет последнюю часть и коду в один раздел – 12 тактов, однако это создает значительный перевес масштабов последней части по отношению к остальным (10+9+12).

<sup>16</sup> Важно отметить, что точность измерения формы тактами в данном случае обусловлена тем, что темп в фугах Баха не меняется. Встречающиеся изредка обозначения, которые выглядят как темповые, на самом деле, представляют собой специальные указания характера.



Фуга *D-dur*, I том ХТК. Чугаев относит фугу к числу вариационно-двухчастных фуг *сложного* типа композиции и делит ее следующим образом: 12+10+5, то есть на два раздела – 12 и 10 тактов, завершающихся небольшой пятитактовой кодой<sup>17</sup>.

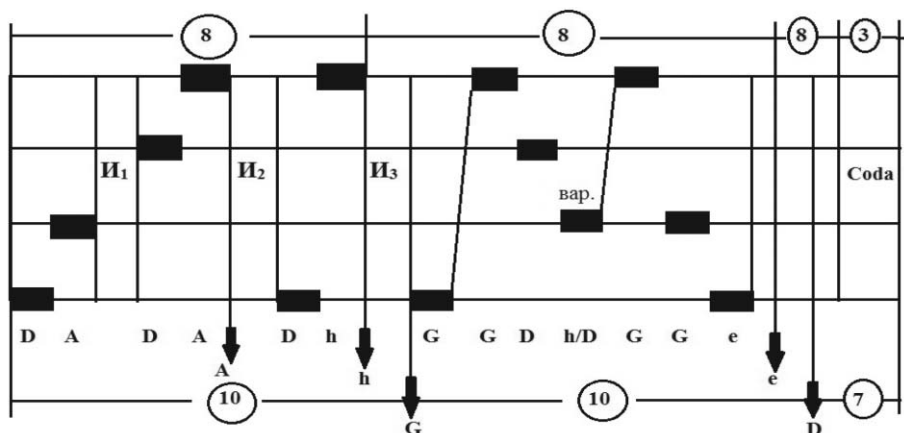
Считаем возможным делить ее 27 тактов на три равномасштабных раздела по 8 тактов с кодой: 8+8+8+3 (кода), где первая часть – экспозиция и 2 дополнительных проведения, заканчивающиеся кадансом в параллельной тональности *h-moll*; далее развивающая часть (8 тактов), начинающаяся с интермедии, затем вариация на первую часть: в каждом голосе тема звучит в квартовой транспозиции по отношению к проведению в первой части. Варьирование включает также стретту, компенсирующую время, затраченное на интермедию, со сменой регистров в конце. Окончание раздела в *e-moll* выделено кадансом. В следующем, свободном импровизационном разделе полных проведений нет, развивается материал интермедии и мотив темы. В заключительной коде фактура меняется на плотную аккордовую.

Другой возможный план формы – 10+10+7, где 10 тактов – экспозиционная и развивающая части, объединяемые тонально близкими параллельными тональностями *D-dur* и *h-moll*, а также интермедия,

<sup>17</sup> Чугаев А.Г. Указ. соч. С. 134-135.

модулирующая в G-dur. Следующая часть, равная по масштабам, открывается третьим звеном секвенции, начавшейся в интермедии, но, в отличие от нее, переходящим в полное проведение темы в тональности субдоминанты, открывающем транспозицию первой части в тональности G-dur и параллельную e-moll. В заключительной части, начинающейся с кульминации, проведения темы отсутствуют, все движение направлено к завершающим торжественным аккордам.

И.С. Бах ХТК I том. Фуга D-dur.



Фуга *Fis-dur*, I том ХТК. Чугаев предлагает делить фугу на две равномасштабные фазы с центральным построением 16+3+16, относит ее к числу фуг с разработкой в третьей четверти и важнейшим принципом формообразования считает двухчастность с признаками старинного типа этой формы и элементами сонатности<sup>18</sup>. Основанием для выделения третьей интермедии в центральное построение, кроме собственно центрального местоположения, исследователь считает ее отделение «глубокими цезурами как от предшествующей, так и от последующей части»<sup>19</sup>. Заметим, что яркость и четкость открывающего интермедию каданса с ходом V – V – I в Cis-dur, на наш взгляд, значительно выше, нежели окончание на доминанте dis-moll и плавное опевание V ступени новой тональности в окончании интермедии.

<sup>18</sup> Там же, с. 151-153.

<sup>19</sup> Там же, с. 153.



Предлагаем рассмотреть названную фугу с точки зрения сочетания двухчастности, трехчастности и куплетной вариационности. Суммарное количество тактов фуги (35) можно разделить на части, примерно равные по масштабам, завершающиеся кодой в 2,5 такта:

$$35 = 16+16,5+2,5;$$

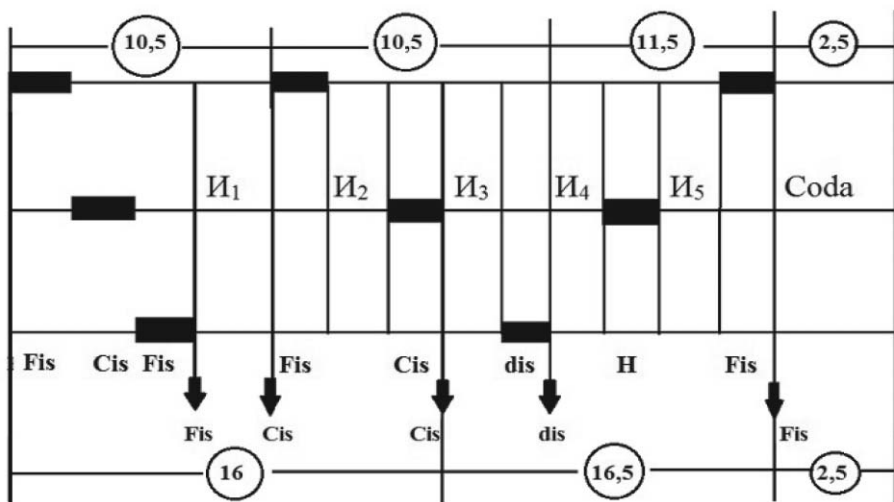
$$35 = 10,5+10,5+11,5+2,5.$$

В трехчастной форме прослеживается куплетно-вариационная основа: каждая часть построена на последовательном сочетании песенной темы (~ запев) и танцевальной интермедии (~ припев). В этом плане формообразующими кадансами являются первый каданс в Cis-dur (в тональности доминанты) и каданс в dis-moll (в тональности параллельного минора).

Примечательно, что в первой вариации (10,5 тактов) сохраняется не только нисходящий порядок вступления голосов в экспозиции, но и тонально-регистрационный уровень двух первых проведений темы. В этом повторении звуковысотных уровней голосов нельзя не увидеть *нарочитой повторности* при изложении дополнительных проведений. Дело в том, что тональности в каждом из голосов в дополнительных проведениях, как правило, меняются на противоположные: основная на доминантовую, и наоборот. Здесь же Бах отказывает голосам в этом тонально-регистрационном варьировании, компенсируя отсутствие стандартных изменений другими средствами. Он добавляет к паре тема + первое противосложение новое, довольно яркое и активное танцевальное противосложение с характерными для танцевальных движений притоптываниями-повторениями, сходными с теми фигурами, которые только что прозвучали в предыдущей интермедии. Кроме того, в отличие от безинтермедийной экспозиции, во втором разделе за каждым проведением песенной темы (~ запев) следует танцевальная интермедия (~ припев). По аналогии с экспозицией третье проведение ожидается в нижнем голосе и в основной тональности, однако, интермедия направляет движение в параллельный минор (dis-moll), в котором тема и появляется в нижнем голосе. Завершается она при этом кадансом V – I в басу, то есть так же, как и проведение в нижнем голосе в экспозиции (в отличие от хода V – III в проведениях темы, которые не завершают разделы выделенного нами плана формы).

Третий раздел (11,5 тактов) начинается с интермедии, которая развивает диалог основного мотива песенной темы и танцевальной интермедии, подводит к субдоминантовой тональности (знаку приближающегося окончания) и заканчивается кадансом V – V – I в Fis-dur. *Прямой* порядок вступления голосов сохраняется, но голоса разворачиваются в противоположном, восходящем направлении, создавая вместе с последним проведением темы в предыдущем разделе, в dis-moll, еще одно пересечение планов.

И.С. Бах ХТК I том. Фуга Fis-dur.



В качестве примера фуги, в которой обнаруживается несколько планов формы, приведем *фугу g-moll* из I тома ХТК. Чугаев относит ее к фугам симметричного и концентрического строения и подразделяет на две равномасштабные фазы –17,5 + 16,5. Первая состоит из экспозиции и «мажорного отдела» разработки, вторая – из «субдоминантового отдела» разработки и репризы. Между ними он выделяет маленькую интермедию-связку (1,5 такта), «заменяющую собой центральное построение»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Там же, с.185.

Считаем возможным представить сумму целого в следующих пропорциях:

$34 = 17+17$  (две равномасштабные фазы);

$34 = 11+12,5+10,5$  (трехчастность);

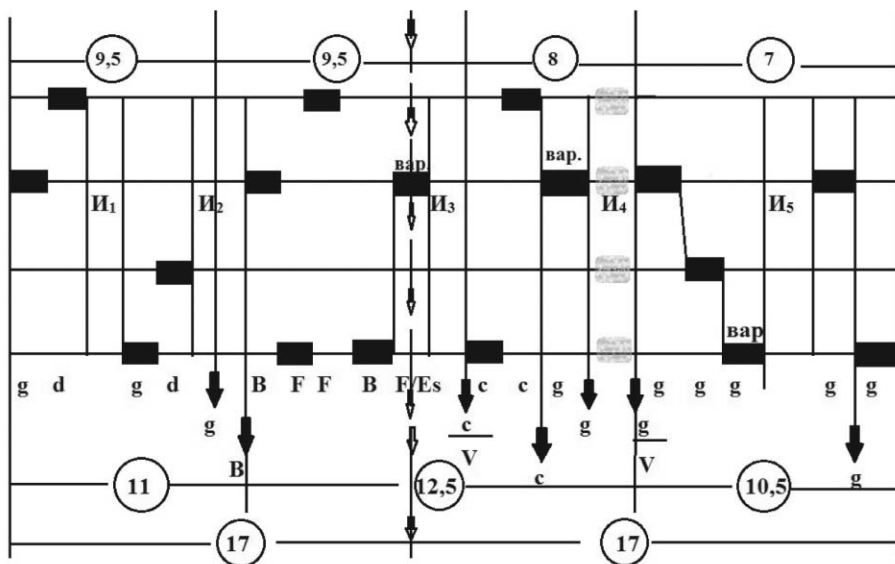
$34 = 9,5+9,5+8+7$  (многочастная вариационность, принцип убывающих пропорций).

На две равномасштабные фазы фугу «раскалывает» *измененное проведение темы* в респосте двухголосной стретты, которое начинается в F-dur, но заканчивается в Es-dur. После этого тональное движение ведет к минорной субдоминантовой сфере c-moll и возвращению основной тональности.

Трехчастность выделяется кадансом в B-dur, отделяющем экспозиционную часть от развивающей, и кадансом на доминанте основной тональности, после которого одногласно начинается стретта, и проведения идут только в основной тональности. Между этими кадансами находится развивающий раздел.

Многочастная вариационность восходит к добаховской фуге (экспозиция и цепь ее вариантов). Экспозиция (9,5) заканчивается кадансом в g-moll, затем идет вариация (тоже 9,5) в параллельном мажоре со стреттным проведением, которая завершается переходом в субдоминантовую тональность c-moll (половинный каданс) и отсутствующим проведением в теноре (место тенора занимает бас, после чего стреттно к нему присоединяется альт с модулирующим проведением). Следующая вариация идет в тональности субдоминанты c-moll, образует раздел в 8 тактов, то есть немного меньше предыдущих. Здесь так же отсутствует проведение в теноре, а ожидаемое четвертое проведение представлено «рассредоточенной темой» (в нашей схеме оно обозначено размытыми контурами темы во всех голосах в четвертой интермедии). Последняя вариация меньше предыдущей еще на один такт. Все пять проведений (три стреттных и два одиночных) проходят в основной тональности, причем без участия верхнего голоса.

И.С. Бах ХТК I том. Фуга g-moll.



Подведем некоторые итоги. С одной стороны, полифония структурных принципов фуги адекватна *многоплановости одновременного звучания* мелодически развитых голосов полифонической музыки и во многом обусловлена *эстетической ценностью сложности*, характерной для эпохи барокко. Не будем забывать о том, что И.С. Бах – выдающийся исполнитель и педагог. Многоплановость формы дает возможность вариантного исполнения и сохранения длительного интереса к фугам, также как и ко всему циклу. Помещая на передний план в одном исполнении один, а в другом – второй, или, возможно, третий план (при его наличии), можно *«играть» соотношением планов формы*, добиваться объемности и глубины звучания. С другой стороны, можно стремиться к тому, чтобы охватить в одновременности все планы формы (так же, как и голоса) и, управляя несколькими уровнями, решить исполнительскую задачу, по сложности не уступающую решению задач по высшей математик<sup>21</sup>. Не будем забывать о том, что исторический

<sup>21</sup> С уровнем «высшей математики» сравнивает композиционный масштабно-временной уровень интонирования-формования А.В. Малинковская (См.: Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. М.: Гуманитар. Изд. центр «Владос», 2005. С. 209).

период, который мы называем эпохой Баха – это время великих открытий в науке, эпоха Ньютона и Лейбница. Не исключено, что сложность композиций баховских фуг, как и в целом всего цикла «Хорошо темперированный клавир» – своего рода ответ великого ученого музыканта на вызовы его времени, эпохи интенсивного развития наук, особенно физики и математики<sup>22</sup>.

Наличие нескольких уровней композиции обеспечивает главное качество полифонической музыки – ее непрерывность. Учитывая это, при анализе фуг «Хорошо темперированного клавира» поиск нескольких композиционных уровней, в основе которых лежит принцип равномасштабности частей, весьма желателен. *Текстовыми знаками*, побуждающими к обнаружению нескольких планов формы, являются, прежде всего, кадансы в нижнем голосе в виде ходов V – I, VII – I, VI – V (перед остановкой на доминанте), необъяснимые с точки зрения однопланового представления о форме фуги.

Важнейшим регулятором деления целого на части является принцип равномасштабности частей, открытый А.Г. Чугаевым. Точное или примерное равенство частей по масштабам можно рассматривать как художественное воплощение в «Хорошо темперированном клавире» идеи *темперации* на всех уровнях триады *пространство – время – движение*<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> С Исааком Ньютоном впервые (в 1750 году) сравнил Баха Агрикола. Подробнее см.: Wolff С. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. Oxford: Oxford Univ. press, 2000.

<sup>23</sup> Алкон Е. Идея равномерности и ее воплощение в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха (к проблеме выбора темпа исполнения) // И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: Сб. статей / Ред. – составитель И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 228-243.

## ГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ В РАКУРСЕ ФРАКТАЛЬНОСТИ

Графическая нотация – явление, которое уже получило оценку в свете проблем современного мироощущения, обусловившего самодовлеющий рост в музыкальном искусстве пространственного фактора и феномена визуальности. Подчиняясь имманентным законам развития, музыка, устремленная в последней трети XX века к выражению, по словам К. Штокхаузена, некоей «инстинктивной, магической всеобщности», вышла к своей предельности, породив два явления: «музыку без нот» и «ноты без музыки». Следствием этого события стало четкое осознание кризиса таких фундаментальных понятий музыкального искусства, как музыкальное произведение «*opus unicum*» и функция композитора, о чем уже написано много и особенно глубоко, серьезно и выстрадано – В.И. Мартыновым<sup>1</sup>.

Графическая нотация – тот вид нотации, который связан не только с особой техникой музыкальной композиции, но является итогом сверхконцентрации нового мировидения современного человека. В этой связи графическая нотация предполагает два аспекта ее исследования: первый аспект требует ответа на вопрос **как** совершается структурная организация музыкальных графических опусов, а второй аспект требует ответа на вопрос, **что** выражает композитор с помощью этой нотации и **зачем** она возникла.

Ключом к пониманию структурных принципов, как самой техники композиции музыкальной графики, так и способов ее нотации, может служить теория фракталов<sup>2</sup>. Фракталы (от лат. Fractus – дро-

<sup>1</sup> Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.

<sup>2</sup> Понятие фрактала и идеи фрактальной геометрии были описаны и введены в научный обиход французским математиком Б. Мандельбротом в 1975 г. Эти понятия и стали связующим звеном среди математиков, физиков, биофизиков, химиков, геологов. Однако постепенно идеи фрактальной геометрии и фрактальный анализ вышли за рамки естественнонаучного дискурса и стали активно использоваться в исследовательском

бленный, сломанный) – это структуры, обладающие двумя свойствами: изломанностью и самоподобием<sup>3</sup>. Российский математик и философ А.В. Волошинов объясняет последнее свойство фрактала как способность бесконечно малой его части генерировать форму всего целого<sup>4</sup>, что невольно напоминает ситуацию с геномом (набором генов человека и животных). «Большие и малые масштабы фрактальных структур имеют одинаковый закон построения... но ведь этот закон сохранения формы в малом и большом или геометрическое подобие, и есть основной принцип роста всего живого, который называется также “иерархическим принципом организации”»<sup>5</sup>. Но главным является утверждение о том, что «... фрактальность не есть конечная форма, а есть закон построения этой формы. Это ген формообразования. Единый алгоритм роста приводит к огромному многообразию конкретных структур на конкретных стадиях роста»<sup>6</sup>.

Одной их интереснейших является мысль о ярко выраженном во фрактале принципе единства в многообразии, который отражен в других типах фрактальности (подвижной, нестационарной, подобной турбулентным процессам и стабильной, стационарной, неподвижной). Тем не менее, оба типа отражают принцип самоподобия, который проявляется: 1) через неизменность законов развития в разных масштабах времени и 2) через инвариантность формы в разных масштабах пространства. Как пишет Волошинов, «... и в том, и в другом случаях их отличительной особенностью является балансирование на границе Космоса и Хаоса... фрактальные структуры выступают неким пограничным образованием между Космосом (таящем хаосоген-

---

поле гуманитарных наук. Фрактальная концепция, таящая в себе инструмент, способный описать особенности сложных систем мироздания, начала претендовать на парадигмальный статус в науке нового столетия.

<sup>3</sup> Волошинов А. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М: Прогресс-Традиция, 2002. С. 214.

<sup>4</sup> Там же, с.214.

<sup>5</sup> Волошинов А. Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. С.72.

<sup>6</sup> Там же, с.73.

ные силы) и Хаосом (в котором угадывается порядок роста фрактальной формы), и именно это свойство придает им особую эстетическую привлекательность»<sup>7</sup>.

Проецируя концепцию фрактальности на музыкальное искусство в целом, следует отметить, во-первых, безусловное присутствие ее законов в феноменах вариантности, импровизации по канону (не случайно, кстати, существующее определение вариантов знаменных распевов «на подобен»), додекафонии и серийной техники в целом. Но в особой мере использование фрактального анализа уместно по отношению к музыкальной графике как явлению, обнаруживающему свойства нелинейных систем и до сих пор охраняющему свою энигматичность. Идеи фрактальной геометрии подсказывают алгоритмические принципы образования структур текстов этой техники композиции, а также естественность причины разделения этих текстов на два типа. По аналогии с системами фрактального языка, новый язык, выражаемый графической нотацией, разделяется на два класса, соответствующих подвижным, неорганизованным фрактальным структурам и неподвижным, стационарным.

Нотационная система графической музыки разделяется на два типа собственной знаковости. Первый – тот, который предполагает обязательное звучание композиции, предусматривая абсолютную роль творческой инициативы исполнителя. Отличительный признак таких графических опусов – «нарисованность» самой композиции, эстетизированный чертеж формы. Примерами могут служить 4 Vision («Четыре видения») Р. Морана для флейты, арфы и струнного квартета, по сути, – графические картинки абстракции, но, по настоянию автора, предусматривающие обязательную музыкальную реализацию. Приводим фрагмент (две из четырех) указанной композиции.

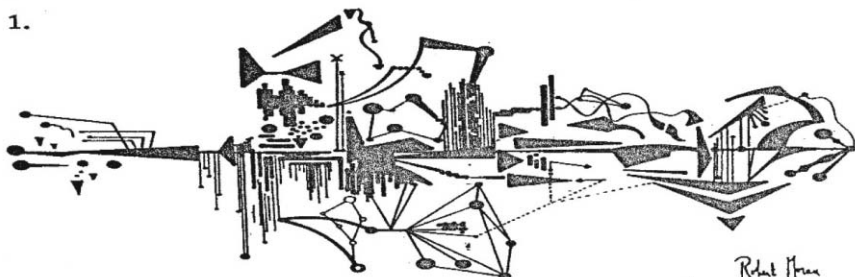
---

<sup>7</sup> Волошинов А. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М: Прогресс-Традиция, 2002. С. 218- 219.



Р. Моран 4 Vision («Четыре видения»), 1964

1.



Robert Moran  
Kansas 1964

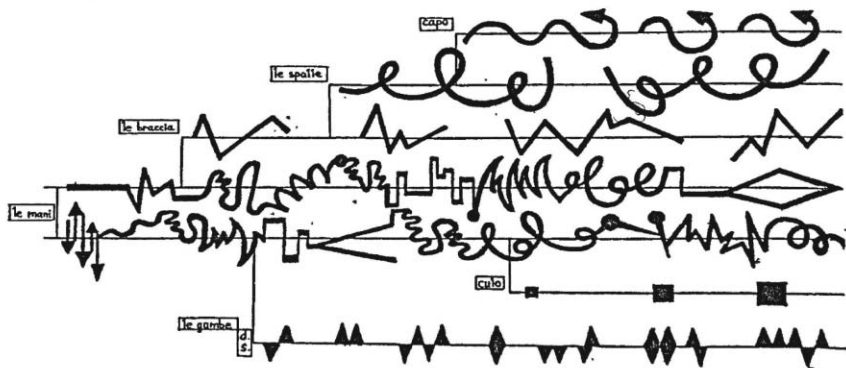
2.



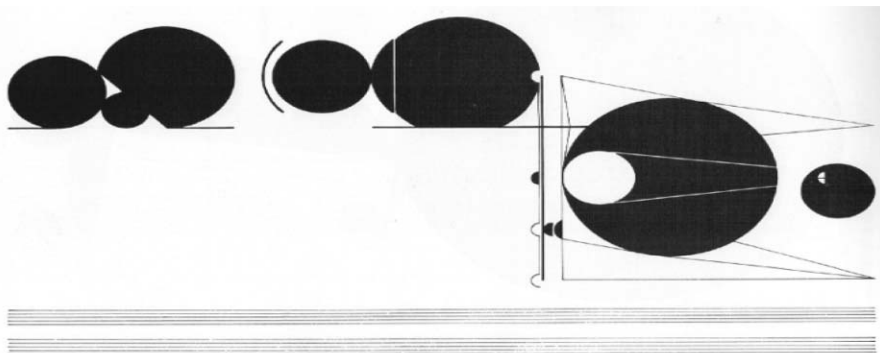
Robert Moran  
Kansas 1964

Другим показательным примером может послужить, ставшая хрестоматийной, графическая партитура для дирижера и любого состава инструментов «Balletto» В. Екимовского, заставляющая вспомнить древнейшие традиции хейнонии. В партитуре зарисованы движения рук, ног, головы, глаз и т.д. и для каждой части тела выделена своя партитурная строка.

В. Екимовский «Balletto» («Балетто»), 1974



Еще один пример: фрагмент произведения К. Кардью «Treatise» («Трактат»), 1963-1967



Во всех представленных примерах композиторы не ограничивают исполнителя (нет никаких указаний к тому, каким образом следует интерпретировать графемы, как следует расшифровывать эти графические опусы), а напротив, дают полную свободу действий.

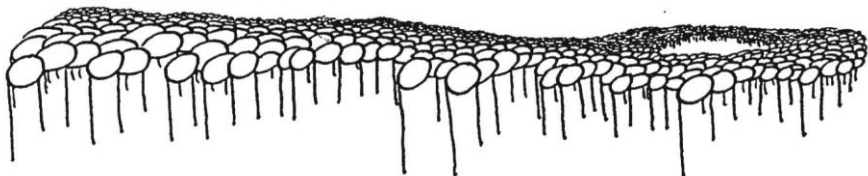
Второй тип нотации графической музыки связан с теми композициями, которые не предусматривают обязательного озвучивания, и творческая инициатива при их восприятии, соответственно, становится абсолютной прерогативой «слушателя-зрителя».

Графическая нотация открывает неограниченные возможности для импровизации, ведь звуковой результат графических партитур является по своей сути импровизацией на заданный графически-пластический образ. Правда, в этой ситуации и феномен слушателя трансформируется в созерцателя, заставляя вспомнить специфическую атмосферу восприятия информации в китайской иероглифической системе (иероглиф не прочитывается, а «просматривается» как картинка).

Примером являются композиции «Imaginary Music» («Воображаемая музыка») Тома Джонсона, 104 картины со знаками музыкальной нотации. В одной из таких картин «Half – Note Field» («Поле половинных нот») лежащая в основе композиции единственная графическая фигура половинной ноты (отражающая принцип самоподобных типов фрактальности) напоминает воздушный шарик или цветок на длинном стебле. Многократно изображенная, она создает мгновенное ощущение

гармонии и покоя или монотонности или бесконечности. Несмотря на свою простоту и незамысловатость, эта композиция обладает поистине музыкальной метафоричностью и многозначностью. Вглядываясь в нее, можно уловить энергетические вибрации музыки подлинно созерцательной, например, от C-Dur`ной прелюдии И.С. Баха, шумановского Эвзебия до паттернов и аддитивных конструкций минималистов, представителем которых и является Т. Джонсон.

Т. Джонсон «Imaginary Music» («Воображаемая музыка»),  
«Half – Note Field» («Поле половинных нот»), 1974



Этот тип графической нотации позволяет сделать предварительный вывод о том, что он отражает системный характер этого нового вида музыкального творчества, поскольку фрактальность демонстрирует присутствие неких универсальных смыслообразований, обладающих способностью к самоорганизации и гарантирующих возможность целостного восприятия. Другое дело, что эти способы декодирования новых форм бытия музыки относятся к особым типам систем – нелинейных, нецентрированных, нон-финальных, переменных и т.д.

Понять суть происходящего и выйти к описанию новой структурной модели возможно только через методологический аппарат постмодернизма и, в частности, постижение обновленной диалектики *Внешнего* и *Внутреннего* в новой семиотической ситуации. В ее свете процесс самоорганизации человеческой субъективности в философии рубежа XX – XXI веков характеризуется упразднением традиционных дихотомий *Я – Другой* или *Свой – Чужой*. Их заменяет новая оппозиция *Внешнего* и *Внутреннего*, где *Внешнее* (согласно М. Фуко) обладает характером перманентной подвижности, а *Внутреннее*, подобное «ряби на водной поверхности», является результатом «изгибания – складыва-

ния» *Внешнего*. В номадологии Ж. Делеза *Внутреннее* есть результат интериоризации *Внешнего*: его «загибов», «удвоений», в связи с чем процесс становления субъективности раскрывается через семантические фигуры удвоения, двойника, копии. Этот процесс характеризуется как принципиально незавершаемый и интерпретируется с помощью понятий *жребий, игра, потеря*.

Декларируемая множественность коннотаций отражает процесс упразднения идентичности в связи с завершением процесса деперсонализации и объявленной постмодернистами «Смертью автора». Это явление, связанное с рефлексией на утрату канона как онтологического образца, приводит к одному из фундаментальных понятий постмодернизма – *симулякру*<sup>8</sup> (или «копии копии»). Отношение опусов музыкальной графики к этой категории столь очевидно, что его не нужно специально доказывать: любое сочинение этого направления примечательно, прежде всего, отсутствием претензии на оригинальность и похожестью на копии детских рисунков, графиков, схем. Само понятие *симулякра* важно для нас в связи со спецификой когнитивного процесса, алгоритм которого лежит на поверхности. Современная философия трактует это понятие как «пустой знак», возникший в результате радикального отказа от логоцентризма и от идеи референции. Поэтому, принимая подобную позицию, мы вынуждены любой опус музыкальной графики оценивать как самоцельную игру набором коннотаций.

Однако, в этой ситуации поиска логической основы происходящих структурных изменений, в современном диалоге имплицитного и эксплицитного, гораздо продуктивнее выглядело бы противопоставление европейской и неевропейской или западной и восточной культур, на которое давно отреагировала постмодернистская философия через оппозицию «*Дерева*» и «*Ризомы*»<sup>9</sup>. Если «*Дерево*» является олицетворением детерминизма, линейности, единственного способа расшифровки, то «*Ризома*» введена для обозначения нецентрированных, неиерархических систем, которым свойственна антигенеалогичность<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> от лат. *simulacrum* < *simulo* – «изображение» от «делать вид, притворяться».

<sup>9</sup> Сам термин ризомы (фр. *Rhizome* – корневище) был введен Ж. Делезом и Ф. Гваттари для обозначения принципиально веструктурного (ацентрированного) способа бытия целостности. Дерево – это метафора культуры классического образца.

<sup>10</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С.470.

Фундаментальным свойством *ризомы*, таким образом, является ее гетерогенность при сохранении целостности: она есть «семиотическое звено, как клубень, в котором спрессованы самые разнообразные виды деятельности – лингвистической, перцептивной, миметической, жестикуляционной, познавательной; самого по себе языка, его универсальности не существует, мы видим лишь состояние диалектов, говоров, жаргонов, специальных языков»<sup>11</sup>.

Эта, отличающая *ризому*, полиморфность обеспечивается отсутствием не только единства семантического центра, но и центрирующего единства кода (в метафорике Ж. Делеза и Ф. Гваттари – «Генерала»).

Согласно Делезу и Гваттари, *ризома* моделируется в качестве неравновесной целостности (во многом аналогичной неравновесным средам, изучаемым синергетикой), не характеризующейся наличием организационных порядков и отличающейся перманентной креативной подвижностью<sup>12</sup>. Источником трансформаций выступает в данном случае не причинение извне, но имманентная нестабильность (нонфинальность) *ризомы*, обусловленная ее энергетическим потенциалом самоварьирования: по мнению Делеза, *ризома* «ни стабильна, ни не стабильна, а, скорее, «метастабильна», наделена потенциальной энергией»<sup>13</sup>. По оценке Делеза и Гваттари, у *ризомы* нет и не может быть «ни начала, ни конца, есть только середина, из которой она растет и выходит за ее пределы», – строго говоря, применительно к *ризоме* невозможно четкое дифференцирование Внешнего и Внутреннего: «*ризома* развивается, варьируя, расширяя, захватывая, схватывая, внедряясь», конституируя свое Внутреннее посредством Внешнего»<sup>14</sup>.

*Ризома* и есть модель нового типа знаковости. Ее сущностное отличие от символа и метафоры – в отсутствии глубинной структуры, или генетической оси (канона, правила, образца), то есть антигенеалогичности. Образование *ризомы* связано с понятиями деконструкции или «*рассеивания*». Данный концепт введен Ж. Деррида в связи с необходимостью корректировки долго бытовавшего понятия «плюрализма» и

---

<sup>11</sup> Там же, с. 657.

<sup>12</sup> Там же, с. 657.

<sup>13</sup> Там же, с. 657.

<sup>14</sup> Там же, с. 658.

определяется как игра на случайном внешнем сходстве, связанная с рассеиванием «сем», то есть семантических признаков, зачатков смысла, порождающем полисемию. *Ризому* можно понять как гиперметафору, обладающую многокорешковой системой, которая образует проблемное поле, обусловленное феноменом случайности.

Последний обобщен в ряде таких постмодернистских концептов как «*нонсенс*» и «*парадоксальный элемент*». Ситуация «рассеивания» направлена на избегание единственного варианта возможного опыта. Ироническое использование различных кодов порождает веер возможных версий интерпретаций текста. В контексте музыкальной графики этой случайностью является конкретное состояние реципиента, то есть сугубо ситуативный момент восприятия. Следовательно, ризомная система кодирует возможности разнообразных ситуаций восприятия благодаря тому, что содержит возможность обнаружения множества «узлов на память». Конкретное психоэмоциональное состояние находится в веере возможных смыслов текста ту особую точку версификации ризомной среды, которая образует *плато* – однолинейный этап бытия *ризомы*. Сказанное легко подтвердить анализом одной из простейших музыкально-графических конструкций, уже комментировавшейся нами композиции «Поле половинных нот» Джонсона.

Серия возникающих в разные моменты восприятия смысловых версий этой графической конструкции зиждется на присутствии парадоксального элемента, являющегося «пусковым механизмом» для восприятия реципиента (слушателя-зрителя). Этот элемент, порождающий случайностный характер возникающих коннотаций, запрограммирован в типичной постмодернистской оппозиции «нонсенс – смысл», проявляющей критическое состояние принципа метафоричности, выраженного в радикальном несоответствии видимого и скрытого смысла. Нонсенсом является уже само условие восприятия визуального феномена в значении аудиального, изобразительного искусства – в модусе музыкального, изображения половинных нот вне нотоносца, подобия нотных знаков воздушным шарикам, цветкам одуванчиков на хрупких стеблях и т. д. Переживаемый нонсенс, отражающий момент бифуркации, является механизмом упразднения идентичностей, то есть превращения визуальных знаков в «копии копий» – нечто, не имеющее единого образца.

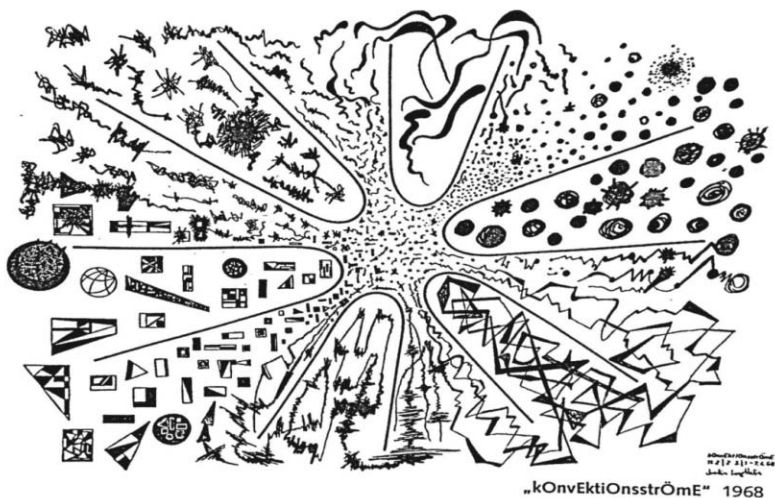
Таким образом, с одной стороны, предлагаемое изображение весьма конкретных предметов оказывается лишенным собственного смысла слова. Есть смысл фигуральный, так как любое тождество воспринимается как продукт симуляции, маски. С другой же стороны, генерируемое оппозицией «нонсенс – смысл» проблемное поле является результатом флуктуационного влияния случайности всякий раз нового психоэмоционального состояния одного человека или разных типов восприятия других людей. Каждая из возможных версий возникающего музыкального смысла является плато или значимым фрагментом *ризомы*, доступным для единомоментной фиксации. Так, например, для созерцателя этого опуса, находящегося в просветленном, уравновешенном состоянии, окажутся значимыми модусы воздушности, легкости, эйфории. При восприятии этого опуса в противоположном состоянии грусти, меланхолии, подавленности его ризомная среда сформирует противоположный смысл, связанный с ощущениями безликости, стандартности, единообразия, монотонности и т. д. Более того, конкретное состояние как случайность, мотивирующая целостное восприятие этой музыкально-графической конструкции, способна переориентировать вектор движения однородных фигур на диаметрально противоположные. В одном случае, множество половинных нот может создать впечатление бесконечности, ассоциируясь с устремленным к горизонту и исчезающим за его пределами потоком, в другом же – этот поток может восприниматься по аналогии со снежной лавиной или селом, неумолимо надвигающимися. Возможна еще одна версия, основанная на случайно, ситуационно возникающей аналогии с феноменом воздушности, легкости, невесомости. И тогда сочетание однородных предметов может обрести конфигурацию облака, готового в следующий момент приобрести иные очертания.

Предпринятый анализ графической композиции Джонсона продемонстрировал процедуру вычленения и фиксации сиюминутно актуальных плато, базирующихся на представлениях о структурах. Однако эта серия «картинок» в формате моментального «стоп-кадра» отнюдь не дает полного представления о замысле графического опуса. Ибо столь же значительными в восприятии *ризомы* оказываются линии ускользания, формирующие особую процессуальность ризомной среды, состоящую в изменении в каждый следующий момент взгляда, обнаруживающего контур нового плато. Суть процесса самоорганизации *ризомы* – в

перманентном, бесконечном (нонфинальном) движении, основанном на том, что территориализация одного плато одновременно является детерриториализацией другого. Отражает это явление «Дестратификация» – понятие нomaдологии Делеза и Гваттари, связанное с уточнением представлений постмодернизма о структуре, которая может быть «лишь единомоментным этапом бытия *ризома*, обладающей принципиально преходящей природой»<sup>15</sup>. С этой точки зрения, *ризома* обладает как жесткими линиями артикуляции, страт, территориальностей (топосов), так и нестабильными линиями ускользания, движениями детерриториализации, то есть дестратификации. Первые образуют последовательно сменяющие друг друга варианты структурности, вторые же обеспечивают их нестабильность.

Модель этой системы, в виде своеобразной партитуры, легко угадывается в том типе музыкальной графики, который предусматривает озвучивание графической конструкции при любой комбинации исполнительского состава. Одним из примеров может стать графическая партитура композитора греческого происхождения Анастиса Логофетиса.

А. Логофетис «KOnvEktiOnsstrÖme»  
 («Конвекционные потоки»), 1968



<sup>15</sup> Там же, с.136.

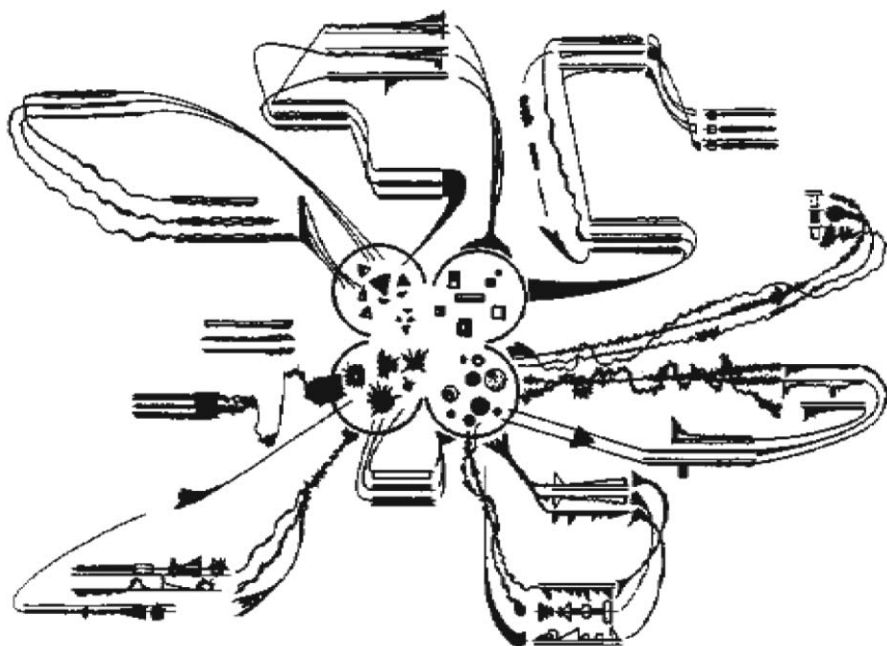


Начнем с того, что этот опус – идеальная иллюстрация ризоморфной системы самоорганизации, начиная уже с его названия. Konvekt (нем.) – специальный термин, означающий перенос свойств вещества (тепла, массы) через движение в неоднородных средах; Ström (нем.) – течение, поток.

Во-вторых, само изображение является визуальной моделью *ризомы* с ее гетерогенностью, имманентной процессуальностью, наглядностью формообразования, основанного на взаимодействии двух тенденций. Первая связана с артикуляцией страт, территориальностей – шести корпусов, заполненных в каждом случае собственными однородными графическими знаками, потенциально способными своей остроугольностью, или змеевидной плавностью, или «лохматостью» пятен, или четкой прорисованностью эмблематических фигур единомоментно образовать ризомное плато. Вторая формообразующая тенденция отмечена линиями ускользания – в глиссандирующих перетеканиях от страты к страте, визуально фиксирующих процессы модуляции от одного эмоционального состояния к другому, связанные с плавным преобразованием сонорно-тембровых качеств звуковой материи. Наконец, эта графическая конструкция является неким визуальным образцом той новой типовой формы индетерминированного, открытого, мобильного вида, которую К. Штокхаузен назвал «*Момент-формой*».

В данном случае изображена форма с плавным сочленением моментов. Условием озвучивания этой композиции является свободный выбор исполнителями любого момента в качестве начального, свободная траектория движения, либо сохраняющая авторскую последовательность моментов, либо произвольно комбинирующая их в любой направленности – обострения контрастов или наоборот. «Пусковым механизмом» для начала исполнения становится важнейший принцип ризомной самоорганизации – случай, мотивирующий всякий раз образование нового вида музыкальной целостности. Той целостности, которая живет по своим законам.

Другой пример музыкально-графической композиции также является подтверждением ризоморфной модели, отражающей дестратификационный процесс.



„Rondo“ 1969

Прочтение данного графического изображения, то есть «включения» в систему дестратификации, может протекать по разным «сценариям». Последовательность траекторий движения или векторной направленности будет зависеть от случайного выбора зрителя-слушателя. Геометрические объекты, четко сгруппированные в центрально-замкнутом пространстве ядра, и исходящие от него изломанные линии, заданные нелинейным алгоритмом роста, приобретают деформированные, ускользающие от материи структуры: не точные, а «похожие» части (копии) целого, которые допускают многообразие способов репрезентации образования звуковой материи.

От варианта прочтения, который формирует конкретное в своей ситуационной единомоментности психоэмоциональное состояние, возникает бесконечное количество возможных версий информации – зву-

ковых ассоциаций, и благодаря своей ризоморфной природе (нелинейности, самоорганизации) актуализируется в сложный иррегулярный паттерн «*звукособытий*», идентифицируемых как процесс дестратификации. Таким образом, изображение будет отражать процесс рождения некой музыкальной целостности, творимой каждым зрителем-слушателем, поставленным в позицию автора, сугубо индивидуально, но в своих глубинных основаниях укорененной в графических кодах композиторской версии.

Оценка общих принципов функционирования фрактальных и ризомных систем в контексте графической нотации пока относилась к формообразующей стороне явления, отвечающей на вопрос **как** совершается самоорганизация в этих музыкальных опусах. Гораздо существеннее вторая сторона явления, отражающая принципы смыслообразования и отвечающая на вопрос, **что** выражает композитор с помощью техники «фрактального движения» или «хаотического блуждания» и **зачем** она возникла.

На этот вопрос существует два ответа. Первый, наиболее распространенный, связан с общепризнанным мнением о том, что исходным условием возможности современного творчества является ирония, проявляющая себя в языковых играх, то есть ироническом использовании культурных моделей, порождающем веер возможных интерпретаций текста и соответствующем неисчерпаемости феномена культурной интертекстуальности. Избегание единственного варианта возможного опыта и образующаяся в результате этого семантическая многослойность текстов являются необходимым условием для свободы их конструирования и, главное, свободы их интерпретаций. Последнее в философии постмодернизма осознается как проявление духовной свободы, преодоление авторитарности власти, жестокости современной жизни и прорыва к подлинной свободе.

Однако в последние годы начинает открываться и другое объяснение постмодернистских языковых игр. Так, в трудах одного из лидеров постструктурализма Ю. Кристевой появляются призывы вернуться к психоанализу, к поиску оснований «похороненной» постструктурализмом и постмодернизмом человеческой субъективности через возвращение к архаическому, вневременной темпоральности, к опыту памяти, смысла и счастья.

В свете этого заявления возможна переоценка сущностных интенций постмодернистской культуры, которая может открыться как неожиданная своей парадоксальной новизной концепция самосознания человеческой личности, утратившей *Самость*, то есть способность к идентичности. Эта ситуация невольно заставляет вспомнить трагическую коллизию, описанную в романе Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» и связанную с эпидемией забывчивости, охватившей жителей Макондо, которые начинают прикреплять таблички с названиями предметов, после чего выясняется, что предан забвению и смысл обозначаемых на этих табличках названий.

В этом экзистенциальном модусе начинают по-иному восприниматься важнейшие концепты постмодернизма «Смерть автора», «Смерть времени» и так далее. И тогда декларации постмодернизма об антигенеалогичности, принципиальном отсутствии образца, архетипа, канона, то есть памяти рода и памяти культуры как онтологических оснований жизни, начинают постигаться в приемах деконструкции как результат инстинктивного стремления актуализировать в хаотически-многослойных семантических конструкциях феномен памяти. В таком случае принцип «копия копий» обретает возможность стать аналогом понятия «память о памяти».

Во-вторых, принцип *Внутреннего* как результата интериоризации *Внешнего*, порождающий аллюзию авторского присутствия, получает возможность обозначить свою глубинную суть, связанную с тем, что акцент с ситуации «самоустранения автора» перенесется на причину этого явления, заставив пережить вибрирующее в неизбывной глубине многозначных символических конструкций трагическое чувство утраченной способности к самоидентичности, которая возможна, согласно идеям М.М. Бахтина, только через встречу с *Другим*. Бесконечная мозаика культурных кодов постмодернистских текстов и есть отражение гипертрофированной потребности встречи с *Другими*. Множественность версий постмодернистских текстов поэтому отражает не только результат иронической игры с культурными моделями, но и – через эту игру – парадоксальное, глубоко современное ощущение канона, проявленного через «хаотическое блуждание» во множественном числе, как бесчисленное множество точек версификаций смысла. Главное в этом процессе смыслообразования – поиск *Я*, но уже в роли *Другого*, кото-

рый не станет объектом манипулирования автором. В этом смысловом поле рассмотренный нами выше концепт дестратификации и есть способ ускользания от единственной авторской точки зрения.

Важнейшее понятие постмодернизма «Смерть автора», таким образом, начинает восприниматься не в традиционном свете иронической или трагической модальности, а по-новому, как бессознательная акция самоотдачи и самоотречения автора в процессе авторского самопознания, детерминированного поисками утраченного канона, образцов, архетипических смыслов. Если использовать современные модели метафизики художественного пространства, постулирующие идею процесса самоидентификации только через временный выход в чужое пространство, пространство *Другого*, то глубинная суть постмодернистских концепций открывается как неосознаваемое путешествие в пространства *Других* с целью поиска «утраченного времени» или канонов, образцов, первичных бытийственных смыслов, вне которых невозможно самопознание *Я*. Но не этим ли метафизическим «сценарием» обусловлены все радикальные крайности музыки конца XX века? Она так серьезно трансформировала свои видовые качества, что привела к кардинальным переоценкам понятий композитора, музыкального произведения и так далее – вплоть до своей основной функции самостоятельного вида искусства. К музыке возвращается ее исходное прикладное предназначение. Она становится всего лишь поводом, способом общения, в чем обнаруживается отмеченная Штокхаузеном инстинктивная потребность в переживании чувства Всеобщности. А в явлении графических опусов музыка перестает быть музыкой, уходя на чужую территорию, в пространство другого вида искусства. Однако именно в графических музыкальных опусах особенно напряженно ощущается потребность встречи автора с *Другим* и – через абсолютное доверие *Другому* – возможность восстановления гармонии с собой и миром.

## II. МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

---

*А.В. Денисов*

### **ПАРОДИЯ В ОПЕРЕ XVIII ВЕКА: ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ЖАНРА**

**В** истории музыкального театра пародия занимает особое положение. Она – неразлучная спутница оперы в самых разных ее жанровых версиях, история соединила их узами кровного родства и одновременно сделала антагонистами. Находясь в непосредственном контакте между собой, они неизбежно оказываются в пространстве взаимного отражения. Пародия – спутник жанра, вроде бы обреченный на постоянное существование в его тени. И в то же время, подобно кривому зеркалу, пародия представляет жанр в новом свете, получая новую жизнь, подчас более насыщенную событиями, чем ее источник.

Пародия действует не только в горизонтальном, диахронном векторе истории, но и в вертикальном ее измерении. Она охватывает как область профессионального, «элитарного» авторского творчества, так и сферу социального «низа» культуры<sup>1</sup>. Таковы сферы балаганного, ярмарочного театров, странствующих актеров. Их устная, живая и плодотворная среда оказалась особенно благоприятной для процветания пародийной сферы, гибкой и отзывчивой на все разнообразие художественных и нехудожественных явлений.

Неудивительно, что конкретные воплощения пародии крайне изменчивы. Разнообразны и сами проблемы ее изучения. Среди них – исторически сложившиеся жанровые версии пародии, их соотношение с общим историко-культурным контекстом эпохи, а также ее эстетиче-

---

<sup>1</sup> Максимальную свободу пародия обретает в наиболее «приземленном» ее измерении – устной бытовой речи, соединяющей вместе глубокие архаические ритуальные истоки вместе с ничем не сдерживаемой стихией словотворчества, неиссякаемой и вечно обновляемой.

скими ориентирами. В настоящей работе мы обратимся только к одному вопросу, а именно, попытаемся рассмотреть *систему художественных приемов* пародии, лежащие в ее основе организующие принципы<sup>2</sup>.

\*\*\*

Если систематизировать все довольно большое число оперных пародий XVIII века, то окажется, что в самом общем плане они образуют две группы произведений.

В первой объектом пародии выступает собственно *художественная организация* жанра, например – либретто оперы *seria*<sup>3</sup> (сюжетная плоскость, отдельные сценические ситуации, типажи героев, метафорические сопоставления в текстах арий), музыкальное решение (стиль *bel canto*, система аффектов). «Отработанный», стереотипный характер этой организации объясняет необычайно высокую степень ее действенности, способность вызывать в памяти аудитории четко определенный и однозначный круг ассоциаций.

Примеры многочисленны, среди них – «Опера нищего» Дж. Гея и И. Пепуша, «Артанаганамемнон» (либретто Дж. Буини), позже – «Китайский идол», «Любовные хитрости» Дж. Паизиелло. Возможным оказывалось «перечтение» наиболее популярных сюжетов *в целом* – «Мнимая Армида» Д. Чимарозы, «Волшебница Цирцея» П. Анфосси, «Мир наизнанку» А. Сальери<sup>4</sup>. Так, в последней опере обнаруживается целый комплекс пародийных аллюзий, в их числе – и миф про амазонку (согласно либретто, в незапамятные времена на острове поселились женщины, решившие править мужчинами), и сюжетные мотивы, связанные с образами Альчины и Армиды (престарелая Генеральша без памяти влюбляется в Графа).

---

<sup>2</sup> При этом речь пойдет только об опере XVIII века. Преломление сложившихся в ней принципов пародии в музыкальном театре последующих эпох здесь также остается в стороне.

<sup>3</sup> А также и других жанровых версий оперы, в том числе – французской лирической трагедии. Пародировались как общие черты того или иного жанра, так и наиболее популярные произведения (например, «Орфей» К. Глюка).

<sup>4</sup> Подобное «перечтение» происходило и в более позднее время – вспомним «Руслана и Людмилу» М. Глинки, где образ Наины и ее волшебного царства пародируют сюжет про Армиду.

Во второй – пародируется сам *контекст* существования жанра – театральные нравы, взаимоотношения солистов, композитора и импресарио. Примеров и здесь довольно много – либретто П. Метастазιο «Импресарио на Канарских островах», «Опера-seria» Ф. Гассмана, пролог «Дона Жуана» Дж. Гаццаниги, «Вначале музыка, потом слова» А. Сальери, «Капельмейстер», «Импресарио в затруднении» Д. Чимарозы.

При этом конкретные художественные *приемы*, используемые в оперных пародиях, при всей их разноплановости оказываются относительно едиными:

- 1) определенное решение *внемузыкальной* плоскости (в первую очередь – либретто), а также ее рассогласование с музыкой (например, сюжет решен в комическом плане, а его музыкальное воплощение апеллирует к серьезной, трагической стилистике);
- 2) ссылка на *жанр*, имеющий устойчивые внемузыкальные ассоциации (например, марш, менуэт, фолія), или же использование музыкальных *цитат*;
- 3) *агглютинация* стилистически различных элементов в музыкальном решении (связанных *и* с *seria*, *и* с *buffa*);
- 4) приемы тембровой *травести*, а также *гиперболы*.

Сразу следует отметить, что именно организация внемузыкальной плоскости занимает безусловное лидирующее положение в оперных пародиях. Так, в «Дон Кихоте в Сьерра Морене» Ф. Конти пародируем уже сам сюжет – это качество он сообщает и преобладающему в опере «серьезному» по происхождению музыкальному решению (от общей композиции до аффектов в ариях).

Конкретные стилистические приемы организации вербального текста здесь в принципе те же, что и в области литературной пародии. Это гипербола, бурлеск, столкновение семантически конфликтных элементов и т. д. Среди типичных приемов здесь же следует отметить *смысловый параллелизм*. Например, первые слова арии главного героя из первого акта оперы Дж. Паизиелло «Король Теодор в Венеции» – «Io Re sono e sono amante» («Я – король, и я – влюбленный») представляют откровенную пародию на слова арии Дидоны из знаменитого либретто П. Метастазιο «Покинутая Дидона» («Я – царица, и я – возлюбленная»)⁵. В данном случае пародийный эффект возникает за счет комплекса факторов – сопо-

⁵ См.: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика–XXI, 2008. С. 350-351.



ставления содержания текстов (он усиливается благодаря одинаковому синтаксису, сходному композиционному положению обоих номеров в соответствующих операх: это *первые* арии Теодора и Дидоны), жанрового и сюжетного контекстов<sup>6</sup>. Первоисточник и пародия демонстрируют сходство и оппозицию художественных приемов, создавая эффект острой смысловой рассогласованности. Отметим, что принцип параллелизма, предполагающий в данном случае одновременное тождество и инверсию разных компонентов структуры, может действовать на нескольких уровнях – лексическом, композиционном (например, отдельные сценические положения), наконец – в масштабе сюжета как целого.

Яркий образец оперной пародии – «Опера-seria» Ф. Гассмана. Ее сюжет развенчивает как контекст существования жанра, обозначенного в названии, так и ее художественную систему. Композитор и поэт наперебой расхваливают свою новую оперу. Импресарио охлаждает их пыл: опера, конечно, замечательна, но слишком длинна, поэтому ее надо сократить. Проблема еще и в том, что ее представление должно состояться в этот же вечер, и на подготовку премьеры остается совсем мало времени. Во время репетиций одна из певиц забывает ноты, другие участники спектакля ссорятся. Наступает время премьеры. Публика аплодисментами и возгласами встречает появившегося на сцене Назеркана, возвещающего в бравурной арии о своей победе над врагами. Но несмотря на все усилия исполнителей, опера «Оранzeb» проваливается. А пока они выясняют между собой отношения, вдруг становится известно, что импресарио сбежал, прихватив с собой весь доход от спектакля.

Музыкальное решение этого сочинения сочетает стилистику как *seria*, так и *buffa*. Напомним, что само по себе это сочетание не было абсолютно уникальным для музыкального театра XVIII в. и далеко не всегда имело именно пародийный эффект. Он неизбежно рождался в контексте определенного сюжета и соответствующих сценических положений. Аналогичная ситуация возникает и в вышеупомянутой опере Д. Чимарозы «Мнимая Армида». Так, в финале первого акта соло Стеллы «*Frabutto tiranno*» решено в стилистике *seria*, но звучит оно в контексте откровенно буффонных разделов, окружающих ее (см. примеры 1 и 2).

---

<sup>6</sup> В «героико-комической» (!) опере Дж. Паизиелло Теодор – беглый король Корсики, прототипом которому послужила фигура известного международного авантюриста Теодора Штефана фон Нойхоффа.

## Пример 1

Andantino

Stella

Fra-but - to ti - ran-no

Использование *жанра со смещенным/трансформированным исходным значением* – один из типичных приемов в сфере музыкальной пародии. Таково звучание фолли в арии главного героя «Mein Hertze» из четвертой сцены пятого акта «Забавного принца Йоделета» Р. Кайзера (пример 3), а также в арии «If thus a man can die» (№ 63) из третьего акта «Оперы нищего» Дж. Гея и И. Пепуша (пример 4). В первом случае пародируется сюжетный шаблон сцены ревности – «безумие» героя оказывается явно утрированным, гиперболизированным. Во втором – семантика жанра фолли вступает в гротескное несоответствие с содержанием текста арии (да и сценической ситуации в целом).

## Пример 2

Allegro

Don Bernabo

La la ra la la ra la la la le ra

### Пример 3



### Пример 4

If thus a man can die, Much bol-der with bran dy.

Еще один выразительный прием представляет пародийная интерпретация *музыкальных цитат*. Например, в опере Дж. Паизиелло «Две графини» в тексте арии из первого акта «Ah s'io fossi come Orfeo» присутствует цитата из знаменитой арии «Потерял я Эвридику» оперы К. Глюка. Примечательно, что ей же соответствует различимая интонационная аллюзия на соответствующее музыкальное решение этой же арии<sup>7</sup>. Сама по себе ничего явно пародийного она не содержит. Комизм же всей ситуации можно понять, только зная содержание сцены и самой оперы (Просперо смеется над признанием Маркиза, который и сравнивает себя с Орфеем в арии)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Пародийное прочтение оперы К. Глюка обнаруживается в опере Т. Траэтты «Странствующий рыцарь», у Дж. Паизиелло это также «Обманутое доверие».

<sup>8</sup> Смысловой диссонанс между текстом музыкального первоисточника, использованного в пародии, и ее новым текстом вообще встречается в пародиях нередко. Так, в одной из наиболее известных пародий на «Деревенского колдуна» Ж. Руссо – «Амуры Бастиена и Бастиенны» – Бастиенна поет текст «Я потеряла своего друга» на мотив популярной песни «Я потеряла своего осла» (см.: Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть I. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. С. 165). Об аналогичной трактовке материала из опер Ж. Люлли в оперных пародиях см.: Powell S. The Opera Parodies of Florent Carton Dancourt // Cambridge Opera Journal. – 2001, 13:2. pp. 87-114.

Наконец, характерный ряд примеров представляет *тембровая трагедия*. Если исполнение мужских партий женщинами, ставящее цель подчеркнуть юношеский возраст героя, обычно воспринимается как вполне естественное явление, то ситуации, когда женская роль поручается мужскому голосу, обычно (хотя и не всегда) преследует если не пародийно-карикатурный, то, по крайней мере, гротескно-комический эффект (партии Беллоны из пролога «Галантных Индий» Ж. Рамо и Платеи из его же одноименной лирической комедии, а также Генеральши из «Мира наизнанку» А. Сальери<sup>9</sup>).

Очевидно, что рассмотренные выше приемы могут выступать в комплексе. Так, в «Платее» Ж. Рамо уже сам сюжет имеет откровенно пародийный характер. С одной стороны, это «история любви наоборот», в которой Платея выступает как подлинная антигероиня<sup>10</sup>. С другой, здесь происходит откровенное развенчание идеализированного пространства мифа: помимо того, что богам здесь присущи все отрицательные качества обычных людей, они и сами подчас выступают в сниженном облике (вспомним хотя бы «метаморфозы» Юпитера во втором акте). В этом сюжете в полной мере правит Безрассудство, которое в состоянии не только превратить похоронный напев в веселый, но и перевернуть весь мир вверх ногами.

Рамо использует в этом сочинении целый арсенал приемов: это и пародирование сценических ситуаций, имевших в «серьезных» жанрах подчеркнута возвышенный смысл (хор-прославление лягушек из первого акта, издевательское величание Платеи в конце второго акта, решенное в откровенно буффонном стиле, чакона из третьего акта), многочисленные смысловые диссонансы между содержанием текста и его музыкальным решением (например, последнее соло Платеи из первого акта, в котором возвышенному тексту соответствует легкомысленно-комичная мелодия), вплоть до гротескного приема рассогласования музыкальных и лексических акцентов в вокальной партии<sup>11</sup>. Наконец, здесь же пародируются

---

<sup>9</sup> В современных интерпретациях опер XVII-XVIII в. это также партии Арнальты из «Коронации Поппеи» К. Монтеверди и Линфеи из «Каллисто» Ф. Кавалли.

<sup>10</sup> Пародийную инверсию сюжета дополнительно акцентирует рассказ истории про Дафну, за которой охотился Аполлон (в ариетте Безрассудства «Aux langueurs d'Apollon»).

<sup>11</sup> См. вышеупомянутую ариетту Безрассудства из второго акта, в которой пространная каденция героини соответствует безударному слогу слова «outragé» – пример 5.

приемы французской лирической трагедии и итальянской оперы (достаточно вспомнить оба сольных номера Безрассудства, содержащих явные гиперболы виртуозного *bel canto* – пример 5).

### Пример 5

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two systems of vocal and piano parts. The first system is marked 'Lent' and 'vite'. The vocal line is in G major and 3/2 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a triplet of eighth notes G4, A4, B4. The piano accompaniment consists of half notes G2, B1, D2, and E2. The second system is marked 'Lent' and 'tr'. The vocal line starts with a half note G4, followed by a triplet of eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment consists of half notes G2, B1, D2, and E2. The lyrics are 'Ou - - - - - 3 - - - - -' for the first system and 'tra - ge.' for the second system.

\*\*\*

В исторической перспективе оперные пародии XVIII в. обнаруживают свою ясно различимую специфику. Весьма показательным уже то обстоятельство, что они создаются в первую очередь за счет средств *внемusыкальной* природы. Интонационная деформация материала, его гротескное искажение в них фактически не встречается. Кроме того, в формировании пародии, судя по всему, в равной степени играют роль как внутритекстовые, так и внетекстовые отношения. Это означает, что важной оказывается как *взаимная координация* отдельных компонентов текста, так и тот круг *ассоциаций*, которые они вызывают в памяти.

Большинство используемых в пародии этого периода музыкальных приемов (если рассматривать их изолированно) можно обнаружить и вне пародийного контекста (например, цитирование). Он возникает благодаря их взаимосвязанному, согласованному действию. Их *внутритекстовое взаимодействие производит активизацию пародийных внетекстовых значений* в сознании аудитории. Так, соединение стилистически разнородных элементов, или же приемы, типичные для оперы

buffa (parlando, например), обретают пародийный тон в определенной сюжетной плоскости.

Впрочем, проявление пародийного эффекта может быть детерминировано и более широким контекстом, в частности, определенной национальной традицией. Как было сказано выше, в «Платее» Ж. Рамо сольные номера Безрассудства во втором и третьем актах представляют пародию на стилистику итальянского *bel canto*. Но как пародии они воспринимаются преимущественно за счет того, что для французской оперы периода создания «Платеи» подобное изобилие виртуозных колоратур в принципе не было характерно. Поэтому на фоне жанровой традиции Франции оно выглядело как очевидная гипербола, для современного же слушателя этот эффект в известной степени оказывается утраченным. Таким образом, изменение культурно-исторического контекста может приводить как к рождению пародийного эффекта, так и напротив, к его исчезновению, «стиранию» из памяти.

Для понимания его сущности в опере XVIII века важным оказывается и то, в каких отношениях находится семантика первоисточника и собственно пародии. В самом общем плане они предполагают две ситуации: 1) пародия и ее объект имеют прямую, непосредственную соотнесенность; 2) инвертируя первоисточник, пародия в действительности имеет направленность на какой-то другой объект.

В первом случае пародия направлена именно на тот объект, который подвергается инверсии. Во втором – то, что подвергается инверсии, представляет всего лишь средство для пародирования объекта, находящегося за его пределами. В результате возникает сложное тройственное отношение между самой пародией, тем объектом, который служит *средством* ее воплощения, наконец, объектом, который является *целью* пародирования. Так, создавая пародию на определенный жанр или конкретную цитату, композиторы могут иметь в виду в качестве цели пародии не их самих, а связанные с ними устойчивые внемузыкальные ассоциации (которые, в свою очередь, соотносятся с самим произведением-пародией).

В опере XVIII века в преобладающем большинстве случаев обнаруживается первая ситуация: пародируя, например, шаблоны той же оперы *seria*, авторы имеют в виду в первую очередь именно *их*. Пародия этого типа имеет безошибочную и однозначную действенность, но она

же оказывается и относительно одноплановой. Непосредственная соотнесенность пародии и ее объекта изначально лишает ее смысловой многослойности.

Наконец, отметим, что *функции* оперной пародии в XVIII в. заключались не столько в критике того или иного жанра, сколько в создании инвертированной модели мира. Она представляет собой подлинный «мир наизнанку», не уничтожающий, впрочем, реально существующий мир, а показывающий человеку его перевернутый облик. Но и в этом образе мир устроен логично, по постижимым законам. Пародия этого периода рационально организована, ей абсолютно чужда абсурдистская стихия, столь характерная для мира пародии XX века. Показательно в этом отношении, что пародия XVIII века не затрагивает сущности оперы как жанра (в отличие от того же XX века, где у П. Хиндемита или Д. Мийо инвертируются и сами ее жанровые основы).

Любопытно в этом отношении то обстоятельство, что пародирование серьезных и высоких образов в опере нередко сопровождается ситуациями *безумия*. Например, в «Мнимой Армиде» Д. Чимарозы маркиза Тисба теряет рассудок, думая, что она Армида, которую покинул Ринальдо (неудивительно, что и текст оперы содержит аллюзии на поэму Т. Тассо). Сходная сценическая ситуация возникает в «Странствующем рыцаре» Т. Траэтты: рыцарь Гвидо временно сходит с ума и представляет себя Орфеем. А у К. Диттерсдорфа, также как и Т. Траэтта пародирующего «Орфея» К. Глюка, сочинение откровенно называется: «Любовь в сумасшедшем доме»<sup>12</sup>. Как уже упоминалось выше, весьма близок к безумию в четвертой сцене пятого акта главный герой оперы *pasticcio* «Забавный принц Йоделет» Р. Кайзера.

Судя по всему, именно эти образы позволяли сформировать в контексте сюжета внешне рациональное объяснение поведения героя<sup>13</sup>. В то же время, безрассудство здесь не просто мотивирует его «ненормальный» характер. Сам мир в сознании выворачивается наизнанку, но воспринимая его «всерьез», персонаж не понимает, что все окружающие видят его в подлинном освещении, нелепом и гротескном. Серьезная и

---

<sup>12</sup> См.: Кириллина Л. Реформаторские оперы Глюка. М., Классика-XXI, 2006. С. 77-78.

<sup>13</sup> Более того, можно предположить, что и сам образ безумия в целом представляет пародийную инверсию *ratio* как ведущей категории в модели мира просветительского классицизма.

несерьезная модальности оказываются в зоне непосредственного контакта, дополнительно акцентируя пародийный эффект.

Не случайно еще одним спутником пародийных опер становится *смена образа* персонажа, обычно оказывающаяся мнимой. Он воспринимает себя в новом облике (Орфея, Армиды, и т. д.), обычно – возвышенном и идеальном для него самого и комичном для всех, кто видит его со стороны. Один из ярких примеров – «Мнимый Сократ» Дж. Паизиелло, в котором дон Таммаро, окончательно помешавшись на древнегреческой философии, воображает себя Сократом, цирюльника называет Платоном, свою жену – Ксантиппой<sup>14</sup>. Очевидно, что трансформация внешнего облика героя имеет карнавальные истоки, инвертирующие привычные измерения бытия – неудивительно, что она столь часто встречается в комических жанрах. Но именно пародийная ее версия имеет особый смысловой оттенок, предполагающий двойную точку зрения – мнимую и истинную<sup>15</sup>.

Традиции оперной пародии XVIII века отчасти продолжают свое существование и в более поздние эпохи. Но в их пространстве пародии будет все сложнее и сложнее сохранять внутреннюю ясность и семантическую «прозрачность», понятную слушателям и одновременно открывающую простор для их личностной интерпретации.

---

<sup>14</sup> Опера содержит целый арсенал приемов пародии: от рассогласования вербального текста и музыкального решения до гротескной гиперболы (дуэт-канон Таммаро и Антонио).

<sup>15</sup> Это осознали композиторы уже в XVII в.: например, в опере Ф. Кавалли «Каллисто» Юпитер превращается в Диану, чтобы покорить сердце главной героини, общаясь в то же время в своем исходном «качестве» с Меркурием.



## СУЩЕСТВОВАЛА ЛИ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА В XVII ВЕКЕ?

**В**опрос о том, существовала ли в XVII столетии в Италии комическая опера, тревожит исследователей-музыковедов уже больше века. Пионерами здесь, без сомнений, можно назвать немецких ученых. Это довольно легко объяснить. Самой популярной, всеми признанной вершиной оперы *buffa*, не сошедшей со сцены в конце XIX – начале XX века, была (наряду с «Севильским цирюльником» Россини) знаменитая венская моцартовская триада – «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Так поступают все женщины». Вполне естественно, что именно немецкие ученые стремились прояснить вопрос, насколько далеко вглубь истории уходят корни буффонной традиции. С тех пор начались настоятельные поиски «первой оперы *buffa*», и на эту роль выдвигались самые разные претенденты. Курт Менгельберг издал книгу, посвященную итальянцу Джованни Баттисте Ристори (1916), и назвал его оперу «Каландр», написанную в 1726 году для саксонского двора в Дрездене, «первой оперой *buffa*»<sup>1</sup>. Кстати, «Каландр», поставленный труппой Томмазо Ристори (отца композитора) в Москве в декабре 1731 года, стал, фактически, первой полноформатной оперой, исполненной в России<sup>2</sup>. Но, видимо, Менгельберг не был знаком с обширным исследованием Хуго Гольдшмидта (1901), посвященным итальянской опере XVII века. В нем автор подробно анализирует римские оперы 1630 – 40-х годов и возводит начало комической традиции к ним, прямо называя инициатора тогдашних постановок и либреттиста этих опер кардинала Джулио Роспильози «отцом музыкальной комедии и оперы *buffa*»<sup>3</sup>. Вполне законченным об-

<sup>1</sup> Mengelberg, C.R. Giovanni Alberto Ristori: ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert. Leipzig. 1916. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: [https://archive.org/stream/giovannialbertor00meng/giovannialbertor00meng\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/giovannialbertor00meng/giovannialbertor00meng_djvu.txt) (дата обращения 22.12.2016).

<sup>2</sup> Сусидко И. Первые итальянские оперы в России // Старинная музыка. 2012. № 3. С. 3.

<sup>3</sup> Goldschmidt, H. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1901–1904. S. 88.

разцом такой ранней комической оперы XVII века Гольдшмидт считает «*Chi soffre speri*» («Надейся, страждущий») – сочинение Роспильози, поставленное с музыкой Вирджилио Мадзоки и Марко Марадзоли в Риме в 1637 г. Имеются, правда, радикалы, возводящие историю комической оперы еще к «Амфипарнасу» Орацио Векки, то есть едва ли не к концу XVI века (1594–1597), но в настоящий момент утвердилось мнение, что зрелищно-драматическая форма в мадригальных комедиях была выражена очень слабо, и поэтому весьма проблематично относить их к оперному жанру.

По поводу «Надейся, страждущий» и других опытов Роспильози также приводится довольно много разнообразных критических аргументов. Главным основанием к тому, чтобы относить это сочинение к комическому жанру, служит участие в нем целой череды персонажей-слуг, восходящих к маскам комедии дель арте. Имена некоторых из них – Ковьелло или Дзанни – в этой связи не оставляют сомнений. И все же основу действия образуют вовсе не их взаимоотношения, а сюжетные линии, взятые из девятой новеллы пятого дня «Декамерона» Дж. Боккаччо – всем известной романтической истории о соколе синьора Федерико дельи Альбериги. Разумеется, ее никак нельзя считать по своей природе комической. По сути, мы здесь, как и в подавляющем числе случаев такого рода, имеем дело с характерным для эпохи жанром барочной трагикомедии<sup>4</sup>. Таким образом, вопрос о собственно комической опере в XVII столетии повисает в воздухе.

Эта проблема, в целом, имеет три тесно соприкасающихся аспекта. Первый из них – терминологический. Правомерно ли называть ранние комические оперы «операми buffa», считая это обозначение универсальным и подходящим ко всем формам итальянской комической оперы всех времен. Вопрос этот в предельно отчетливой форме поставили сами итальянцы, и я целиком поддерживаю предложенное ими решение. Авторитетный музыковед Нино Пирротта так высказался по этому поводу:

---

<sup>4</sup> Исследователи отмечают разные свойства, снижающие вес комического начала: Нино Пирротта отмечает, что диалог масок, изложенный в форме речитатива, заметно теряет свою живость: Pirrotta, N. *Commedia dell'arte and opera* // *Musical Quarterly*, 41 (1955), No. 3. P. 319; Маргарет Мурата указывает, что комические персонажи принимают участие в 20 из общего числа 35 сцен в опере, но их действия не складываются в какую-либо самостоятельную сюжетную линию: Murata, M. *Chi soffre speri* // *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. P. 848.

«Я веду речь о комической опере, настойчиво избегая другого термина, используемого более часто – опера buffa, который я считаю неверным и способным ввести в заблуждение, в особенности тех, кто не говорит по-итальянски». Слово «buffo», согласно Пирротте, «подразумевает явное преобладание фарсового духа и даже чего-то непристойного»<sup>5</sup>, в то время как образный и тематический диапазон комической оперы был неизмеримо шире. Кроме того, само словосочетание «опера buffa» сложилось довольно поздно и вошло постепенно в употребление только во второй половине XVIII столетия. Именно поэтому, настаивает Пирротта, в качестве более общего и универсального понятия желательно употреблять термин «итальянская комическая опера».

Стоит уточнить, что обозначение «опера buffa» тоже допустимо, но лишь для второй половины XVIII и начала XIX века. Из этого следует, что в XVII веке не могло быть в принципе никакой «оперы buffa». Но остается вопрос, была ли все же какая-либо «комедия на музыке». Ответ на этот вопрос допускает различия в зависимости от того, в каком из двух оставшихся аспектов его рассматривать: в историко-социологическом или в аспекте исторической поэтики. В XVII столетии (во второй его половине) действительно встречаются отдельные сочинения, гораздо больше, нежели упомянутые, соответствующие тому, что представляет собой музыкальный комический жанр по своей сути. Но возникает проблема, считать ли их появление чем-то случайным и малоперспективным или, напротив, закономерным. Что же это за оперы?

Первой в их числе должна быть названа «Танча, или Подеста из местечка Колоньоле» Якопо Мелани на либретто Джованни Андреа Монильи, созданная по заказу членов флорентийской академии degli Immobili для открытия театра Пергола в феврале 1657 года. В основе ее сюжета лежит хитрая интрига слуги Брусколо, позволившая сломать неприязнь старого Подесты и выдать дочку – прекрасную Изабеллу – за молодого благородного, но не слишком состоятельного Леандра<sup>6</sup>. Этот сюжетный ход уходит корнями далеко в историю и заставляет вспомнить едва ли не о латинских античных комедиях Плавта и Теренция, а также об их

---

<sup>5</sup> Pirrotta, N. Don Giovanni in musica, dall'Empio punito a Mozart. Venezia: Marsilio editori, 1999. P. 67-68.

<sup>6</sup> Подробнее о «Танче» см.: Луцкер П. «Танча» Я. Мелани и Дж.А. Монильи: первый опыт флорентийской комедии // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 12-21.

многочисленных имитациях в XVI и XVII веках в рамках так называемой «ученой комедии». Помимо возвышенно-романтических Леандра и Изабеллы в опере действует также крестьянская пара влюбленных Танча (флорентийский вариант имени Констанца) и Чапо – прием, широко распространенный в классической испанской комедии. Глупый слуга Подесты заика Дессо, в соперничестве с Чапо добывающийся внимания Танчи, сильно напоминает популярную южно-итальянскую маску Тартальи. Сводная сестра Изабеллы и ее коварная соперница Лиза очень похожа на персонажей модной тогда трагикомической пасторали «Верный пастух» Джованни Баттисты Гварини, а полный сценических эффектов ночной эпизод заклęcia духов и извлечения из-под земли фальшивого клада – не что иное как пародия на богато декорированные волшебные сцены венецианской *dramma per musica*.

Как видно, в «Танче» Мелани и Монильи смешались самые разнообразные истоки, но при этом ясно, что природные черты комического жанра в ней господствуют безраздельно.

«Танча» знаменательна еще и тем, что не осталась одиночным экспериментом. Вслед за ней на сцене флорентийской Перголы в ближайшие годы увидели свет еще четыре комических оперных спектакля<sup>7</sup>. К сожалению, партитуры не дошли до наших дней, и в литературе упоминаний об этих сочинениях крайне мало. Но в 1662 г. театр Пергола закрылся, лишившись после смерти римского кардинала и урожденно-флорентийца Джован Карло де Медичи своего главного спонсора. Однако опыты в сфере комической оперы не прекратились, в основном, благодаря усилиям Якопо Мелани – лишь переместились в Рим, где композитор нашел новых покровителей.

Рим в конце 1660-х – начале 1670-х годов переживал время бурного интереса к оперному театру. Этому прежде всего способствовало краткое двухлетнее пребывание на папском престоле Климента IX – уже знакомого нам Джулио Роспильози. В его понтификат с 1667 по 1669 годы удалось осуществить не так много, но главное – был заложен и интенсивно строился первый публичный театр Тординона, открытый

<sup>7</sup> Кроме «Подеста из местечка Колоньоле» были созданы: «Вынужденный сумасшедший» (*Il pazzo per forza*, 1658), «Бестолковый старик» (*Il vecchio balordo* – карнавал 1659), «Благородная служанка» (*La serva nobile* – карнавал 1660, муз. Д. Англези), «Без обмана нет любви» (*Amor vuol inganno* – готовилась к карнавалу 1663, но была поставлена лишь в 1680 как приватный спектакль у маркиза Бартоломео Корсини).

в 1670 г. уже после смерти папы. Оперы ставились в нем всего четыре года (1671–1674), затем театр под давлением курии пришлось закрыть, да и шли на его сцене, конечно, никак не комические оперы, а большие *drammi per musica*, импортированные из Венеции. Но влиятельную римскую знать, получившую столь сильную оперную «прививку», оказалось уже невозможно излечить от пристрастия к театру. Еще до открытия Тординона, римский аристократ Лоренцо Онофрио Колонна заказал в Милане и поставил на приватной сцене у себя во дворце оперу «Джирелло» (1668) на либретто Филиппо Аччаюоли. Постановка была роскошно декорирована на венецианский манер: задники с городской застройкой условных греческих Фив чередовались с картиной площади с видом на тюрьму, несколькими вариантами царского дворца (где были торжественный зал, комнаты, галереи, дворик с садом), роца неподалеку от города с мрачной пещерой, обиталищем диковинного Мага. Но на всем этом красочном фоне развертывалась не историко-легендарная драма, а самая откровенная бурлескная комедия. Главный герой в ней – придворный садовник Джирелло. Его заточил в тюрьму злобный министр, которому приглянулась его жена. Но садовник смог улизнуть и получил от Мага волшебный плащ, придававший ему облик короля. С этим плащом Джирелло вершит правосудие и наводит свои порядки, пока в город не возвращается настоящий король и Маг не отбирает у не в меру увлекшегося садовника свои волшебные орудия. В итоге справедливость торжествует, порок наказан, и вдобавок разлученная пара юных влюбленных (принцесса Доральба и мавр-слуга Мустафа) соединяется в браке<sup>8</sup>.

Год спустя в том же дворце Колонна увидела свет комедия «Наказанный нечестивец», основанная на сюжете о похождениях Дон Жуана и столь же богато декорированная. Конечно, с началом постановок в театре Тординона, внимание аристократического сообщества театралов на время переключилось, но после его закрытия в 1674 году публика, возмущенная папским произволом, организовала непримиримую фронду, и частные спектакли пошли неудержимым потоком. Подавляющая их часть представляла собой комические или пасторальные оперы, либо смеше-

---

<sup>8</sup> Более подробный анализ «Джирелло» см.: Луцкер П. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века. Дисс. .... доктора искусствоведения. М., 2016.

ние этих жанров. В целом, за полтора десятка лет до смены понтифика в одном только Риме во дворцах знати увидели свет не менее двадцати оперных представлений. Их инициаторами, а иногда и авторами либретто, были столь влиятельные особы как кардиналы Оттобони, Памфильи, Киджи, герцог Джамбаттиста Боргезе, маркиз Капраника, и возглавляла эту непокорную оппозицию экс-королева Швеции Кристина.

Итак, мы имеем в качестве неопровержимого исторического факта пробуждение явного интереса к жанру комической оперы в Риме с конца 1660-х по 1690-е годы. Однако итальянские музыковеды не склонны признавать этот факт безоговорочно. Один из самых авторитетных сегодня исследователей Лоренцо Бьянкони, в частности, считает мнение о существовавшей в XVII веке комической опере «легендой». «Существовали оперы на комические сюжеты, – пишет он, – либо оперы, задуманные, скорее, как комедии, нежели драмы. Но в течение всего столетия они не составили единой традиции, как это, напротив, произошло в XVIII веке. Сеиченто знает одну единственную непрерывную оперную традицию – ту, что связана с *dramma per musica* венецианского образца. “Комические” оперы по отношению к этой публичной и общенациональной традиции представляли собой региональные городские или приватные варианты оперного театра – своеобразные и местнически укорененные в противоположность космополитизму экспортных венецианских опер. Нет случаев, чтобы они исполнялись за пределами города, в котором возникли, да в этом и не было смысла»<sup>9</sup>.

Как видно, Бьянкони исходит из историко-социологических принципов, и в определении жанра ставит во главу угла его функционирование в виде непрерывной публичной, широко распространенной и обладающей самопорождающей силой профессиональной традиции. По таким критериям те приватные опыты, что расцвели в Риме, пусть даже и частично подхваченные во Флоренции, Генуе и Болонье, действительно, выглядят маргинальными на фоне мощного потока венецианских *drammi per musica*. Но углубляясь в анализ их внутреннего строения и художественной сути, невозможно не отметить, что они возникли не как вынужденная трансформация, «приспособление» большой оперы к

---

<sup>9</sup> Bianconi, L. *Il seicento // Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*. Torino: E. D. T., 1991. P. 217.

мелким частным интересам и нуждам. Внутри их формируются специфические законы собственно комической поэтики.

На мой взгляд, этот факт нельзя игнорировать. Ведь перед нами не единичный опыт, но целый ряд произведений, имеющих близкую жанровую природу. Вопрос, по сути, заключается в том, можно ли считать официально признанную и господствующую театральную традицию единственно достойной представлять жанр своей эпохи, а также ставить критерий социального функционирования во главу угла в определении жанра. Мне подобный подход кажется неоправданно жестким и больше по душе картина эволюции жанров, предложенная Ю. Тыняновым, когда на границе стилевых эпох в недрах главенствующей жанровой традиции складывается периферийная, накапливающая силы для своего появления в недалеком будущем<sup>10</sup>. В таком ракурсе флорентийские и римские опыты второй половины XVII века получают оправдание в качестве ранней фазы развития итальянской комической оперы, в которой закладывались многие принципиальные свойства ее поэтики.

---

<sup>10</sup> Тынянов Ю. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255-270.

## ГЛЮК И ИТАЛИЯ

Еще два десятка лет тому назад тема «Глюк и Италия» у нас в России могла показаться абсолютно маргинальной. Оперы *seria* К.В. Глюка воспринимались исключительно как предварительная стадия к его реформаторским драмам, к тем достижениям, которые обеспечили композитору выдающееся положение в истории музыки. О его итальянских операх обычно упоминали вскользь. И это не удивительно. Потому что составить какое-либо реальное представление о них было невозможно: не были доступны ни ноты, ни записи. Сегодня же ситуация изменилась столь радикально, что выбор темы «Глюк и Италия» и сама ее формулировка должны показаться весьма самонадеянными. Слишком обширен материал, которым мы располагаем и который нуждается в осмыслении. Статистика говорит сама за себя: из 41 оперы Глюка, 32 написаны на итальянском языке, причем лишь три из них входят в число реформаторских. Глюк сочинил музыку к 17 либретто Пьетро Метастазियो, которые в XVIII веке считались образцовым для оперы *seria* и так называемых «малых» жанров – серенад, «театральных представлений», «драматических композиций»<sup>1</sup>. Они были поставлены в главных итальянских оперных центрах – Неаполе, Риме, Венеции, Флоренции, Милане, Болонье.

Изменилось отношение к глюковским итальянским операм и у исследователей. Приведу только один пример. Австрийский ученый Герхард Кроль, руководитель недавно завершеного издания Полного собрания сочинений Глюка, основатель Глюковского общества, в своей монографии уделяет равное внимание всем сочинениям композитора. Количество страниц, посвященных его операм *seria* «Артаксеркс», «Милосердие Тита» или «Триумф Клелии» и реформаторским «Орфею» или «Альце-

---

<sup>1</sup> Оперы *seria* «Артаксеркс» (1741), «Клеоника» («Деметрий», 1742), «Демофонт» (1743), «Пор» («Александр в Индии», 1744), «Гипермнестра» (1744), «Антигон» (1756), «Узнанная Семирамида» (1748), «Аэций» (1750, 1763), «Гипсипила» (1752), «Милосердие Тита» (1752), «Король-пастух» (1756), «Триумф Клелии» (1763), *festa teatrale* «Распря богов» (1749), *componimento drammatico* «Китайцы» (1754) и «Танец» (1755), *azione teatrale* «Смущенный Парнас» и «Корона» (1765).



сте» примерно одинаково<sup>2</sup>. Они рассматриваются как звенья одной цепи, единого процесса творчества. Раньше такого равенства не существовало ни у нас, ни в зарубежных исследованиях. Причина хорошо понятна. За последние годы произошла тихая, но ясно ощутимая революция. Открылись малодоступные архивы, набрала силу практика исторически достоверного исполнительства, на сцены хлынул поток великолепной музыки, которая, как думалось прежде, представляет собой исключительно историческую ценность. Все это дает возможность расставить новые акценты в интерпретации явлений и процессов, которые, как казалось, нам хорошо известны<sup>3</sup>. В том числе, и в творчестве Глюка.

Тема «Глюк и Италия» рождает немало проблем. Я хочу остановиться всего на одном, но весьма остром вопросе: какое место занимали традиционные итальянские оперы *seria* в творчестве Глюка не *до* его венской реформы, а *во время нее*, т.е. в 1760-е годы, когда были написаны «Орфей и Эвридика», «Альцеста» и «Парис и Елена». Мой выбор пал на оперу «Триумф Клелии», созданную сразу же после «Орфея» и поставленную 14 мая 1763 года на открытии нового театра *Communale* в Болонье. Театр был построен по проекту Антонио Галли Бибиены, представителя знаменитой семьи декораторов и архитекторов. Заказ оперы Глюку, как и предложенный ему высокий гонорар, по-видимому, стал следствием успеха венской постановки «Орфея».

Либретто «Триумфа Клелии» принадлежало Пьетро Метастазियो. Годом раньше с музыкой Иоганна Адольфа Хассе, опера была показана в Вене в честь рождения дочери императора Иосифа II. Не исключено, что болонским заказчиком это либретто пришлось по вкусу, прежде всего потому, что было выигрышным в сценическом отношении и давало повод продемонстрировать великолепные технические возможности нового театра. В сюжете о борьбе римлян с этрусским царем Порсенной, взятом из римской истории VI века до н.э., два эпизода действительно очень зрелищны. Один – это пожар, уничтоживший мост через Тибр, второй – вошедшая в легенду переправа главной героини Клелии на коне через бурный речной поток. В драме Метастазियो предусмотрены также сценически эффектные декорации. Это и изображение

---

<sup>2</sup> Croll G., Croll R. Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010.

<sup>3</sup> Сусидко И. Старинная опера как аналитический объект // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 1. С. 22-29.

площади с античными портиками, и перспективные виды Рима, и роскошные дворцовые покои, и сады, украшенные статуями и фонтанами. Не случайно в либретто наряду с певцами упомянуты имена не только главного декоратора (а им был тот же Антонио Галли Бибиена, который построил театр), но и инженера по машинам, и даже художника по костюмам, что для XVIII века было редкостью.

Если исключить сценические эффекты, то в остальном «Триумф Клелии» можно считать либретто, типичным для оперы *seria*. И персонажи, и сюжетные повороты, и общая композиция знакомы нам по другим пьесам Метастазιο. Завоеватель-тиран, этрусский царь Порсенна осадил Рим, желая вернуть на трон Тарквиния, сына свергнутого римского правителя и своего будущего зятя. Этим планам противостоят доблестный герой Гораций, поборник республиканских свобод, и самоотверженная римлянка Клелия. Сластолюбивый злодей Тарквиний влюблен в Клелию, его невеста, дочь Порсенны – в правителя соседнего с Римом этрусского города. Так что в опере разыгрывается образцовая династически-матримониальная интрига, в которой пересекаются два любовных треугольника, ведется борьба за трон, предательству противостоит благородное самопожертвование. Опера, как водится, завершается счастливой развязкой. Доблесть молодых героев заставляет тирана прозреть, наказать предателя и наградить достойных. Все это подано в развернутых речитативных сценах и в сольных номерах.

Что мог сделать Глюк с таким либретто?

Начну с того, что он полостью выполнил пожелания заказчиков, то есть поступил так, как обычно поступал итальянский оперный композитор. В конце марта, за полтора месяца до премьеры он отправился в Болонью, чтобы на месте дописывать партитуру, учитывая возможности и пожелания певцов. Нам повезло: о пребывании Глюка в Болонье остались воспоминания Карла Диттерсдорфа, тогда еще молодого 24-летнего скрипача, которого Глюк захватил с собой в качестве своего ученика. По приезде они нанесли положенные визиты влиятельным особам. В первую очередь, как пишет Диттерсдорф, «великому Фаринелли», который поселился в Болонье после возвращения из Испании, а также «всемирно известному музыкальному диктатору Падре Мартини»<sup>4</sup>. Специально

---

<sup>4</sup> Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibungen. Leipzig: Staackmann, 1801. 2 Ed. Leipzig, 1940. S. 99.

для Глюка в доме импресарио театра был устроен концерт, где выступили будущие исполнители главных ролей – тенор Джузеппе Тибальди, знаменитый кастрат Джованни Манцуолли и сопрано Мария Антония Джирелли-Агилар. А также два концертмейстера, исполнившие скрипичные концерты. Певцы Глюку понравились, тем более, что с Манцуоли и Тибальди он уже был знаком. А вот мастерством скрипачей он остался не слишком доволен, иронически заметив Диттерсдорфу: «Ну, эта пара виртуозов тебе не конкуренты»<sup>5</sup>.

В либретто Метастазियो не было ничего, что могло бы заинтересовать Глюка-реформатора, автора «Орфея и Эвридики», написанной годом ранее, и будущего создателя «Альцесты». Ни хоровых сцен, ни острых драматических столкновений, ни экспрессивных трагических кульминаций. При этом Глюк не мог настаивать на каких-либо изменениях в либретто – так было предусмотрено заказом. Им не было изъято или заменено ни одной арии, только речитативы подверглись небольшому сокращению.

Что же получилось в итоге? На первый взгляд, самый ожидаемый результат: абсолютно типичная опера *seria*, в которой строго соблюдены все конвенции жанра. В первую очередь – принцип кьяроскуро, т.е. светотени, согласно которому все сольные номера должны контрастировать друг другу, арии равномерно чередоваться с речитативами. Типичен и набор аффектов, и распределение арий между партиями певцов первого, второго и третьего рангов. Даже то, что в опере шесть аккомпанированных речитативов, не было чем-то экстраординарным. Именно это количество Метастазियो рекомендовал композиторам как максимально возможное.

Такое отклонение Глюка от реформаторской линии уже само по себе говорит о многом. А именно о том, что он, как и все его современники, был полностью погружен в реальную театральную практику и сочинял в расчете на конкретные условия, которые его никак не стесняли. Представлять Глюка несгибаемым реформатором, который шаг за шагом выстраивает продуманную творческую стратегию подобно тому, как это делал Вагнер, как мне кажется, ни в коем случае нельзя. Да, он писал предисловия к своим венским музыкальным драмам, объясняя свои намерения. Но, зная характер Глюка, можно и в них усмотреть не только его общую эстетическую декларацию, но и род рекламы. Так и в случае

---

<sup>5</sup> Ibid.

с «Триумфом Клелии». Услышав, как на концерте Диттерсдорфа кто-то из публики воскликнул «Как возможно, чтобы эта немецкая черепаха так хорошо играла?», Глюк не преминул тут же во всеуслышание заявить: «Сеньор, я тоже – немецкая черепаха, но именно меня пригласили написать оперу для открытия вашего нового театра». Реплика, донесенная до нас все тем же Диттерсдорфом, наверняка сразу же разошлась по городу<sup>6</sup>. «Триумф Клелии», таким образом, доказывает, что Глюк не только лояльно, но даже с энтузиазмом относился к жанру оперы *seria* и в то время, когда писал реформаторские драмы. Рискну предположить, что не отправься он во Францию, то писал бы оперы *seria* и после «Альцесты» и «Париса и Елены», если бы для этого возникали поводы.

Пристальное внимание к глюковским итальянским операм *seria* позволяет скорректировать и некоторые другие стереотипные суждения. Характеризуя творческий склад Глюка-реформатора, обычно подчеркивают его умение отсекай лишнее, отбирать немногие средства и достигать при этом максимального эффекта. Альфред Эйнштейн даже писал об ограниченности, односторонности Глюка: «Он был лишен той полноты музыкального воображения, той творческой изобретательности, которые проявляются в любых музыкальных формах»<sup>7</sup>. Пример «Триумфа Клелии» и в этом случае позволяет расставить иные акценты. Да, в «Орфее» и «Альцесте» Глюк действительно экономен. Но в операх *seria* – и в «Триумфе Клелии», и ранее в «Узнанной Семирамиде», в «Аэции», «Милосердии Тита» – он, скорее, расточителен и щедр. Играя на поле итальянской оперы, он не уступает ее корифеям, демонстрирует всю силу своего музыкального дарования, всю композиторскую фантазию и оригинальность.

Ария Горация из первого действия, в которой герой призывает Клелию помнить о любви, но не забывать и о долге перед Римом, – это героический сольный номер, обладавший к тому времени устойчивым, если не сказать стандартным набором выразительных приемов. Но звучит он у Глюка свежо из-за совершенно необычного начала с длинного протянутого звука, из-за плотной и при этом динамичной оркестровой фактуры с гулкими валторновыми педалями и энергичными ходами. Думаю, что даже одна такая ария дает право усомниться в правомерности упрека Эйнштейна.

---

<sup>6</sup> Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibungen. Op. cit. S. 101.

<sup>7</sup> Эйнштейн А. Моцарт. Личность, творчество. М.: Классика – XXI, 2007. С. 108.

«Триумф Клелии» – мастерски сделанная опера seria. Но исчерпывается ли этим ее характеристика? Как соотносится эта опера с глюковскими реформаторскими драмами? Самый очевидный ответ мы найдем в монографии Клауса Хорчанского, который детально исследовал пародии и заимствования у Глюка. Ему удалось выявить не менее двух сочинений, откуда взят материал, вошедший в «Триумф Клелии»<sup>8</sup>. А это вся увертюра и одна из арий. И есть пять опер, где впоследствии были использованы номера из «Триумфа Клелии». Среди них – французская редакция «Орфея», французские комические оперы «Непредвиденная встреча» и вторая редакция «Осажденной Цитеры», вторая редакция оперы seria «Аэций» и, наконец, лирическая трагедия «Ифигения в Авлиде». Так что в использовании музыкального материала непроходимой грани не было не только между жанрами, но и между национальными традициями.

Однако простыми и наглядными параллелями в данном случае дело, как мне кажется, не ограничивается. Существуют более глубокие и тонкие соответствия. В «Триумфе Клелии» нельзя обойти вниманием прекрасно разработанную оркестровую партию. В большинстве сольных номеров кроме струнных инструментов присутствуют духовые, а в одной из арий Горация из II действия ритурнель и вовсе звучит как венская *Harmoniemusik* – так называли ансамбли духовых инструментов, которые часто играли на открытом воздухе. Такой же ансамбль из четырех партий духовых инструментов в арии Горация исполняет ритурнели, а в сольных эпизодах контрапунктирует голосу и обменивается с ним музыкальными репликами.

Диттерсдорф вспоминал, что оркестр болонского театра Глюка разочаровал. Несмотря на 17 больших репетиций, которые он провел, должного звучания достичь так и не удалось<sup>9</sup>. И это притом, что в Болонье существовала прекрасная скрипичная школа и богатые инструментальные традиции. Глюку, избалованному высочайшим уровнем венской придворной капеллы, непросто было смириться с таким недостатком. Но для нас важно не это. Совершенно ясно, что подобных оркестровых партий, как в «Триумфе Клелии», в Италии того времени попросту не было, как и не было опыта их исполнения. Зато они имелись в

---

<sup>8</sup> Hortschansky K. Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. *Analecta musicologica*. № 13. Köln, Graz: Laaber-Verlag, 1973.

<sup>9</sup> Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibungen. *Op. cit.* S. 108-110.

венских драмах Глюка. И «Триумф Клелии» в этом отношении создает своеобразный мост между «Орфеем» и «Альцестой».

И, наконец, еще один момент. Повод обратить внимание на него дают дошедшие до нас отклики на премьеру оперы Глюка. Импресарио театра через десять дней после первого спектакля писал своему другу в Вену о том, что музыка «Триумфа Клелии» ожидаемого успеха не имела, но в целом опера понравилась. В других отзывах хвалили декорации, певцов, особенно исполнителя партии Горация, кастрата Манцуоли. О музыке Глюка писали, что она пришлась по вкусу узкому кругу знатоков, но большинству слушателей показалась слишком серьезной и ученой<sup>10</sup>. Этот упрек в серьезности напоминает мне легендарную реплику Иосифа II, якобы сказанную по поводу «Похищения из Сералия»: «Слишком много нот, дорогой Моцарт». Думаю, что Глюк вслед за Моцартом мог бы ответить своим критикам «Ровно столько, сколько нужно». Тематическая плотность большинства арий в «Триумфе Клелии» гораздо выше, чем в итальянской опере *seria* того времени. Аффект в результате теряет монолитность и однозначность, обогащается деталями и нюансами, сопряжением разнохарактерных музыкальных жестов, он не статичен, но показан в движении. Именно это качество в какой-то степени сближает «Триумф Клелии» с венскими драмами Глюка и заставляет задуматься о том, что пути оперной реформы были далеко не прямолинейны.

Еще один отклик на спектакль оставил священник-иезуит Альфонсо ди Маньяго в своих *Lettere famigliari*. Он раскритиковал «Триумф Клелии» совсем не за ученость и как раз с иронией отозвался о том, что Глюка, мол, выставляют знатоком композиции, а он в ней совсем не преуспел и не написал ничего, что было бы приемлемо и популярно. В завершении своей заметки он привел сатирическую песенку, которую пели на улице дети «на отъезд» композитора из Болоньи:

Утром в дорогу собрался Глюк  
В Триест он держит путь.  
Должен скорей улизнуть,  
Потому что он – большой мамелюк<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Croll G., Croll R. Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Op. cit. S. 121.

<sup>11</sup> Цит. по: Knapp A. Vorwort // Gluck Ch.W. Il Trionfo di Clelia. Sämtliche Werke. Abt. III, Bd. 23. Kassel: Bärenreiter, 2008. S. XVI.

Сравнение Глюка с мамелюком, грубым и жестоким азиатским воином, могло бы оказаться просто дерзкой шуткой. Если бы не еще один отзыв о другом сочинении композитора – опере «Узнанная Семирамида», написанной 15 годами ранее. Метастазιο в письме к Фаринелли написал о ней: «обидно, что музыка невыносимо архи-варварская»<sup>12</sup>. Позже немного смягчил отношение к Глюку, заметив: «Он обладает поразительной, но безумной страстью»<sup>13</sup>. Оставим за скобками причины, побудившие Метастазιο так резко отзываться о Глюке. Но нельзя не признать: с позиций цивилизованной оперы *seria* и в «Семирамиде», и в «Триумфе Клелии» многое могло показаться варварским. Новации не затрагивали сферу драматургии, но в музыке было немало пугающе нового для слуха, воспитанного на классической опере *seria*. Именно такой не могла не показаться болонской публике заключительная триумфальная ария Горация – с флейтами, гобоями, валторнами, трубами и литаврами. Сам по себе такой состав оркестра уже был необычен, но еще более вызывающей казалась оркестровка. Духовые звучат не только в ритурунеле, но и сопровождают вокальную партию, в том числе и колоратуру, превращая арию в симфонию с вокальной партией. Наверняка сила голоса Манцуоли позволила Глюку такую вольность. Но в целом, это был дерзкий удар по устоям оперы *seria*, удар, в котором проявилась вся сила Глюка-музыканта. Он был оригинален и тогда, когда писал свои венские музыкальные драмы, и тогда, когда, оставаясь в рамках привычного жанра, преодолевал его нормы и неписанные законы.

---

<sup>12</sup> Письмо к Джованни Пасквини от 29 июня 1748 г. // Metastasio P. Lettere. Curatore V. Brunelli. P. 179. S. 353. [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)

<sup>13</sup> Письмо от 6 ноября 1751 г. Metastasio P. Lettere. Op. cit. P. 339.

## КЛОД ДЕБЮССИ: «ВОЙНА» НА ДВУХ ФРОНТАХ

**Д**ебюсси переживал две войны. Одну – геополитическую, другую, в фигуральном смысле, войну – культурную. Он воспринимал их как две стороны одной. Противником в обеих он видел Германию – агрессора, нарушившего границы Западной и Восточной Европы, и страну высокой культуры, своим влиянием подавлявшую, как он считал, культурную самобытность других стран. Отношение к Первой мировой войне Дебюсси выразил в письмах 1914 – 1917 годов, адресованных Ж. Дюрану, Р. Годэ, И.Ф. Стравинскому, П. Валери-Радо и некоторым другим корреспондентам.

Как можно судить по письмам, война затронула Дебюсси не только как гражданина Франции, страдающего от оккупации своей страны, – она затронула непосредственно и его частную жизнь, через нее он познал лишения военного времени. Война отразилась и на его творчестве: в 1914 году наступил период молчания.

Отъезд с семьей из-за бомбежки на побережье, бытовые трудности, к которым он был мало приспособлен, творческая депрессия – все это определило интонацию его писем своим друзьям. Высказывания вроде: «мне стал ненавистен даже привычный звук фортепиано», «физически давила на меня близость военных действий», – отражают строй его мыслей этих лет<sup>1</sup>. Как известно, события мировой войны отразились в «Героической колыбельной», в песне «Рождество детей, лишенных крова», в неоконченной «Оде Франции».

Если перелистать переписку Дебюсси этих лет, то можно по годам, месяцам, дням восстановить хронику его жизни и строй мыслей.

**1914 год**

**3 августа:** «дни вполне понятной растерянности»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Дебюсси К. Письмо Р. Годэ. № 284 // Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. С. 230.

<sup>2</sup> Там же. Письмо Ж. Дюрану. № 280. С. 227.



**8 августа:** «[...] дорогой Жак, если у вас есть какая-нибудь работа, то я прошу вас подумать обо мне»<sup>3</sup>.

**9 октября:** «я охотно написал бы героический марш [...] Но, еще раз, заниматься героизмом спокойно, в безопасности от пуль, кажется мне нелепым»<sup>4</sup>.

### 1915 год

**Январь:** «Говоря о музыке, признаюсь вам, что вот уже несколько месяцев я не знаю, что это такое; мне стал ненавистен даже привычный звук фортепиано [...] По просьбе “Daily Telegraph” мне пришлось написать кое-что для “Книги короля Альберта” [...] Результат этих изысканий получил название “Героической колыбельной” ... и это все, что я мог сделать, так физически давила на меня близость военных действий»<sup>5</sup>.

**7 сентября:** «мы находимся в лучшем положении, чем немцы, и [...] имеем и экономические, и нравственные основания верить в приемлемый конец [войны] [...] Но что в будущем кажется мне большим темным пятном, так это послевоенное время. Тут все под вопросом. И прежде всего возникнут внешние сложности, так как Россия захочет получить Константинополь. Но Англия не пожелает этого допустить! А нам, на булавки, нужны Эльзас и Лотарингия»<sup>6</sup>.

**Октябрь:** Дебюсси в ответном письме Стравинскому цитирует его же слова: «Как вы мне писали, “они не заставят нас присоединиться к их безумию”». И эту мысль он развивает в сторону своей идеи, в которой геополитическая и культурная войны слились воедино: «Ведь существует же и нечто большее, чем грубая сила; «закрыть окна для красоты» – противоречит разуму и уничтожает смысл жизни. Но когда стихнет гром пушек, то нам следует открыть глаза и уши, чтобы прислушаться к иным звукам. Мир должен избавиться от дурных семян!»<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Там же. Письмо Ж. Дюрану. № 281. С. 228.

<sup>4</sup> Дебюсси К. Письмо Ж. Дюрану. Цит. по: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. С. 669.

<sup>5</sup> Дебюсси К. Избранные письма. Письмо Р. Годэ. № 284. С. 230.

<sup>6</sup> Там же. Письмо Дюрану. № 300. С. 241.

<sup>7</sup> Там же. Письмо И.Ф. Стравинскому. № 308. С. 249.

## 1916 год

**Июнь:** «Клод Дебюсси, который больше не сочиняет музыки, не имеет никаких оснований вообще существовать»<sup>8</sup>.

«Вернется ли ко мне мое прежнее деятельное состояние, желание всегда идти вперед, заменявшее мне хлеб и вино?»<sup>9</sup>

**6 октября:** утратил способность «находить неизданные способы сочетания звуков. Теперь то, что я пишу, кажется мне всегда вчерашним и никогда завтрашним... Итак, я коснею на “заводах Небытия”»<sup>10</sup>.

**Декабрь:** «В утреннем концерте в пользу “одежды для пленных” я проаккомпанировал “Рождественскую песнь детей, у которых нет больше дома”. Пришлось ее трисировать (это приличнее, чем бисировать). Все это происходило в мире богатых буржуа, людей, обычно жестокосердных! Они плакали, дорогой друг, да так, что я стал себя спрашивать: не должен ли я принести им извинения?»<sup>11</sup> Здесь Дебюсси еще скромно выразился – в другом письме он написал по поводу «Нюэль», о публице: «она просто безумствовала»<sup>12</sup>.

## 1917 год

**Февраль:** «Мы все еще страдаем от холода [...] Не могли бы вы действительно помочь мне раздобыть немного дров и угля?»<sup>13</sup>

**Февраль:** «Дорогой друг, меня уложили в кровать... вчера, когда я ходил за углем, то простудил себе поясницу и страдаю, как св. Себастьян»<sup>14</sup>.

**Март:** Устраивал благотворительные концерты в пользу солдат французской армии – «Сбор был достаточно большим для того, чтобы одеть несколько солдат»<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> Там же. Дебюсси К. Письмо Дюрану. № 325. С. 261.

<sup>9</sup> Там же. Письмо Р. Годэ. № 326. С. 261.

<sup>10</sup> Там же. Письмо Р. Годе. цит. по: Кремлев Ю. Указ. изд. С. 690.

<sup>11</sup> Дебюсси К. Избранные письма. Письмо Р. Годэ. № 334. С. 268.

<sup>12</sup> Там же. Письмо Р. Годэ. № 341. С. 272.

<sup>13</sup> Там же. Письмо Ж. Дюрану. № 335. С. 268.

<sup>14</sup> Там же. Письмо Ж. Дюрану. № 336. С. 269.

<sup>15</sup> Письмо Ж. Дюрану. № 339. С. 270.

**Май:** Благотворительный концерт «в пользу слепых солдат», где исполнена Соната для скрипки и фортепиано<sup>16</sup>.

«Если война не затронула меня физически, то она уничтожила меня морально; я погиб...»<sup>17</sup>.

**Сентябрь:** «Если вы что-нибудь понимаете в том, что творится в России, то любезно мне об этом расскажите»<sup>18</sup>.

Патриотические настроения, поднявшиеся в начале Первой мировой войны, нашли отражение и на культурном «фронте» в виде противостояния культур и традиций разных стран Европы, приоритетов и предпочтений, сложившихся в стремлении преодолеть влияние немецкой культуры, с одной стороны, и утвердить первенство немецкой культуры в Европе – с другой. Эта мысль высказывалась в прессе, в письмах художников разных стран.

**Валерий Брюсов** в начале войны в качестве военного корреспондента писал для «Русских ведомостей», «Голоса Москвы». В августе 1914 года он выразил свою мысль так: «Забудьте обо мне, я еду простым чернорабочим... Будем верить в победу над германским кулаком. Славянство призвано ныне отстаивать гуманные начала, культуру, право, свободу народов...»<sup>19</sup>.

**Рихард Штраус** по возрасту не подлежал призыву на строевую службу. Автор «Кавалера розы» приветствовал начало Первой мировой войны: «Меня исполняет возвышенное сознание, что наша страна и народ находятся в начале пути своего развития и непременно должны установить и установят гегемонию над остальной Европой»<sup>20</sup>.

**Александр Бенуа** после первых нескольких месяцев войны стал убежденным пацифистом. Из статьи «Искусство и война», 1914 год: «Мы воюем для того, чтобы отстоять в полной неприкосновенности нашу русскую душу, а следовательно, наше искусство»<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> Письмо Р. Годэ. № 241. С. 272

<sup>17</sup> Письмо П.-Ж. Туле. Цит. по: Кремлев Ю. С. 698.

<sup>18</sup> Письмо Ж. Дюрану. № 348. С. 277

<sup>19</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2431993>

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же

**Фредерик Массон** – историк, выдающийся исследователь наполеоновской эпохи, на время войны превратился в публициста. Из статьи в газете L'Echo de Paris, 27 сентября 1914 года: «Ничто исходящее от варваров, их литературы, их музыки, их искусства, их науки, их культуры не должно загрязнять наше сознание, наш ум и наше сердце... Поклонники искусства без родины, если им угодно, могут отправляться слушать Вагнера в Германию... Вагнера не должны больше исполнять во Франции»<sup>22</sup>.

**Борис Пастернак**. Из письма родителям, 20 июля 1914 года: «Нет, скажи ты, папа, что за мерзавцы! Двуличность, с которой они дипломатию за нос водили, речь Вильгельма, обращение с Францией! Люксембург и Бельгия! И это страна, куда мы теории культуры ездили учиться!»<sup>23</sup>

**Макс Бекман** – немецкий художник (1884–1950), ушел на фронт добровольцем. Служил помощником в медсанчасти, но уже в 1915 году пережил тяжелый нервный срыв, после чего был переведен в Страсбург, затем во Франкфурт. Из письма жене, конец 1914 года: «Во французов я стрелять не стану, потому что я у них очень многому научился. В русских тоже не стану – Достоевский мой друг»<sup>24</sup>.

**Игорь Стравинский**. Письмо к А. Бенуа от (25 марта) 10 апреля 1915: «Неужели же война ничего не переменит? Ведь исключением Вагнера из репертуара (мера, которую я весьма одобряю) [...] ничего не достигается. Тут надо что-то другое! После разгрома немецкой армии надо будет вести еще более трудную войну с немецкой *mentalité*. Пока я только и могу, что затаить, лелеять лютую ненависть к узурпаторам Аполлонова храма»<sup>25</sup>.

**Анри Бергсон**. Из обращения к Академии моральных и политических наук, президентом которой он являлся, 8 августа 1914 года: «Борьба с Германией – это борьба цивилизации с варварством. [...] жестокость и цинизм Германии, ее презрение к справедливости и правде означает деградацию, возврат к состоянию дикости»<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3х томах. Том II. М.: Издательский дом «Композитор», 2000. С. 324.

<sup>26</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2431993>

**Арнольд Шенберг.** Из письма Альме Малер-Верфель, 28 августа 1914 года: «[...] у меня открылись глаза на то, почему у меня всегда было столько чувств против иностранцев. Мои друзья знают, я им это часто говорил: я никогда не мог найти ничего хорошего в иностранной музыке. Она всегда казалась мне выдохшейся, пустой, отвратительно слащавой, изолгавшейся и неумелой. Без исключения. Теперь я знаю, кто такие французы, англичане, русские, бельгийцы, американцы и сербы: черногорцы! Это мне уже давно сказала музыка. Я был удивлен, что не все чувствовали то же, что и я. Эта музыка уже давно была объявлением войны, нападением на Германию. Но теперь наступает время платить по счетам! Теперь мы снова возьмем в рабство всех этих посредственных создателей китча, и они должны будут прославлять немецкий дух и молиться немецкому богу»<sup>27</sup>.

Дебюсси не читал писем немецких патриотов, но удивительно чутко улавливал их «флюиды» – то, что носилось в воздухе, и высказывался в том же ключе. Он пишет: «Забываются и страшнейшие из ужасов – и для будущего это даже необходимо. Но вот что еще долгое время не сотрется – это фальшивый и тяжелый чужеземный вкус, который бог весть каким скрыто-ханжеским образом просочился в нашу манеру говорить, слушать и даже чувствовать»<sup>28</sup>.

Уместно заметить, что культурное «движение сопротивления» нашло в лице Дебюсси не просто активного участника, но – сказать сильнее – идеолога этого фронта. Именно идеологом движения за культурную идентичность Франции, за возрождение «французского духа» в искусстве Дебюсси стал задолго до 1914 года. Приближение «национальной трагедии» он ощутил гораздо раньше. Об этом еще в начале 1900-х годов могли свидетельствовать статьи, рецензии, интервью во французских газетах и журналах, публикующих его обзоры музыкальной жизни Франции, полные горьких опасений за судьбу французской музыки в XX веке.

Идею возрождения национального духа во французской музыке можно считать у Дебюсси доминирующей. Он высказывал ее то с отстраненностью наблюдателя, то с публицистически воинственным запалом. Но она всегда звучала как радикальная. В призывах очистить

---

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Дебюсси К. Письмо Р. Годэ. № 284. С. 230.

французскую музыку он ополчается на главных субъектов враждебных влияний – Глюка и Вагнера. Приведем характерные фрагменты из интервью 1904 года: «Французская музыка – это ясность, изящество, декламационность простая и естественная; французская музыка стремится прежде всего *доставлять удовольствие*. Куперен, Рамо – вот настоящие французы. Все испортил этот зверь Глюк! До чего же он надоедлив, до чего педантичен, до чего напыщен [...] Я знаю только одного музыканта, такого же невыносимого, – это Вагнер»<sup>29</sup>. «Вагнер не является хорошим учителем французского языка. Очистим нашу музыку. Постараемся спасти ее от кровоизлияния [...] Не допустим, чтобы эмоция была задушена нагромождением накладывающихся друг на друга мотивов и рисунков»<sup>30</sup>.

Еще в 1903 году, говоря об утрате корней, Дебюсси призывал «освободить французскую музыку от ссылок на неуклюжие космополитические традиции, препятствующие свободному развитию ее естественно-го гения»<sup>31</sup>.

Причину Дебюсси видит во вторжении чужеродной культуры еще 150 лет назад. В статье 1908 года он пишет: «Королева Мария-Антуанетта, которая никогда не переставала быть австрийкой, [...] навязала Глюка французскому вкусу; таким образом, одним ударом были извращены наши прекрасные традиции, утонула наша потребность в ясности и, пройдя через Мейербера, мы вполне закономерно пришли к Рихарду Вагнеру! Почему это?.. Вагнер нужен для расцвета искусства в Германии, расцвета чудесного, но одновременно являющегося и скрытой формой его похорон... Что же касается Франции, то вряд ли можно усомниться, что в области влияния на нашу манеру мыслить Вагнеру делать было нечего. И если только будущему дано судить о событиях без пристрастной горячности, то мы, во всяком случае, уже сейчас можем констатировать грубый факт: французской традиции больше нет»<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Дебюсси К. Нынешнее состояние французской музыки // Статьи, рецензии, беседы / Ред. Ю. Кремлев. Перевод и коммент. А Бушен. М., Л.: Музыка, 1964. С. 168.

<sup>30</sup> Дебюсси К. Концерты Колонна. – Общество новых концертов // Там же. С. 225.

<sup>31</sup> Дебюсси К. Музыкальный итог 1903 года // Статьи. Рецензии. Беседы. С. 167.

<sup>32</sup> Дебюсси К. По поводу «Ипполита и Арисии» // Статьи. Рецензии. Беседы. С. 174-175.

Военное противостояние Франции и Германии придало обостренный смысл давней его идее возрождения патриотического духа во французской музыке, освобождения от немецкого влияния, под которой она, как он говорил, подпала после ухода Рамо. Идея эта – «извлечь французскую ясность из глубин, где она оказалась зарытой»<sup>33</sup>. Перед собой Дебюсси видел примеры такой свободы в русской музыке в лице Мусоргского и Стравинского: «Русские дадут нам новые импульсы освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться»<sup>34</sup>.

Размышления о судьбе Франции тесно переплетались с мыслью о будущих путях музыки. В письме Стравинскому эта мысль, так тревожащая Дебюсси, разворачивается во всей полноте. «В последние годы, когда я почуял в искусстве миазмы “австро-бошей”, мне захотелось стать лицом достаточно весомым для того, чтобы громко кричать о моих душевных мучениях, предупредить об опасностях, к которым мы так доверчиво приближаемся. Неужели никто не подозревал этих людей в подготовке заговора для уничтожения нашего искусства, так же как и наших стран?»<sup>35</sup>

Той же мыслью (в том числе, и тревогой за Стравинского) Дебюсси делился с Робером Годэ, ближайшим другом и собеседником. Он писал: «В данный момент все спрашивают себя: в чьи объятия может сейчас пасть музыка. Молодая русская школа открывает ей свои; по-моему, они стали теперь много менее русскими. Сам Стравинский опасно склоняется в сторону Шенберга [...] И тогда? Где же французская музыка? Где наши старые клавесинисты, у которых так много настоящей музыки? Они-то владели секретом того глубокого изящества, того чувства без эпилепсии, которые мы отвергаем, как неблагодарные дети...»<sup>36</sup>.

Война рождает потребность противостоять разрушению и хаосу и, по мере сил, противопоставить им красоту, «против которой люди так неистово борются»<sup>37</sup>. В письмах Дебюсси появились интонации надеж-

---

<sup>33</sup> Дебюсси К. Письмо П. Валери-Радо. № 285. С. 231.

<sup>34</sup> Дебюсси К. Русская музыка и французские композиторы // Статьи, рецензии. Беседы. С. 193.

<sup>35</sup> Дебюсси К. Письмо И. Ф. Стравинскому. № 308. С. 250.

<sup>36</sup> Дебюсси К. Письмо Р. Годэ. № 307. С. 248.

<sup>37</sup> Там же. С. 247.

ды, почти уверенности в благополучном для Франции исходе войны, а с ней – размышления о будущем, о планах на послевоенное время. В Пурвиле, на берегу моря, куда он переехал со своей семьей подальше от «парижского тревожного мрака», острота переживания войны притупляется, Дебюсси выходит из кризиса. К нему возвращается способность сочинять. Он пишет Валери-Радо: «Море здесь очень красиво, спокойствие полное. С своей стороны я буду ему очень благодарен за то, что оно вернуло мне способность работать»<sup>38</sup>. «Я снова начинаю работать, как честный малый»<sup>39</sup>.

Наступил последний творческий подъем. Дебюсси написал цикл 12 этюдов для фортепиано, Сонату для скрипки и фортепиано, появились масштабные творческие замыслы. То, что ему казалось утратой умения «находить неизданные способы сочетания звуков»<sup>40</sup>, не подтверждается. Новые сочинения показывают, что смотреть в будущее ему по-прежнему удается, что способность к новаторству движет его мысль дальше.

Новые качества его стиля – это усиление принципа конструктивизма в композиции, индивидуализация рационально выстроенных звуковысотных связей, установление второй функциональной системы, «конструктивной тональности»; это также новая диссонантность в условиях полигармонии (терцовые аккорды в диссонантном соотношении). Хотя ушло благоухающее цветение импрессионистской гармонии, новая звукопись сохранила связь с категорией красоты. Okрепли идеи сонорики. Сонорика еще не сформировалась в автономную технику, но стала заметно самостоятельнее, кроме того, она все более удаляется от задач предметной изобразительности в сторону беспредметности, к более абстрактной трехмерности.

И все же реальность войны постоянно на уме. «Я глупейшим образом заболел гриппом. Разрушен, как французская деревенька после посещения бошей»<sup>41</sup>. Дебюсси находится в курсе всех военных новостей: его интересует положение на фронте, газовые атаки немцев, он обсуж-

---

<sup>38</sup> Дебюсси К. Письмо П. Валери-Радо. № 304. С. 246.

<sup>39</sup> Дебюсси К. Письмо Ж. Дюрану 19 августа 1915 года. № 297. С. 238.

<sup>40</sup> Письмо Р. Годе. цит. по: Кремлев Ю. Указ. изд. С. 690.

<sup>41</sup> Письмо Ж. Дюрану. № 286. С. 232.



дает геополитические стратегии Англии, России, Франции, держит на примете брожения в России в сентябре 1917 года... Тем не менее, композитор постоянно уходит мыслью в будущее, и в будущем ему видится несомненная победа на полях сражения, но тут же задается вопросом: а что будет на культурном фронте? Что будет с французской музыкой?

«Мне кажется возможным вернуться к французской традиции, не в узком и слишком современном понимании, а к той, “истинной”, которую во времени можно поместить вслед за Рамо, к эпохе, когда она начала исчезать. Как видите, это случилось не вчера. Посмеем ли мы извлечь французскую ясность из глубин, где она оказалась зарытой?»<sup>42</sup>.

«Но когда стихнет гром пушек, то нам следует открыть глаза и уши, чтобы прислушаться к иным звукам. Мир должен избавиться от дурных семян!»<sup>43</sup>

Ему близок Стравинский, сказавший: «После разгрома немецкой армии надо будет вести еще более трудную войну с немецкой *mentalité*»<sup>44</sup>.

Не сам Вагнер был, в действительности, объектом критики Дебюсси. Ничуть не преуменьшая его значения и даже почитая гением (но не принимая оперной эстетики Вагнера), Дебюсси все-таки называл его «плохим учителем» для французской музыки. Мишенью для Дебюсси была восприимчивость целого поколения французских музыкантов к влиянию Вагнера.

Позиция Дебюсси близка взглядам Чайковского на Вагнера и вагнеризм: «Что же сказать о вагнеризме? Какие догмы должно исповедовать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать все, что создано не Вагнером, необходимо игнорировать Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена; нужно проявлять нетерпимость, ограниченность вкусов, узость, экстравагантность. Нет! Уважая высокий гений, создавший Вступление к “Лоэнгрину” и “Полет Валькирий”, преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал»<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Дебюсси К. Письмо П. Валери-Радо. № 285. С. 231.

<sup>43</sup> Дебюсси К. Письмо И. Ф. Стравинскому. №. 308. С. 249.

<sup>44</sup> И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Указ. изд. С. 324.

<sup>45</sup> См.: Чайковский П. Вагнер и его музыка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.tchaikov.ru/ch-wagner.html>

Сходной позиции придерживался и Верди. Он отдавал должное Вагнеру как «великой личности», оставившей «могучий след в истории искусства»<sup>46</sup>. Зато, говоря о «германизме», подобно поветрию, охватившем умы современных ему итальянцев, он, безусловно, имел в виду «вагнеризм». Верди, в частности, писал: «На сегодня нет больше ни учителей, ни учеников, не зараженных германизмом»<sup>47</sup>. Итальянца Верди сближает с французом Дебюсси акцентированный патриотический мотив: «Наши молодые композиторы не являются хорошими патриотами! Если германцы, исходя от Баха, дошли до Вагнера, то они шли путем подлинных германцев – и это хорошо. Но мы, потомки Палестрины, совершаем, подражая Вагнеру, преступление против музыки и занимаемся делом бессмысленным и даже вредным»<sup>48</sup>.

В юности Дебюсси и сам был пылким вагнерианцем, тем яростнее он потом изживал следы этого увлечения в себе. Как энергично он вымарывал целые сцены «Пеллеаса», когда замечал хоть малейший намек на стиль «господина... (я забыл его имя)!»<sup>49</sup> Дебюсси убежден, что французская музыка пошла по ложному пути. Он призывал признать это заблуждение и восстановить французскую традицию. Путеводной фигурой стал для него Рамо. На примере музыки Рамо Дебюсси дает ясно понять, какие черты он рассматривает как истинно французские:

1. *Чувство красоты*. «Рамо родился философом: однако слава ему не безразлична. Но красота его творчества ему еще дороже».

2. *Рациональное начало*. «Потребность понимать – столь редкая у артистов – у Рамо врожденная. Не для того ли, чтобы ее удовлетворить, он писал “Трактат о гармонии”, где задается целью восстановить “права разума” и хочет, чтобы в музыке царствовали порядок и ясность геометрии. В общем, он ни секунды не сомневается в истине старого догмата пифагорейцев... вся музыка должна сводиться к комбинации чисел; она арифметика музыки».

---

<sup>46</sup> Верди Дж. Письмо к Джулио Рикорди от 14 февраля 1883 года // Джузеппе Верди. Избранные письма. М.: Музыка, 1973. № 307. С. 239.

<sup>47</sup> Верди Дж. Письмо к Джузеппе Пиролли от 2 февраля 1883 года // Джузеппе Верди. Избранные письма. № 306. С. 239.

<sup>48</sup> Письмо к Франко Фаччио от 14 июля 1889 года // Там же. № 357. С. 265.

<sup>49</sup> Дебюсси К. Статья «“Детская”, слова и музыка М. Мусоргского», опубликованная в “La Revue blanche”. 15 апреля. 1901 // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. С. 18.

3. Принцип *черпать идеи из природы*: природы музыки, из природы звука.

4. «Рамо открыл *чуткость в гармонии*»: «Ему удалось запечатлеть некоторые краски, некоторые нюансы, о которых у музыкантов до него было лишь смутное представление»<sup>50</sup>.

Эти черты дороги и самому Дебюсси, только он их формулирует по-своему:

1. Черпать идеи не в себе, а вокруг себя, в природе.

2. Красота, прежде всего, непосредственное наслаждение красотой.

Аполлоническое начало – главное.

3. Чуткость в гармонии к краскам, нюансам.

4. Рациональное начало, «права разума» в работе с материалом.

Наследие Рамо во французской музыке можно видеть реализованным уже в новой и новейшей музыке XX века. При всей сложности взаимодействия и взаимовлияния европейских школ и направлений, французский путь вырисовывается как вполне самобытный. Это деятельность IRCAM, исследующего объективные законы физики, акустики, природы звука. Это спектральный метод композиции и спектралисты Мюррай, Гризе, которые по-своему решили проблему двенадцатитоновости при ясно слышимом основном тоне. Это проникшие в музыку звуки живой природы – Мессиа́н и его пение птиц. Это «конкретная музыка», открытая Пьером Шеффером, материалом которой послужили природные шумы и звуки окружающей среды.

---

<sup>50</sup> Клод Дебюсси. О Рамо // Статьи. Рецензии. Беседы. Указ. изд. С. 196 – 198.

## ИЗ ОПЕРНОГО НАСЛЕДИЯ 1930-Х ГОДОВ: «ПОСЛЕДНЯЯ БАРРИКАДА»

**Н**аряду с операми 1930-х годов Прокофьева и Шостаковича, ставших классикой XX века, известны (скорее по названиям) и произведения этого жанра других отечественных композиторов.

Среди них опера «Слава» Виктора Волошинова, созданная в 1933 году на стихотворное либретто Виктора Гусева, раскрывающего проблемы морали<sup>1</sup>.

В этом же ключе – содержание оперы «Именины» (1933-1934) Валерия Желобинского по повести Н. Павлова (либреттист О. Брик), о перерождении бывшего крепостного музыканта в штаб-ротмистра, который разрушает и свою жизнь, и судьбу Александрины, встретившись с ней после долгой разлуки на именинах<sup>2</sup>. Композитор создает в этот период оперы «Мать» по роману Горького (либретто А. Прейса и Б. Гусмана, 1938), поставленную в Большом театре, и «Комаринский мужик» (либретто О. Брик, 1933) о смутном времени начала XVII века и Иване Болотникове<sup>3</sup>.

Леонид Половинкин пишет детские оперы, одна из которых – «Герой» (1933, либретто композитора по пьесе ирландского драматурга Д. Синга «Удалой молодец, гордость Запада») имеет явно гротескно-сатирическую направленность (герой здесь – человек, который проломил голову своему отцу).

События недавней истории получили воплощение в опере «Броненосец «Потемкин» Николая Речменского (1933, либретто П. Крашениникова), в неоконченной опере «Семен Котко» рано ушедшего из жизни Виктора Томилина.

---

<sup>1</sup> Главные персонажи – военные инженеры Мотыльков и Маяк – каждый по-своему понимают, что такое гражданский долг, подвиг, слава. В произведении утверждается патриотическая идея служения стране, обществу.

<sup>2</sup> Фрагменты этой оперы в переложении для фортепиано А. Каменского прозвучали в Ленинграде (в Выборгском Доме культуры) в феврале 1935 года. См. подробнее: К. В Ленинградском союзе сов. Композиторов // Сов. музыка, 1935, №3. С.100.

<sup>3</sup> Опера была поставлена на сцене Малого оперного театра в Ленинграде.

Среди этих сочинений явно выделяется опера «Последняя баррикада» Ипполитова-Иванова, которая стала его последним сочинением в сфере музыкального театра.

Эта опера во многом проясняет отношение М.М. Ипполитова-Иванова к новым условиям жизни после революционного переворота 1917 года. Ведь сам композитор никак не высказывался на этот счет, продолжая работать столь же напряженно, как и раньше. Он активно участвует в процессах укрепления традиций русской культуры: руководит Московской консерваторией и преподает в ней, занят вопросами становления нового искусства кино и радиовещания, много сил отдает Хоровому обществу, дирижирует в Большом театре, не оставляет музыкально-общественную и просветительскую работу, занимается вопросами репертуарной политики. Ипполитов-Иванов, как один из могокан эпохи, поднимает культуру и искусство в первые десятилетия XX века, оставаясь на позициях русского художника, передающего опыт, знания, главные духовные ценности новому поколению в абсолютно новых условиях жизни.

Непостижимо, как ему, человеку с глубокими религиозными убеждениями, удалось оставаться самим собой в страшное время «чистки» инакомыслящих, твердо стоять на свойственных ему позициях правды, веры, любви. Он стал своего рода посредником между двумя реальностями: дореволюционным прошлым России и современной ему эпохой власти большевиков. Ипполитов-Иванов был призван самим временем делать все, чтобы не прервалась связь эпох, не попорно было то, что укреплялось веками. Опытный, зрелый музыкант, он продолжал отдавать силы своей стране, израненной, но живой. Он оказался нужен в этот период перестроек, как необходим рулевой на судне, пробитом во многих местах. Нигде, ни словом, ни намеком не высказывает Ипполитов-Иванов свое отношение к новой власти. Он принимает реальность такой, какая она есть, и продолжает работать, как и прежде, много и ответственно. В этом *стоянии* на своей твердой позиции в жизни и искусстве в любое время, при любой власти он оказался впередсмотрящим. В результате ему удалось многое сделать для сохранения главных устоев культуры, образования, искусства и открыть немало новых страниц художе-

ственной жизни России XX века. Ипполитов-Иванов – первым из отечественных композиторов – написал специальную партитуру к первому завершеному художественному немому фильму «Боярин Орша» (1908); создал одну из первых развернутых музыкальных партитур к художественному звуковому фильму «Кара-Бугаз» по сценарию К. Паустовского (1934); апробировал сочетание народных и академических инструментов, написав Концерт для балалайки с симфоническим оркестром и тем самым наметив важную тенденцию отечественной музыки второй половины XX столетия, связанную с укреплением позиции народного инструментария в композиторском творчестве; для Радиотеатра инструментовал первый акт «Женитьбы» Мусоргского и дописал эту оперу (три акта). Он определял репертуарную политику в Большом театре и ставил после революции оперы русских композиторов. Интересуясь фольклором разных народов, он ввел в русскую музыку мотивы грузинской, казахской, норвежской, белорусской, японской музыки. По складу своей натуры Ипполитов-Иванов был «строителем» культуры. И, обращаясь к прошлому, говорил о современном, но и о будущем.

Именно поэтому он стал писать оперу «Последняя баррикада», основанную на фактах из истории Парижской коммуны, точнее, ее последних четырех дней<sup>4</sup>. Понятно, что сюжет о поражении революционных идей не соответствовал пафосу строительства новой жизни. Но здесь открывалась тема жертвенности во имя свободы, и вся история представляла в виде оптимистической трагедии.

Ипполитову-Иванову было 12 лет, когда происходили эти события во Франции, и он с большим волнением следил за их развитием. Спустя 60 лет он вспомнил о них и запечатлел в своем позднем музыкально-театральном сочинении. А еще через 60 лет, в начале 1990-х, произойдет развал СССР, будут окончательно развенчаны идеи революции, которые, однако, уже давно были стерты лозунгами. В зеркале времени обретет актуальность тема оставшейся неизвестной оперы «Последняя баррикада» Ипполитова-Иванова.

---

<sup>4</sup> В истории Парижской коммуны принято выделять три последних дня революционного движения во Франции в 1871 году, когда был расстрелян архиепископ Дарбуа и еще 63 заложника, находившихся в тюрьмах.

Вначале композитор задумал балет из истории Коммуны и хотел привлечь к работе над будущей постановкой И.И. Слатина<sup>5</sup>. «Продумываемая либретто нашего балета, – сообщает он в письме от 21 августа 1930 года, – я заметил, как и вы, вероятно, раньше меня, что у нас нет хорошей роли для настоящей балерины. Поэтому мне пришла в голову мысль, нельзя ли сделать балерину агитаторшей, которая и зажигала бы толпу своими зажигательными танцами вместе со своим партнером. Для этого во 2-м акте необходимо вставить для них несколько революционных танцев, в числе которых может быть и финальная карманьола. Хорошо было бы в последнем акте, чтобы они проникли в Версаль во время бала и участвовали в сцене наступления на Версаль и во время ареста короля и королевы! Ну, там вы что-нибудь придумаете! Если вы ничего против этого не имеете, то наметьте танцы с указанием хронометража. Хотелось бы поскорей [получить] от вас ответ, чтобы не задержать работы, которая уже налаживается»<sup>6</sup>.

Однако в это же время композитор получил заказ на инструментовку оперы «Женитьба», затем принялся дописывать оперу Мусоргского, поэтому работу над новой партитурой пришлось отложить на несколько лет. Но его не оставляет мысль написать балет, соединив революционный сюжет с музыкой, ассоциирующейся с далеким прошлым. Об этом он пишет в письме к А.С. Енукидзе: «я остановился на форме балета, как дающую автору большой простор для фантазии, обилие контрастов и непрерывную смену настроений [...]. С одной стороны, беспечная и беззаботная жизнь в Трианон Марии Антуанетты и Людовика XVI с музыкой в стиле Люлли и Рамо, с гавотами, менуэтами, интермедиями и прочими формами академического балета, а с другой – улицы Парижа

---

<sup>5</sup> Илья Ильич Слатин (1845-1931) – композитор, дирижер, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, основатель симфонических собраний и музыкальных классов ИРМО в Харькове, на основе которых возникло музыкальное училище, а затем и консерватория (1917). Ипполитов-Иванов был дружен с И. Слатиным, неоднократно бывал в Харькове и выступал в качестве дирижера, исполняя русскую музыку и собственные сочинения. Сохранилась переписка двух музыкантов, свидетельствующая о том, что между ними были теплые доверительные отношения, и более всего их волновали вопросы развития современной отечественной музыкальной культуры.

<sup>6</sup> Письмо М.М. Ипполитова-Иванова к И.И. Слатину от 21 августа 1930 г. // Ипполитов-Иванов М. Письма. Статьи. Воспоминания. Сост. Н.Н. Соколов. М., 1986. С. 214.

с голодным пролетариатом, с сильным развитием действия яркой современности, с агитацией и памфлетами против короля и королевы, с зажигательной карманьолой, наконец, осада Версаля в момент праздника в честь дофина и арест короля и королевы. Затем эпилог “через 140 л[ет]”. Майский парад на Красной площади в Москве, во всех его подробностях, ну, словом, ликующая картина с заключительным Интернационалом»<sup>7</sup>.

Здесь важно подчеркнуть, что композитор искренно хотел показать торжество идеи освобождения человечества и объединить прошлое и настоящее. Подробное описание замысла видному партийному деятелю А.С. Енукидзе, который возглавил тогда Управление гостеатрами, было вынужденным, поскольку Ипполитову-Иванову важно было получить «добро» и работать, не боясь цензуры, зная, что балет будет поставлен на театральной сцене. Однако что-то не сложилось. А поскольку Большой театр и газета «Комсомольская правда» объявили конкурс на создание оперы в честь празднования 15-летия Октября, то летом 1933 года он, фактически, за месяц, находясь в августе в Сочи, написал оперу «Последняя баррикада» (из истории Парижской коммуны) на либретто Н.А. Крашенинникова<sup>8</sup>.

В начале января 1934 года эту оперу слушала экспертная комиссия, о чем было сообщение в газете «Правда». В заметке «Новая советская опера» говорится о том, что в основе произведения, судя по словам композитора, исторические факты и личные переживания трагедии семьи

---

<sup>7</sup> Письмо М.М. Ипполитова-Иванова к А.С. Енукидзе, б/д, 1933 г. // Ипполитов-Иванов М. Письма. Статьи. Воспоминания. Цит. изд. С. 219.

<sup>8</sup> Крашенинников Николай Александрович (1878-1941) – писатель, драматург. Его ранние литературные опыты вызвали интерес А.П. Чехова. Продолжатель тургеневской линии творчества, автор многочисленных рассказов и повестей, связанных с мотивами идиллических мечтаний, чистой любви. Вместе с тем, он активно выступал за права рабочих. Эта тема стала главной в издаваемом им в течение двух лет литературно-политическом еженедельнике «Новое слово», запрещенном цензурой в 1907 году. Является автором ряда пьес, в их числе – «Броненосец Потемкин». Создал либретто оперы «Плач Рахили» Георгия Дудкевича (либретто написано в 1911 году, опера – в 1924). Интересно, что в описи его архивных материалов (РГАЛИ, ф.1086) не значится текст под названием «Последняя баррикада». Ипполитов-Иванов был давно знаком с Крашенинниковым: еще в 1884 году он писал либретто в стихотворной форме для задуманной композитором оперы «Пережнихи» (замысел не был осуществлен).



рабочего Флорана<sup>9</sup>. К лету следующего года работа над партитурой была завершена и, как сообщил журнал «Театральная Декада», Ипполитов-Иванов, одним из первых откликнувшийся на объявленный конкурс, представил оперу на конкурс «в оркестровке и клавире»<sup>10</sup>.

Опера должна была состоять из четырех эпизодов, соответствующих четырем последним дням баррикады. По замыслу Крашенинникова и Ипполитова-Иванова, она выполняла бы функцию первого акта оперной трилогии. «Вторая часть трилогии, – пояснял композитор, – осветит период от Коммуны до Империалистической войны и Октябрьской Революции. Финальная сцена третьей части трилогии будет разыгрываться на Красной площади в Москве»<sup>11</sup>.

Этому замыслу также не суждено было осуществиться. Опера обрела форму трехактного спектакля. Сопоставление либретто, сохранившегося в архиве Ипполитова-Иванова, с окончательной версией оперы дает возможность понять, как шла работа, какие изменения были внесены в литературный текст.

Крашенинников мыслит крупномасштабно, структурируя текст по принципу «действие и возможное деление на картины». Ипполитову-Иванову важно было другое: передать быструю смену и контраст событий, поэтому он выделяет сцены, и только последний акт предстает в виде двух картин. Либреттист раскрывает сюжет в историко-повествовательной форме. Однако композитор, которому это должно было быть близко, поступает иначе: придает тексту динамику, сценическое напряжение, подчеркивает резкую смену действия (планов).

Некоторые разночтения есть в составе действующих лиц, их характеристиках. Из либретто выпущены партии двух солдат и лакея. Изменился статус Делеклюда<sup>12</sup>: в либретто Крашенинникова он председатель коммуны, в опере – простой член коммуны. Напротив, Паран

---

<sup>9</sup> Возможно, прототипом стал член Парижской коммуны, начальник 63-го батальона Гюстав Флуранс (1838-1871), который был захвачен в плен и убит.

<sup>10</sup> Конкурс на оперу / Театральная Декада, 1934, 16 июня // ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф 2. № 10190. Л.1.

<sup>11</sup> Ипполитов-Иванов М. Оперная трилогия / Советское искусство, 1934, 5 июля // ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф 2. № 10190. Л.2.

<sup>12</sup> Несколько измененное имя члена Парижской коммуны Шарля Делеклюза (1809-1871).

из представителя рабочего батальона превратился в капитана. Тьер стал членом правительства, а в либретто он – президент. По замыслу Крашенинникова главная героиня Жанна Флоран – лирическое сопрано, в опере – драматическое. Казалось бы, изменения весьма незначительны. Однако это не так. В окончательном виде показана драма, в которой сталкиваются рабочие и солдаты. Приглушен мотив сословного неравенства: нет председателя коммуны, нет и президента Версальского правительства. Воют и погибают простые люди. И это явно напоминало о недавней Гражданской войне и о революции 1917 года. Затем, исходя из особой, исполненной драматизма, роли Жанны, ее партия выделена тембром драматического сопрано (повторим, что в либретто это партия сопрано).

Всегда стремясь в своих операх выявлять мелодическое начало даже в тех случаях, когда к этому не очень располагал литературный материал, Ипполитов-Иванов заменил разговорную речь мальчика (в либретто подчеркнуто: «мальчик 8-10 лет, речь»), сына Жанны и Жана, на вокальную (сопрано).

Крашенинников был весьма внимателен к описанию места действия, особенно в начале первого акта: «Площадь Вольтера. Вестибюль и зал заседаний мэрии XI округа. Вечереет. Доносится гул канонады. Лестница запущена: ящики, амуниция. На столе – бинты, окровавленная одежда и т.д.»<sup>13</sup>. Наверху – заседания Коммуны. Либреттист выписывает и основные декреты Коммуны:

- 29 марта – отмена рекрутского набора
- 30 марта – уравнение «законных» гражданских жен
- 3 апреля – усыновление коммуной детей павших федератов
- 4 апреля – введение бесплатного обучения в школах
- 20 апреля – отмена ночного труда
- 6 мая – отделение Церкви от государства
- 16 мая – свержение Вандомской колонны.

В партитуре – строже и проще текст (ремарка) перед началом оперы: «Зал мэрии. Заседание Коммуны. За столом налево председатель.

---

<sup>13</sup> Крашенинников Н.А. Последняя баррикада. 4 эпизода Парижской Коммуны. Либретто. Рукопись // ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф.2, № 7960.

Направо большое окно на улицу. Налево против окна дверь в комнату сторожа. Зал полон народу»<sup>14</sup>.

Есть некоторые расхождения и в завершении либретто и оперы. В первоначальном варианте либретто ремарка: «Та же баррикада, но залита ярким солнцем». В опере все более спокойно, приглушенно и символично: «Начинается рассвет, а с ним новый день жизни».

В первоначальном варианте либретто намечены: боевой марш «Всеобщее братство труда» (1 д.), Песня старого Марина «Жил в семье пахарь бедный» (1 д., 2 к.), Полонез, Женский хор, Балет, вальс (2 д.), Песнь коммунаров «К оружию, дети народа!» (3 д., 5 к.), Реквием (3 д., 6 к.), Хор «Мятеж великий пал!», Интернационал.

В партитуре (в окончательном варианте): Рассказ о Коммуне (а не песнь) – 1 д., 2 сцена; Хор «Гром орудий и веселья шум»; Балет (2д., 5 сцена); Adagietto «Ты со мной» (3 д., ц.75); Adagietto «О, мой Жан» (ц.76); Оркестровый эпизод; Заключительный хор «Да здравствует Коммуна вовек!»

Либретто давало возможность более полно выявить революционный дух времени через массовые жанры. В опере несколько иные акценты, словно бы приглушен революционный тон, а подразумеваемые батальные сцены – скорее фон, на котором развивается драма семьи Флоран. Отсюда – эмоциональный, мелодический характер музыки большинства сцен оперы: «в этой опере, – пояснял композитор, – я говорю тем же языком, которым я привык говорить за все время своего творчества, т.е. отдавая предпочтение перед сухим речитативом мелодике»<sup>15</sup>.

В соответствии с развитием сюжета, Ипполитов-Иванов отказался от четкой, свойственной ему, номерной структуры, от развернутых оперных форм. Основа здесь – сцена, и вся опера написана «в характере мелодического речитатива, без отдельных арий, за исключением одной песни о Коммуне»<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Последняя баррикада. Партитура. Фотокопия с автографа // ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф.2, Инв. № 10327.

<sup>15</sup> Беседа с народным артистом республики Ипполитовым-Ивановым // ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф.2. № 10190. Из архива Н.А. Крашенинникова. Л.4.

<sup>16</sup> Ипполитов-Иванов М. Оперная трилогия // Ипполитов-Иванов М. Письма. Статьи. Воспоминания. Цит. изд. С.245.

Песней о коммуне композитор называет Рассказ строго Мартина, слова которого повторяют дети (вторая сцена первого действия).

Он не дробит действие в соответствии с четырьмя последними днями коммуны, а показывает и раненых, обреченных на гибель, восставших на последней баррикаде, и празднующих победителей. Причем, развитие исторического сюжета идет по нисходящей линии (борьба – поражение)<sup>17</sup>.

На первом плане оказывается судьба одной рабочей семьи, втянутой в круг политического противостояния. Особое внимание композитор сосредоточил на раскрытии чувств Жанны и Жана. Вот как развивается внутренний сюжет оперы. Старый Мартин, отец Жанны Флоран, рассказывает своему внуку Адриену про идею коммуны. Собравшиеся дети повторяют его слова. Появляется его дочь Жанна, она идет на баррикады к мужу, с ней уходит Адриен. Жанна ищет мужа среди раненых. И вот последний эпизод оперы: крупным планом раненый Жан и его жена Жанна. Их встреча происходит на последней баррикаде. Пронзительна сцена их прощания. Жан умирает.

В этой опере, подчиненной революционным мотивам, основное место отведено сценам, охватывающим «интимную», но сильную драму, раскрывающую тему любви и смерти. Сильное впечатление оставляют выразительные страницы оперы, посвященные образам Жанны и Жана – с рельефными речевыми оборотами, широкими оркестровыми темами, мягкими красками деревянных духовых и струнных инструментов (важны тембры кларнета, соло гобоя, тремоло струнных, фразы альтов), с прозрачной оркестровой фактурой, теплым колоритом бемольных тональностей (В, g, Е в первом действии; f, D, С, с, F в третьем акте).

Девятая, заключительная сцена третьего акта представляет лирико-драматический центр оперы, здесь раскрывается мир чувств Жанны – любящей и любимой. Дуэтом Жанны и умирающего на последней баррикаде Жана, по сути, завершается опера. Ремарка («Умирает. Занавес на некоторое время! Начинается рассвет») отделяет действие от своего рода эпилога – оркестровой постлюдии и заключительного хора женщин и детей (ц.78).

Уже в седьмой картине, когда Жанна с сыном на последней баррикаде ищет Жана, выражены и смятение, и надежда, и боль, и уверенность

---

<sup>17</sup> Практически, полное несоответствие классической концепции «борьба и победа», хотя в конце заключительного хора (женщин и детей) и прозвучат слова «Да здравствует коммуна! Да здравствует вовек!»

ность в том, что муж жив. Сцена включает в себя несколько разделов: оркестровое вступление (f, Moderato assai, восходящий мелодический рисунок струнных инструментов с броском на септиму, пульсирующий «фон» кларнетов, фаготов, валторн, с речевыми репликами Жанны, которая ведет за руку сына Адриена); эпизоды Жанны с сыном (ц.59, Allegro assai); с капралом (ц.60). Жанна узнает, что муж жив, и этот эпизод (ц. 62) отмечен сменой тональности, утверждением мажора (D), яркими мелодическими фразами.

Как непосредственное продолжение воспринимается девятая сцена (после симфонической картины боя). Но здесь уже повторяемые Жанной слова «Он жив, мой Жан!» имеют более напряженный восходящий рисунок за счет начального оборота уменьшенной кварты и общего интонационного движения в пределах уменьшенной квинты. Слова Жана «Жанна, дай руку мне» открывают развернутую сцену прощания, в которой любовный дуэт концентрирует в себе комплекс лирических выразительных средств, раскрывая чувства героев. Тема любви занимает здесь основное место: ее начало – широкий восходящий скачок к кульминационному звуку (a2), от которого берет начало белоклавишная нисходящая мелодия. Кажущаяся бесконечной, она «застывает» на последнем звуке (e1), словно бы пресекая мысль о счастье («Минует горе, счастье вновь вернется к нам»). В развернутой сцене прощания выделен эпизод, напоминающий о траурном марше (с-moll, медленный темп, пульсирующие звуки оркестра, отделенные паузами, ц.75). А рядом – стремительные пассажи, реплики-восклицания Жанны, надеющейся на чудо. Тема любви, кажется, заполняет все пространство сцены. И начинается рассвет. На такой светлой ноте завершается «песнь» любви, прерванная смертью.

Тема борьбы коммунаров раскрывается в первой картине первого действия через лозунги-призывы, но и широко распевные хоровые фразы «Все на баррикады!» (опора на половинные длительности), «Идем в огонь!» (рельефный восходящий рисунок мелодии, поддерживаемый тремоло струнных и деревянных инструментов), «Вперед, в последний бой!» (яркое звучание тональности A-dur, которая рельефно выделяется на фоне минорных эпизодов (f, g). Символически завершается первая сцена: фанфарный лейтмотив борьбы словно бы истончается (звучит только у гобоя и кларнета) и имеет неустойчивое завершение на звуке *as*.

Батальная сцена в опере сценически лишь намечена (вторая картина третьего акта): слышен отдаленный грохот орудий, «Флоран и Шардье прислушиваются к бою» (ремарка в партитуре). Однако композитор оркестровыми средствами воссоздает картину боя, включая «сигналы» труб, тремоло струнных и деревянных инструментов. Квартовые возгласы пронизывают оркестровую партитуру, постепенно происходит уплотнение фактуры, ее хроматизация, как бы «сползание» призывных мотивов вниз. Исход битвы ясен.

Неприглядно показы солдаты-победители: в первой картине третьего действия это сцена «упоеания победой»: солдаты, капрал, сержант опустошают бутылки вина. Звучит хор «Скорей вина! Скорей сюда, мы выпьем кружку всю до дна». Характерно, однако, что тональная драматургия здесь имеет своего рода обратную перспективу: от мажора – к минору (As-f).

Между первым и третьим актами, в которых собственно и показаны последние дни Парижской коммуны, – контрастные сцены в роскошном дворце в Версале. Второй акт в опере – воплощение давнего желания композитора написать балет. Полонез, вальс, полька, падеспань плюс хор, реплики Тьера (главы Версальского правительства), Легарда (старшего викария Парижа) – Ипполитов-Иванов характеризует версальскую знать через картину бала (явный разворот к классике жанра, опере «Жизнь за царя»).

Как же композитор раскрывает сцены во дворце? Во-первых, отделяет Полонез от остальных танцев, которые включены в развернутую сугубо инструментальную (пятую) сцену. Полонез вписывается в празднично-ликующую атмосферу победителей. Хор «Гром орудий и веселья шум» с утверждающими мотивами «Да, Париж освобожден, и Франция ликует» (B-dur), поддерживаемый ритмом танца-шестивия, основан на развитии лейтмотива клича, который пронизывает всю партитуру оперы. Призывами «В Париж, в Париж!» завершается это торжествующее действо.

И как абсолютно иное художественное полотно, обращенное к прошлому, к традициям, воспринимается пятая сцена «Балет». Падеспань и Вальс образуют изысканный номер с отзвуками восточных мелодий, прозрачным звучанием оркестра, выразительными каденциями. Да и полька, порученная струнным и деревянным инструментам, звучит

легко (*Allegretto grazioso*), но и несколько ностальгически (*c-moll*). Падеспань – блестящее завершение сцены (*Allegro brillante*) с подключением кастаньет. Но вот что характерно: сцена имеет два разных полюса «натяжения»: с одной стороны, с каждым новым танцем темп становится быстрее, энергичнее (*Andantino – Allegretto – Allegro*), словно бы нарастает праздничное настроение. Однако с другой стороны, мажорный настрой (Вальс, Падеспань, *D-dur*), нарушается поворотом к минору (*h-moll*).

Вся сцена «Балет» словно бы из другой реальности, из полузабытого прошлого. Там, еще очень далеко, начинается «темнеть небо», как бывает перед грозой. Замечательная сцена, она написана рукой мастера, который чувствовал вкус к искусству балета. Неслучайно, он не один раз обосновывал для себя возможность создания балетов («Скифы», «Нестан Дареджан»). И что еще важно: композитор с позиции человека, перешагнувшего через порог революции, по-особому, внимательно вглядывается в прошлое, которое кажется идиллическим, прекрасным. «Прекрасное осталось в прошлом» – можно ведь и так прочитать музыкальный сюжет оперы «Последняя баррикада» благодаря развернутой балетной сцене второго действия.

Теперь о звуковых образах-символах в опере «Последняя баррикада», и прежде всего – о цитатах, которые органично включены в текст. «В ряде мест для начала некоторых музыкальных моментов использованы отдельные такты народных и революционных песен времен Коммуны», – сообщала газета «Правда»<sup>18</sup>. Действительно, это так. В тот момент, когда показывается рабочий батальон (первый акт), в оркестре начинает звучать мелодия Марсельезы. Однако она включена в общую ткань оркестра и постепенно «теряется» в общем звучании. Здесь цитата, как музыка «в кадре», придает достоверность происходящему.

Более интересный пример – использование средневековой секвенции *Dies irae* в картине бала (второй акт). В одной из статей композитор поясняет, что эту секвенцию он ввел для характеристики парижского викария Легарда<sup>19</sup>. В воспоминаниях добавляет: «дабы подчеркнуть бесплодность его надежды, что угрозой гнева Божьего он бессилён обу-

---

<sup>18</sup> Новая советская опера, б.п. //Правда, 1934, 17 января.

<sup>19</sup> Ипполитов-Иванов М. Оперная трилогия // Советское искусство, 1934, 5 июля.

здать и укрепить энтузиазм восставших коммунаров»<sup>20</sup>. Но не связано ли включение музыкального символа смерти и с той ситуацией, которая раскрывается в содержании 2 акта: Легард появляется и сообщает, что архиепископ расстрелян? К тому же, этот мотив словно бы предвосхищает смерть Жана и становится символом трагедии тех, кто остается на баррикадах в то время, когда пируют победители.

Наконец, в 3 акте композитор использовал две мелодии эпохи Коммуны: в хоре солдат («взял одну из народных французских тем, но использовал из нее только несколько первых тактов»)<sup>21</sup> и в финале оперы (ц. 78, заключительный хор). Пояснение композитора: «Обе песни сообщены мне одним из французских рабочих, приезжавших в Москву в 1897 году для установки органа в Московской консерватории»<sup>22</sup>. Судя по этой записи, можно предположить, что композитор давно думал об исторической опере времен Парижской Коммуны. Хотя могло быть и иначе: Ипполитов-Иванов, активно интересуясь фольклором разных народов, не мог не воспользоваться случаем записать песни, которые спустя почти сорок лет обрели новую жизнь в музыкальном тексте оперы «Последняя баррикада».

Каждое из действий оперы имеет особый разворот: первое – к теме детства, второе – к теме бала, третье – к теме смерти.

Множество смысловых аллюзий создают объем содержания, направляя к известным сюжетам и образам. В начале первого действия звучит монолог Делеклюда «Взойдет заря» – своего рода напоминание последних слов Сусанина. Вторая сцена (Мартина с детьми) испещрена интонациями, напоминающими омузыкаленную речь Мусоргского («Дедушка, что такое коммуна?»). И, как и в песне Варлаама, живописует оркестр содержание Рассказа о коммуне. В третьей сцене выделяется эпизод прощания Жанны с отцом («Прощай, отец», ц.20), за которой «просвечивает» аналогичная сцена в «Снегурочке». Балет во втором акте, как характеристика высшей знати, имеет своим основанием польский акт в «Сусанине». В развернутой сцене Жанны с Адриеном из третьей сцены первого акта ощутим разворот к «Борису Годунову»

---

<sup>20</sup> Ипполитов-Иванов М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934. С.156.

<sup>21</sup> Ипполитов-Иванов М. Оперная трилогия // М.М. Ипполитов-Иванов. Письма. Статьи. Воспоминания. Цит. изд. С.245.

<sup>22</sup> Там же.



(«А ты, мой сын, чем занят?»). В духе Глинки, широко, рельефно звучит обращение Жанны к мужу: «Взойдет заря и ночи мрак рассеет навсегда» (ц.74). Заключительный текст дуэта Жанны и умирающего Жана отчетливо напоминает о «Травиате»: «Минует горе, счастье вновь вернется к нам» («Покинем край, где мы так долго страдали»). Конечно, это, прежде всего, уровень текстологических соответствий («знаки родства»), но и ряда аллюзий, уточняющих смысловое содержание оперы, ее «родословную».

Отметим несколько принципиально важных моментов, характеризующих оперу:

1. Широкие, пластичные оркестровые интонационные линии придают напевные черты декламационным фразам;
2. большое место уделено балету;
3. значительна функция оркестра, объединяющего преимущественно диалогические сцены;
4. в рамках исторического сюжета наиболее рельефно раскрыта личная драма героев.

Как сложилась судьба последней оперы Ипполитова-Иванова? Судя по сохранившейся в архиве композитора рукописи под названием «Распределение ролей для прослушивания оперы “Последняя баррикада”»<sup>23</sup> становится ясно, что композитор продумывал состав исполнителей для премьеры. В частности, он предполагал, что главные партии исполнят С. Лемешев (Флоран) и С. Кругликова или М.Ф. Бутенина (Жанна и Селина). Названы и другие артисты: Е.В. Иванов (Шардье и Барон), А.Н. Перегудов (Варлей и Сержант), Д.Н. Марченков (Мартен), Ф.М. Годовкин (Деклюз), Н.И. Тимченко (Тьер).

Информация о новой опере прошла в газетах «Советское искусство» и «Правда»<sup>24</sup>. Больше сведений о подготовке оперы к постановке на сцене театра нет.

9 ноября 1937 года, уже после смерти композитора<sup>25</sup>, в Малом зале Московской консерватории силами молодых музыкантов были испол-

---

<sup>23</sup> Материалы, относящиеся к либретто Н.А. Крашенинникова «Последняя баррикада». Музыка Ипполитова-Иванова // ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф.2, № 10190.

<sup>24</sup> Конкурс на оперу // Советское искусство, 1933, 14 декабря; Новая советская опера // Правда, 1934, 17 января.

<sup>25</sup> М.М. Ипполитов-Иванов умер в 1935 году.

нены фрагменты из оперы «симфоническим оркестром и солистами училища и показали как большое мастерство покойного композитора, так и большую слаженность молодого оркестра техникума под управлением профессора А.И. Орлова»<sup>26</sup>. 30 ноября концерт был повторен в Большом зале консерватории.

Есть информация о том, что в 1941 году, незадолго до начала войны, опера исполнялась по радио, дирижировал А.И. Орлов, который и сообщил об этом Варваре Петровне Крашенинниковой, вдове либреттиста<sup>27</sup>. В письме к М. Гринбергу, Варвара Петровна писала: «Партитура, клавиры оркестровых голосов были расписаны в музыкальном техникуме Ипполитова-Иванова и там находится»<sup>28</sup>.

Известно, что партитура была отправлена обратно в Ленинград, в Публичную библиотеку имени Салтыкова-Щедрина, где и находится по сей день<sup>29</sup>.

Так незаметно прошла премьера оперы, не получив сценического воплощения, пополнив архивный исторический фонд отечественной музыки XX века, в котором сокрыты многие и разные по своим художественным достоинствам произведения отечественных композиторов.

---

<sup>26</sup> Музыкальное училище им. Народного артиста республики Ипполитова-Иванова // Материалы, относящиеся к либретто Н.А. Крашенинникова «Последняя баррикада». Музыка Ипполитова-Иванова // ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф.2, № 10190. Л.3. Речь идет о молодых музыкантах училища имени М.М. Ипполитова-Иванова. Фрагменты из оперы исполнялись по рукописи партитуры.

<sup>27</sup> Из письма В.П. Крашенинниковой в Радиокomiteт М.А. Гринбергу // Материалы, относящиеся к либретто Н.А. Крашенинникова «Последняя баррикада». Цит. материал. Л.3.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Ныне Российская национальная библиотека.

**ЖУРНАЛ CONTEMPORARY MUSIC REVIEW  
КАК ЗЕРКАЛО  
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ**

**Ж**урнал CMR (что можно перевести как Журнал Современной Музыки) хорошо знаком тем, кто интересуется академической музыкой XX – XXI века. Это издание выпускается в Великобритании компанией Francis and Taylor, в которую входит издательство Routledge. Оно располагается в Оксфорде, имеет десятки отделений по всему миру и печатает порядка 2 400 журналов по всем направлениям науки. Само издательство, хотя и не принадлежит к Oxford University Press, специализируется в области академической литературы и академических научных журналов. Так что компания, выпускающая журнал, славится своей академической солидностью. Недавно издательство выпустило книгу Л.Акопяна *Music of the Soviet Era*<sup>1</sup>.

Журнал CMR был основан в 1984 году. Первый редактор журнала композитор и музыковед Найджел Осборн<sup>2</sup> сформулировал программные установки журнала таким образом<sup>3</sup>: «Если 1950-е и начало 1960-х были временем, сосредоточенным на развитии новых направлений, сопровождавшихся большим числом программных документов и пропагандистских лозунгов, то семидесятые и восьмидесятые ста-

---

<sup>1</sup> Hakobian Levon. *Music of the Soviet Era 1917-1991*. Routledge Publishers. UK, 2016. 560 p.

<sup>2</sup> Найджел Осборн (Nigel Osborne) (р. 23 июня 1948) – британский композитор. Учился композиции у Кеннета Лейтона, Эгона Веллеса, Витольда Рудзиньского. Среди его композиций – опера «Электрификация Советского Союза», концерт для флейты и камерного ансамбля, «В память о Есенине» для виолончели и фортепиано, «Поэма без героя» для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и live-electronics на стихи А.Ахматовой. Преподавал в Эдинбургском университете, а также в Высшей школе музыки, театра и медиа в Ганновере.

<sup>3</sup> Nigel Osborne (1984) Editorial, *Contemporary Music Review*, 1:1, i-ii, DOI: 10.1080/07494468400640011

ли временем фрагментации и распада, что осталось документально практически незафиксированным. Соотношение информационной составляющей и композиторских текстов внезапно оказалось в пользу последних. Это отчасти можно ассоциировать с композитором-скриптором и с уменьшением числа музыковедов и теоретиков, готовых обсуждать реалии современной композиции. Все, что осталось от того времени, это более или менее амбициозная журналистика, на долю которой мало что выпадало – информация в программках и пресс-релизы». Ну и тем лучше, сочло большинство музыкантов. В конце концов, для музыки гораздо здоровее обсуждать свои проблемы в рамках собственной терминологии и понятий, произрастать на своей собственной почве. И если бесформенный «дух нового» вообще имеется в современной музыке в сколько-нибудь цельном виде, он обнаруживается *в спонтанности, сиюминутности, приверженности подсознательным стимулам в принятии решений. Все это – отголосок жесткого интеллектуального контроля и строгих ограничений 1950-х* (выделено мной – Т.Ц.).

У думающих так был свой резон. Но, с другой стороны, ситуация была не так проста, так как после ухода музыки в разнородный и безрассудный постмодернизм ей пришлось столкнуться с влиятельными внешними силами, стремящимися выйти из-под контроля. Даже консервативная музыка сталкивается с проблемами технического порядка. И самый плюрализм новой музыки обозначил множество контактов музыки и пения, музыки и танца. Исполнительство, видеоарт, киномузыка, телевидение настоятельно требовали обсуждения и обмена опытом. В век постмодернистского плюрализма идеи, возможно, не были теоретически столь отчетливы, как это было в 1950-е, но в век технологии и медиа все стало развиваться очень быстро.

1970-е и 1980-е годы – время пересмотра самых основ человеческого музыкального опыта через ослабление этноцентризма, через приспособление к популярной культуре и к самым сложным и изощренным проекциям музыкально-структурного мышления. Появилось даже некоторое число новых музыкальных наук (имеются в виду работы в области музыкальной антропологии, социологии, психоакустики, лингвистики, музыкально-компьютерные разработки), которые еще теснее,

чем раньше, связывают музыку с целым рядом дисциплин и, в свою очередь, твердо указывают ее место на перекрестках с гуманитарными и точными науками.

Главный редактор издания указывает, что журнал оставляет за собой право как детальной разработки тех или иных проблем, так и общих рассуждений: «Мы принимаем риск быть противоречивыми, и это творческое отношение мы считаем более ценным, чем академическую взвешенность»<sup>4</sup>.

Такой посыл – это вполне сформулированная не просто программа, но и идеология, определившая облик издания. Отметим ключевые позиции. Главное: признание новой ситуации в музыке в 1970-х – 1980-х по отношению к 1950-м, которая характеризуется распадом относительно целостной картины в пользу фрагментированной и дробной. По сути, речь идет о смене авангардной парадигмы **поставангардной и постмодернистской**. Упоминание о композиторе-скрипторе подтверждает сказанное: если композитор-авангардист провозглашает новые задачи и потом их систематически осуществляет, то композитор-скриптор – тот, кто осознает безразмерность музыкального опыта в окружающей его жизни и возводит здание своего текста, будучи вполне убежденным, что он не столько творец, сколько *переписчик*. Употребленное Осборном понятие «скриптор» – это адресация к концепту, сменившему в постмодернистской текстологии традиционное понятие «автор». По формулировке Р. Барта, скриптор «рождается одновременно с текстом и у него нет никакого бытия до и

---

<sup>4</sup> Сегодня журнал позиционирует себя в том же направлении, хотя и несколько мягче: «Журнал современной музыки направлен к широкой аудитории и охватывает современную музыку во всех ее аспектах. В частности, журнал имеет целью представить научные дискурсы наряду с эстетическими, музыковедческими, социологическими и аналитическими аспектами современной музыки, желая представить читателю широкий круг современных точек зрения. Журнал также стремится расширить границы имеющихся областей музыки, охватывая также и популярную культуру, и импровизационные практики наряду с нотированной музыкой и новыми технологиями. В связи с этим, каждый выпуск журнала сосредоточен на определенной теме и редактируется приглашенным редактором с той целью, чтобы привлечь внимание к конкретным областям современного музыкального мышления, иногда более частным и тематически узким, иногда более широким. Все статьи подвергаются строгому анонимному рецензированию прежде чем будут опубликованы» <http://openmusiclibrary.org/journal/contemporary-music-review/>

вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом»<sup>5</sup>. Фигура автора тотально утрачивает свою психологическую артикуляцию и деперсонифицируется: по оценке Кристевой, автор становится «кодом, не-личностью, анонимом»<sup>6</sup>, и «стадия автора» – это в системе отсчета текста «стадия нуля, стадия отрицания и изъятия». Фактически автор есть не более чем носитель языка, и письмо, таким образом, «есть изначально обезличенная деятельность» (Р. Барт)<sup>7</sup>. В контексте концепции интертекстуальности скриптор фактически «превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры» (М. Пфистер), ибо, если верить М. Бютору, в сущности, индивидуального произведения не существует: «Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем»<sup>8</sup>. Именно это делает возможным объединение на страницах журнала текстов, описывающих разные типы композиционных приемов, инструментов, персоналий, контекстов, в которых музыка себя проявляет, и творческих актов.

Позиция основателей журнала одновременно проста (желание соответствовать духу времени) и сложна, потому что нет таких инструментов, которыми этот дух можно было бы измерить. Среди предшественников CMR – и на это косвенно указывает главный редактор – знаменитые дармштадтские журналы *Die Reihe* и *Darmstaedter Beitrage*. Именно там публиковались программные статьи Булеза, Штокхаузена, Луиджи Ноно. Дармштадтский вестник издается и сегодня и, в определенном смысле, составляет параллель CMR, разве что формат его несколько иной. Здесь печатаются только материалы летних курсов, которые издаются раз в два года (соответственно тому, как проходят сами курсы), и это в подавляющем большинстве публи-

<sup>5</sup> [http://dic.academic.ru/dic.nsf/history\\_of\\_philosophy/476/%D0%A1%D0%9A%D0%A0%D0%98%D0%9F%D0%A2%D0%9E%D0%A0](http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/476/%D0%A1%D0%9A%D0%A0%D0%98%D0%9F%D0%A2%D0%9E%D0%A0)

<sup>6</sup> Цит. по: Большакова А. Теория автора у М.М. Бахтина и В.В. Виноградова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999, №2. С.4.

<sup>7</sup> Цит. по: Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия. <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/skriptor.htm>

<sup>8</sup> Там же.

кации самих композиторов. Поэтому возникает примат информации в ущерб рефлексии.

Среди иной специализированной периодики, посвященной проблематике современной музыки, мы находим прежде всего старый уважаемый американский журнал «Перспективы новой музыки»<sup>9</sup>, чья задача формулируется сходным образом. Формат этого журнала отличается именно своей «журнальностью»: каждый выпуск составляется на основе поступающих статей, которые не формируют, как правило, тематического выпуска (за редкими исключениями, среди которых выпуски, посвященные Милтону Бэббитту, Ксенакису или Штокхаузену). Кроме этого, существуют также журналы, отличающиеся узким специфическим направлением и посвященные субкультурным феноменам: журнал компьютерной музыки, журнал современных музыкальных исследований и т.д. Информацию о современной музыке можно найти в журналах, специализированных на чем-то ином: музыкальной теории или музыкальном исполнительстве.

Но именно Журналу современной музыки удалось отразить практику конца XX – начала XXI века как в относительной полноте аспектов, так и в разнообразии подходов. Это стало возможным по нескольким причинам. Каждый журнал объединен общей идеей, что проявляется в виде тематических выпусков с обозначенным названием (см. представленную таблицу). Тематические выпуски – не новость в журнальном деле, но для СМР это стало нормой издания. В концепции журнала сегодня прописано, что каждый выпуск редактирует приглашенный редактор – специалист в той или иной области, и это позволяет относительно полно формировать круг аспектов, которые служат основой выпуска. Можно подумать, что в журнале вследствие этого должна существовать жесткая планировка будущих выпусков, над каждым из которых трудится команда «знатоков» той или иной проблемы, и это таит в себе опасность определенной «навязанной» проблематики. Но в арсенале редколлегии есть и другой инструмент. Помимо того, что тема выпуска назначается заранее, она может появиться и спонтанно: авторов приглашают присылать любые материалы, которые могут быть интересны читателю-знатоку.

---

<sup>9</sup> Perspectives of new music, Seattle; <http://www.perspectivesofnewmusic.org/>

Если вдруг случится, что в нескольких статьях вдруг наметится схожее тематическое направление (непреднамеренно), редакция может сформировать выпуск из таких оказавшихся «на одном пространстве» статей. Кроме этого, были случаи, когда страницы журнала были предоставлены материалам конференций, имеющих достаточную актуальность. Так был сформирован выпуск, посвященный современному композиторскому обучению, а также выпуск по электроакустике.

Путь журнала год за годом отражен в представленной таблице, и вот какие выводы можно сделать на ее основании. С учетом статистики, тематика выпусков складывается следующим образом.

- Первое место по количеству занимают выпуски, посвященные персоналиям: это Луиджи Ноно, Дьердь Куртаг, Тору Такемитцу; Яннис Ксенакис, Хельмут Лахенман (3); Эдгар Варез, Тристан Мюррей, Эрл Браун, Клаус Хубер и Матиас Шпалингер, Ралф Шейпи, Стефан Вольпе, Джеймс Тенни, Альдо Клементи, Фредерик Ржески, Анри Дютийе, Мортон Фелдман, Дьердь Лигети; Иосиф Шиллингер, Джон Кейдж; Агостино ди Сципио, Орацио Ваггионе. Один из выпусков озаглавлен как «другие дармштадтцы», представляя то сообщество, которое не включает в себя известных лидеров – Булеза, Штокхаузена, Ноно.
- Второе место делят аспекты «техника композиции», где основными фигурантами становятся прежде всего спектрализм, представленный и как институция, и персонально через Тристана Мюррея, но также и другие феномены: алгоритмическая композиция, заимствование и цитата в музыке XX – XXI века, инновации и переделки, «сопротивление материала» в композиторском творчестве, декомпозиция звука.
- Электроакустическая композиция во всем ее разнообразии: эстетика живой электроники, музыка для ноутбуков, электронная музыка, интернет-музыка, эстетические решения в машинно-компьютерной композиции, генеративная музыка, документы конгресса по электронной музыке.
- Далее следуют популярная музыка (американский рок, традиции и институции американской популярной музыки), электроакустика и электронная танцевальная музыка.



- Импровизация (импровизация в Нидерландах, виртуальные партитуры).
- Инструменты: современный клавесин, инструменты в современной музыке, тело и инструмент, модернизм и струнный квартет.
- Национальный опыт: американская музыка, музыка в Австралии, Китай и Запад, электроакустическая музыка в ГДР.
- Современное исполнительство.
- Музыка и слово: выбор текста, нарративы в музыке, слово и музыка в сочинениях XX – XXI веков.
- Педагогическая практика обучения композиторов.
- Проблемы современной музыкальной теории, исследование музыки в ИРКАМе.
- Музыка и... (музыка и нейрология, музыка и философия, музыка и пейзаж, музыка и политика, музыка и дом, «невозможная музыка», Wendelweiser, гендерные исследования).

Прокомментируем сложившуюся картину.

В списке присутствуют как известные, так и неизвестные композиторы. Из влиятельных фигур совсем отсутствуют Булез и Штокхаузен, которые пишут про себя сами и традиционно всегда присутствовали на страницах дармштадтских журналов. Наиболее заметен по количеству статей Лахенман (ему посвящено три выпуска журнала, это порядка 15 статей), далее идут Луиджи Ноно, Ксенакис, Фелдман, Кейдж, Эрл Браун. Среди почти неизвестных в русскоязычной литературе – Альдо Клементи, Агостино ди Сципио.

Особый акцент сделан на спектрализме. Выпуски журнала формируют два практически монографических труда: один – сборник эстетических и технологических статей и другой – сборник статей Мюрая. Косвенно доминирует проблематика ИРКАМа, что позволяет понять, насколько это значимое сегодня явление.

Удивительным является отсутствие материалов, касающихся британских композиторов. Ни Бертуисл, ни Фернихоу не стали «фигурантами» в журнале (хотя, возможно, это дело будущего). Точно так же нет никаких упоминаний о русской современной музыке.

Из совсем малоизвестного упомянем номер, посвященный движению *Wendelweise*. Об этом явлении на русском языке упоминается лишь в небольшом количестве петербургских музыкальных журналов. Это

Международное сообщество композиторов, музыкантов, а также художников, литераторов и теоретиков, образованное в 1992 году. Группа была основана давшим ей название немецким скрипачом Буркхардом Шлотхауэром и голландским флейтистом Антуаном Бегером. Название представляет собой сочетание лексем Wandel (нем. *менять*) и Weise (нем. *мудрый*), хотя входящий в группу американский гитарист Майкл Писаро предлагает другую интерпретацию. По его мнению, название идет от слова Wegweiser (нем. *дорожный указатель*), подразумевая, таким образом, «смену знака». Группа изначально создавалась как оппозиционная по отношению к институциям новой музыки в Европе и США.

Wandelweiser – последователи Джона Кейджа, использующие тишину как равноправное наряду со звуками средство, поэтому их произведения часто называют «немой музыкой». Основное отличие Wandelweiser от «экспериментальных» американских и британских композиторов-минималистов в том, что для Wandelweiser тишина – это не концепция, а часть музыки. Главные характеристики музыки Wandelweiser: минимальное количество звуков; расчет на непредсказуемость музыкальной ситуации (структура произведений часто строится скорее по хронометражу, чем по тактовым делениям), зависящей во многом от решений исполнителей в данный уникальный момент; включение немusикальских средств и полевых записей; отношение к музыке как к саморазворачивающемуся процессу, а не сочиненному композитором автономному произведению. Словом, композитор становится уже даже не скриптором, а дорожным указателем, периодически обозначающим смену музыкального маршрута.

В области музыкальной теории есть весьма необычный выпуск, который так и называется: проблемы музыкальной теории, что схоже с названием отечественного журнала «Проблемы музыкальной науки». Но что за теоретические проблемы рассматриваются в этом в целом постмодернистском контексте?

Смысл такой постановки вопроса разъясняет в редакционной статье Александр Рединг – профессор Гарварда, специалист по вопросам того, как музыка воспринималась в разные периоды истории. Он обращает внимание на систематизацию музыкально-теоретических книг в библиотечном каталоге: «В одной берлинской библиотеке все музыкально-

теоретические книги, написанные до 1800 года, отнесены к разделу «теория». Для книг, написанных после 1800 года, такой директории нет. Вместо этого появляется систематическая дисциплинарная классификация: гармония, контрапункт, мелодия, общая композиция и т.п. Сложно отделаться от ощущения, что дисциплины тонального периода имеют внеисторическую значимость и существуют как вневременная система. Пост-тональная музыкальная теория имеет характер аппендикса – приложения, в котором сосуществуют такие номинации, как электронная музыка, двенадцатитоновость и сериализм. Следует ли это понимать как комментарий к взаимоотношению современной теории и современной композиции? Продолжаем ли мы бесконечно существовать в лоне представлений 19 века?»<sup>10</sup>

Этот посыл в самом выпуске оказывается сильнее, чем его реализация, по крайней мере, в тех трех статьях, что составляют выпуск. Это этюд Мартина Шерцингера о возможности применить сведения из области музыки пигмеев к творчеству Лигети, статья Роберта Хасегава о микротональных отношениях у Гризе и работа Кэтрин Костелло о различии и различии в фортепианной музыке Моргана Фелдмана. Последняя статья интересна тем, что представляет собой один из немногочисленных примеров применения постмодернистской терминологии и понятийного аппарата к музыкальному феномену. В чем, возможно, и состоит одна из миссий современной теории. В рамках установленных журналом правил, в редакцию можно присылать предложения о тематических выпусках.

Зададимся риторическим вопросом: не настала ли пора и нам объединить усилия и попробовать сделать национальный (или хотя бы московский) выпуск журнала *Contemporary Music Review*? Тем более, что в первоначальном осборновском тексте были такие слова: «в дополнение к европейской редакционной коллегии следовало бы создать сопутствующие коллегии в США, Советском союзе и Японии». Это пожелание высказывалось в 1984 году, но и сейчас представляется актуальным.

---

<sup>10</sup> Alexander Rehding (2006) On libraries, encyclopedias and contemporary theorizing, *Contemporary Music Review*, 25:3, 205-209, DOI: 10.1080/07494460600726453

В прилагаемой таблице представлена тематика всех выпусков журнала Contemporary music review за период с 1999 по 2016 год.

Год	Том	Выпуск	Тема
1999	18	1-2	Луиджи Ноно
		3	Эстетика живой электроники
		4	Американский рок
2000	19	1	Традиции и институции американской популярной музыки
		2-3	Техника, эстетика и музыка (спектрализм)
		4	Современный клавесин
2001	20	1	Современный клавесин
		2-3	Дьердь Куртаг
		4	Американская музыка
2002	21	1	Инструменты в современной музыке
		2-3	Яннис Ксенакис
		4	Тору Такемицу
2003	22	1-2	Альтернативные настройки
		3	Электронная музыка
		4	Музыка для ноутбуков
2004	23	1	Варез
		2	Алгоритмическая композиция
		3-4	Хельмут Лахенман

2005	24	1	Хельмут Лахенман
		2-3	Тристан Мюрай
		4-5	Орацио Ваггионе
		6	Интернет-музыка
2006	25	1-2	Тело и инструмент
		3	Проблемы современной музыкальной теории
		4	Музыка в Австралии
		5-6	Импровизация
2007	26	1	Другие дармштадтцы
		2	Современное исполнительство
		3-4	Эрл Браун
		5-6	Китай и Запад
2008	27	1	Музыка Дж.Тенни
		2-3	Стефан Вольпе
		4-5	Ралф Шейпи
		6	Музыка Н. Хуберта и М.Шпалингера
2009	28	1	Генеративная музыка
		2	Эстетические решения в машинно-компьютерной композиции
		3	Музыка и нейрология
		4-5	Работа в сетях
		6	Альдо Клементи

2010	29	1	Виртуальные партитуры
		2	Выбирая тексты
		3	Инновации и переработки
		4	«Невозможная» музыка
		5	Дютийе
		6	Фредерик Ржески
2011	30	1	Электроакустическая музыка в ГДР
		2	Иосиф Шиллингер
		3-4	Альдо Клементи
		5	Декомпозиция звука
		6	Wendelweiser
2012	31	1	Кейджу – 100
		2-3	Техника позднего Лигети
		4	Современная практика обучения композиторов
		5-6	Музыка и философия
2013	32	1	Исследование музыки в ИРКАМе
		2-3	Сопrotивление материала и композиторское творчество
		4	Модернизм и струнный квартет
		5	Документы конгресса по электронной композиции
		6	Мортон Фелдман

2014	33	1	Агостино ди Сципио
		2	Заимствование и цитата в музыке 20-21 века
		3	Модернизм и струнный квартет
		4	Нарративы в музыке
		5-6	Кейдж
2015	34	1	Музыка и дом
		2-3	Музыка и политика
		4	Музыка и окружающая природа
		5-6	Слово и музыка в сочинениях 20-21 века
2016	35	1	Гендерные исследования
		2	Техника композиции в инструментальной и электроакустической музыке
		3	Электроакустика и современная танцевальная музыка

## **РАДИКАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕМБРА В СОЧИНЕНИЯХ МОЛОДЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**М**олодая композиторская школа современной России включает большое число талантливых композиторов с очень разными творческими индивидуальностями и представляющих различные, зачастую противоположные музыкальные течения<sup>1</sup>. В последние десять лет особенно ярко заявила о себе тенденция к радикальной трансформации тембра. Она проявляется в музыке таких композиторов как Александр Хубеев, Станислав Маковский, Николай Попов, Марина Полеухина, Елена Рыкова, Александр Чернышков, Николай Хруст, Владимир Горлинский. Мы обратимся подробнее к творчеству молодых, но уже зарекомендовавших себя на международной арене Александра Хубеева и Станислава Маковского.

### **Александр Хубеев**

Александр Хубеев (род. 1986) в 2006 году закончил теоретическое отделение Пермского музыкального училища, в 2011 году – композиторский факультет МГК имени Чайковского, затем аспирантуру (класс композиции Ю.Каспарова, класс электроакустической музыки И.Кефалиди).

Одной из ярких отличительных особенностей его музыки является тот факт, что каждое сочинение основывается на оригинальном начальном материале, обладающим своим специфическим тембром и использующем какую-нибудь непривычную технику игры или немusикальные объекты. По признанию композитора, ему «интересно использовать материал, от которого отказались бы другие композиторы, оста-

---

<sup>1</sup> Для ознакомления с положением молодой современной музыки России, с ее спецификой и тенденциями, мы адресуем читателя к прекрасной статье Ф.М. Софронова «Русская музыка за 20 лет» (см. эл. ресурс: Электронный Журнал Общества теории музыки. № 7. 2014/3), а также книгу Дмитрия Бавильского «До востребования: Беседы с современными композиторами». СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. 792 с.



вили бы его “на обочине”. Я избегаю использовать материал только как эффект и всегда стараюсь “выжать” из материала не только заложенную в нем краску, но и все остальное. Вообще, любой материал может стать основным. Например, мне всегда казалось слишком пафосным, когда кластер появляется только в момент кульминации»<sup>2</sup>. В противовес подобному использованию кластера, а также в виде провокации, Александр на первом же курсе консерватории написал фортепианную пьесу, композиционным принципом которой являются вариации на кластер («**Вариации на кластер**», 2007).

Сегодня принцип Хубеева заключается в том, чтобы взять материал с минимальными, на первый взгляд, возможностями, и построить на их развитии всю композицию – как, например, имитация пиццикато, производимого густо смазанным канифолью смычком в сочинении «Звучание темного времени». Благодаря избытку канифоли смычок не только сильнее цепляется за струну, но и издает призвуки, обогащающие изначальный тембр. Особенность этого приема у Хубеева заключается и в непривычном положении скрипки и альты: исполнители держат инструменты на коленях, что позволяет расширить использование этого приема от простого эффекта до дифференцированного звуковысотного элемента с диапазоном почти до трех октав у каждого инструмента.

Композитор всегда стремится к тому, чтобы выстроить сочинение из одного, максимум из двух типов материала, найти их общие звуковые точки и работать с ними, а не перенасыщать композицию множеством тематических элементов, как это делают, например, французские сатурационисты<sup>3</sup>. Для него важно, чтобы материал в своей основе был достаточно дифференцированным, наглядным, запоминающимся в плане звуковысотности или, по крайней мере, с точки зрения использования разных регистров, даже если материал кажется скорее «шумовым».

В рамках единого тематического материала Хубеев предпочитает не противопоставлять различные инструменты ансамбля, а

---

<sup>2</sup> Здесь и далее высказывания композиторов без ссылок на источник взяты из их личных бесед с автором этих строк.

<sup>3</sup> Представители «музыки перенасыщения» – Рафаэль Сендо (род. 1975), Франк Бедроян (род. 1971) и Ян Робен (род. 1974).

наоборот – объединять их в единый комплексный тембр, предлагая именовать его *тембро-фактурой*. Подобный комплекс зачастую становится стартовой точкой композиции, причем его составляющими могут быть инструменты, принадлежащие к разным оркестровым группам. В условиях плотной перенасыщенной фактуры могут возникать моменты, когда звуковые события, составляющие тембровый комплекс, сливаются настолько, что становятся малоразличимы для слушательского восприятия. Для композитора подобные аспекты взаимодействия инструментов в ансамбле являются особенно важными.

Как и многие музыканты наших дней, Хубеев активно привлекает в свою музыку электронику, которая, по сути, является одной из равноправных составляющих звукового арсенала. В этих случаях он любит микшировать акустику и электронику так, чтобы слушателю было трудно отличить одно от другого. В этом же плане, в чисто в акустических пьесах у Хубеева иногда работают принципы электроакустической музыки: помимо звучания, которое само по себе может показаться «электронным», он использует или имитирует принципы работы с электроникой. Среди таковых – использование в игре на струнных инструментах пенопласта, который, будучи помещенным под струны, не только изменяет тембр, но и производит определенные гармоник так, как будто музыканты играют мультифониками. Конечно, подобные звучности можно создать и с помощью электроники, используя определенные плагины или фильтры. Но композиторский интерес и, в некотором смысле, вопрос чести заключается в том, чтобы создать этот эффект чисто акустическими средствами.

В сочинениях Хубеева существенное внимание уделяется визуальному аспекту исполнения, особенно в случаях его взаимодействия с видео либо со сценическим движением исполнителей. Наиболее ярким примером в этом отношении является пьеса «Призрак антиутопии». В ней жесты дирижера-перформера играют первостепенную роль, а его «жестикаляционная» партия четко выписана. По мере развития музыки, жесты всех участников ансамбля приобретают все большее значение.

Александр Хубеев принадлежит к числу молодых музыкантов, регулярно включающих в свои композиции видеоряды: это могут

быть и давно созданные ролики, и написанные специально для его конкретных произведений. Среди видеохудожников, с которыми работает Хубеев, назовем Дмитрия Мазурова, Алексея Смирнова, Эндрю Квинна.

Пьеса «Звучание темного времени» («**Sounds of the dark time**», 2011) для ансамбля написана под впечатлением от фильма Ларса фон Триера «Танцующая в темноте». По словам автора, для него было не столь важно провести образную связь между своим сочинением и последовательностью трагических событий фильма или его музыкальной частью, сколько создать аллюзивные параллели со специфической атмосферой, царящей в нем. По идее композитора, таких параллелей две. Первая протягивается между манерой съемки фон Триера и начальным тематическим материалом сочинения: «В фильме постоянно дергается камера, причем это происходит аperiodично и непредсказуемо. Когда я искал изначальный материал, мне понравилось, что сам прием игры невозможно представить ритмически точно, поскольку нельзя предугадать, в какой момент «ответит» струна; и что он по своей природе уже аperiodичен (отсюда и соответствующий тип нотации). То есть фактура и прием отражают сбивчивость ритма движения картинки из фильма». Вторая параллель касается общего драматургического развития: «Когда я впервые смотрел фильм, у меня постоянно возникало ощущение, что более тяжелой ситуации, которая сложилась у главной героини, быть уже не может. Но через 10-20 минут фон Триер шел еще дальше, находя средства для усиления напряжения. Я решил использовать эту идею в драматургии пьесы, в которой напряжение постоянно накапливается».

Несмотря на ультрасовременный музыкальный язык, в организации музыкального материала обнаруживаются абсолютно классические каноны формообразования. Сочинение содержит три больших раздела<sup>4</sup>. Первый раздел – большая экспозиция, в которой происходит постоянный и неуклонный процесс накопления как материала, так и внутреннего напряжения. У струнных и духовых используется разный тематический материал, но их драматургия параллельна, то есть идет по нарастающей. В партиях обеих групп используются числовые ряды и определенные коэффициенты, которые определяют дли-

---

<sup>4</sup> Первый раздел: такты 1-64; второй: такты 65-109; третий: такты 110-162.

тельность пауз, частоту смены приемов игры или нот, тогда как мелкие изменения тембра сделаны интуитивно.

Второй раздел выполняет функцию, условно говоря, развивающего. В нем присутствуют все предыдущие тематические элементы, или, иначе говоря, типы фактуры; процесс накопления приостанавливается. В этой части впервые появляется фортепиано, привнося новую краску в сонорную палитру пьесы. Его тембр препарирован: верхний регистр заклеен скотчем, на нижнем лежит книга. На фоне двух дифференцированных независимых «слоев» (струнные и духовые) рояль выступает как самостоятельная обособленная группа, со своей особенной краской, и отличается своим типом игры. Согласно «стратегическому» плану, рояль вступает в игру только во втором разделе, то есть после того, как первый тематический комплекс целиком исчерпал идею начального движения.

Основой формы во втором разделе служат десять линий, идущих *crescendo*, которые появляются либо у одного инструмента, либо у целой группы. Они представляют разные приемы игры и различные тембровые решения. Типы чередований и «стыков» между различными тембровыми линиями (наложения, обрывы, дополнения) постоянно варьируются, как это можно наблюдать в примере 1.

Глобальный драматургический принцип сочинения заключается в очень постепенном, плавном переходе одного типа материала к другому путем незаметных добавлений и модификаций звукоизвлечения. Моменты изменений как таковые отследить практически невозможно (по крайней мере, на слух), эти преобразования ощутимы на расстоянии, и они оказываются значительными. Для композитора является принципиально важным то, что за счет большого количества мелких изменений инструментальные краски постепенно обогащаются, приводя к реальной трансформации как конечному результату.

Идея искажения звука разрабатывается вплоть до самого конца сочинения, и в финале на струны за подставкой устанавливается пенопласт. Напомним, что пенопласт – один из излюбленных материалов молодых композиторов, поскольку при трении он способен создавать крайне высокие частоты, что, вкуче с уже трансформированным тембром, дает интересные комбинации. Он также является хорошим резонатором и придает звуку громкость.

Пример 1 А.Хубеев «Звучание темного времени», такты 66-67

The image displays a page of a musical score for measures 66 and 67. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 66 begins with a rehearsal mark. The Oboe part features a *cresc.* dynamic and includes performance instructions for *ord.* (order) and *gliss.* (glissando). The Clarinet and Bassoon parts also include *cresc.* and *fr.* (fritzsche) markings. The Piano part shows a *ff* dynamic followed by a *mp* dynamic and a *cresc.* marking. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) feature complex rhythmic patterns with *mf* and *ff* dynamics. The Violin I part includes a *tr* (trill) marking. The Violoncello part includes a *IV* (fourth position) marking.

Measure 67 continues the musical material, with the Oboe and Clarinet parts showing *gliss.* and *ord.* markings. The Piano part maintains the *mp* dynamic with a *cresc.* marking. The string parts continue their rhythmic patterns, with the Violin I part showing a *tr* marking and the Violoncello part showing a *IV* marking.

«Призрак антиутопии»<sup>5</sup> («*Ghost of dystopia*», 2014) для ансамбля является, по идее композитора, своеобразной музыкальной проекцией идеи антиутопии и ее внутреннего устройства. Автор пишет, что в пьесе «используется необычная концертная ситуация, в которой основное место занимает система акустических сенсоров, сконструированных специально для этого сочинения. Дирижер здесь не дирижирует, а фактически играет на собственном инструменте, в то время как сенсоры считывают его движения и переводят их в музыку. Подобные устройства часто используются в электронной музыке для звукового отражения жестов исполнителя, однако в этой пьесе сенсоры не электронные, а акустические. Их звуковая аура является основой для всего музыкального материала. При этом большое значение имеют и сами жесты, дающие импульс сенсорам: они не только делают более явными взаимоотношение и взаимодействие «солиста» и ансамбля, но и выводят визуальное измерение в отдельный пласт драматургии, оперируя различными знаками и символами»<sup>6</sup>.

Опыт использования сенсоров<sup>7</sup> был подобен созданию новых музыкальных инструментов. Композитор начал с проведения экспериментов с веревками, за которые коробки были привязаны, с материалами, по которым они ездили, с их весом и грузилами, которые оказались необходимы для извлечения звука достаточной громкости. Затем встал вопрос о том, каким количеством коробок может управлять один человек. Простой подсчет показал, что с каждой стороны можно пристроить по 8 коробок, которыми могут управлять 5 пальцев, локоть, колено и пятка. Разумеется, для игры на таком «инструменте» требуется определенная координация, но в целом это оказалось реально: композитор все «проверил на себе»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Антиутопия или дистопия (англ. *dystopia*, словослияние от *dysfunction* – «дисфункция», и *utopia*) – жанровая разновидность в художественной литературе, описывающая государство, в котором возобладали негативные тенденции развития. Из наиболее известных примеров антиутопии в литературных произведениях: «Мы» Е.Замятина, «1984 год» Дж.Оруэлла, «Приглашение на казнь» В.Набокова, «Москва-2042» В.Войновича.

<sup>6</sup> Из авторской аннотации.

<sup>7</sup> Впервые сенсоры были использованы Хубеевым в пьесе «Кинематика» (2010) для ансамбля и электроники, а также в пьесе для ансамбля «Intonarumori» (2011).

<sup>8</sup> Практически здесь идет речь об изобретении музыкального инструмента. Идея сама по себе не может не напоминать мобильные скрипящие скульптуры швейцарского художника Жана Тэнгли (1925 – 1991). Разница только в том, что скульптуры Тэнгли двигаются и звучат спонтанно, а предметами-инструментами Хубеева управляет исполнитель.

Параллельно с процессом изготовления сенсоров возник основной программный замысел сочинения: образ некой утопической реальности. Ее музыкальное воплощение прекрасно сочеталось с концепцией скрежещущих сенсоров и могло быть превращено в театральное действо, в котором солист, наподобие марионетки, управляет большим количеством звучащих объектов под неусыпным наблюдением слушателя. Положение солиста-дирижера неоднозначно: с одной стороны, он, как паук, управляет всей системой; с другой, он в буквальном смысле привязан к ней, ею же скован, несвободен. И зрительный аспект исполнения, и порождаемый им физический эффект были очень важны для Хубеева.

Ярко выраженная театральность «Призрака антиутопии» самым тесным образом связана с музыкальной экспрессивностью: здесь характер жеста солиста напрямую определяет тип порождаемого им звука. Помимо своих собственных звуков, он генерирует и звуки ансамбля, что становится особенно явно в конце сочинения, после каденции. Так, например, широкий жест рукой порождает глиссандо у левой части ансамбля, правой рукой – глиссандо у правой части, двумя руками вместе – соответственно, у всего ансамбля.

В «Реке забвения» («Oblivion River», 2015) для ударника и ансамбля, как и во многих других сочинениях, композитору было интересно привести разные инструменты к «общему знаменателю», найти точки пересечения между ними. Он поставил перед собой задачу создать единый сонорный комплекс из инструментов, которые изначально кажутся несоединимыми, поскольку принадлежат к совершенно разным группам и различны по своей глубинной природе. Решение, найденное в данном случае – это использование всеми музыкантами стеклянных предметов (банок, стаканов, гитарных слайдов). В партии ударника используются только литавры, в основном же он играет на струнах рояля (вместе с пианистом) также стеклянными предметами.

Как и в «Призраке антиутопии», композитор искал оригинальный вариант взаимодействия солиста (в данном случае, ударника) с ансамблем. В «Реке забвения» партия ударника становится средоточием всех приемов, которые появляются в ансамбле: его начальный материал находит продолжение у рояля, используемого как ударный инструмент.

---

Необходимость создания своих собственных инструментов ощущалась некоторыми композиторами задолго до наших дней. Одним из ярких примеров такого рода могут служить изобретения американского композитора Гарри Партча (1901 – 1974).

Струнные в «Реке забвения» играют без смычков, и при близком рассмотрении можно убедиться, что их партии – ударные по своей природе. Когда ударник начинает играть стеклянными объектами, этот прием сразу же подхватывается струнными. Именно ударник первым принимается дуть поверх гитарного слайда. То есть он является «родоначальником» использования всех видов материалов, которые затем появляются у других инструментов, импульсом всех «событий» сочинения.

Параллельно тотальному применению стеклянных объектов, которые являются объединяющим тембровым фактором, здесь присутствует и дифференциация инструментальных групп, при которой духовые противопоставляются струнным с фортепиано.

При игре стеклянными предметами, заставляющими струну резонировать, реальные ноты звучат в лоне микрохроматической системы, которая и рождается благодаря данному способу звукоизвлечения. Из этих звуков, не вписывающихся в понятие тональности, периодически возникает некая эфемерная мелодия, но и она не похожа на мелодику, которую принято называть традиционной. Та же манера звукоизвлечения – касание стеклянным предметом (банкой или стаканом) примерно в середине струны – использована и в партии фортепиано. Звуковысотность здесь не может быть точной: она производна от приема игры, который прозвучит наилучшим образом только в определенном диапазоне.

### **Станислав Маковский**

После окончания московской консерватории Станислав Маковский (род. 1988) решил продолжить обучение в Парижской консерватории, где в настоящее время учится по трем направлениям: композиция в классе Стефано Джервазони, новые технологии в классе Луиса Наона, импровизация в классе Винсента ле Канга и Александра Маркеаса. Несмотря на то, что творческая карьера Станислава только начинается, его музыка уже обратила на себя внимание в России и Европе, а сам он является лауреатом нескольких международных конкурсов.

Электронная музыка является естественной и неотъемлемой частью творчества Маковского<sup>9</sup>. Он считает электронику одной из причин рождения *музыки перенасыщения*: «Когда ты хотя бы немного попро-

<sup>9</sup> Одним из его последних электронных проектов стало сочинение, реализованное в рамках фестиваля ИРКАМа «Манифест» в июле 2016 года. Оно называлось «Эластик» и составляло единую композицию со сценографией, выполненной под руководством жонглера и хореографа Жерома Тома.



бовал писать электронную музыку, это меняет и твое звуковое восприятие, и мышление. Ты просто уже не можешь воспринимать и мыслить звуки так же, как раньше».

В этом же ракурсе он рассматривает эволюцию молодых композиторов (и в Европе, и в России), только вступающих на профессиональную стезю: «Мне кажется, современная музыка очень прочно связана, напрямую или опосредованно, с электронной музыкой. У меня такое ощущение, что сегодняшние молодые композиторы об этом даже не знают или не задумываются, поскольку они пришли в музыку уже на данном этапе, они “подкованы” электронной музыкой. Поэтому их звуковое мышление начинается уже на последнем – сегодняшнем – этапе, оно естественно прошло ту звуковую эволюцию, над которой другие “трудились” до них».

Звуковой материал пьесы **Flute InterPlaying (2012)** для флейты **соло** базируется на шумах и широко использует контрасты и плавные переходы от традиционного звука к шумовому и наоборот, от высокого звучания до крайне низкого, с закрытым амбушюром и т.п. Касательно флейтовой игры, Маковский создает органический синтез между квазиклассическим мелодизмом, имеющим явно вокальные корни, и шумовыми эффектами, призванными усилить контраст между «музыкальным» и «немузыкальным».

Основу тематического материала представляет натуральный спектр звука «ми», изложенный в виде звукоряда (или микролада) от «ми» до «ми». От каждой из составляющих его нот звукоряд транспонируется, по типу работы с серией. На основе этой таблицы выстраивается вся мелодическая ткань сочинения.

Начальная музыкальная идея, представленная в двух коротких фразах, воспринимается как матрица. В ней заложены основные «зерна», «произрастание» которых определит все последующее развитие сочинения: шум дыхания, *frullato*, мультифоник, использование голоса (абстрактные слоги *pa-ti-ka*), *khnullato* (низкий звук с закрытым амбушюром). В тематическом плане – это контраст двух элементов: пуантилистического (включающего, в частности, два тритона) и хроматического (по сути, выписанного глissандо). На их взаимодействии строится тематическое развитие.

## Пример 2 С.Маковский «Flute InterPlaying», такты 1-7

♩=60

air noise  
non frull → frull

Flute

pa ri ka

f p ff mp f 3:2 p

Khrullato

Fl.

100% air noise

80%

ppp p pp p

Короткая пьеса выстроена по всем правилам риторики: звуковая ткань все больше насыщается по ходу развития, причем насыщение происходит в разных плоскостях: полутоны постепенно вытесняются микроинтервалами, паузы становятся все короче, количество событий на единицу времени уплотняется, тессitura поднимается в самый высокий регистр. На кульминационном пике в центре пьесы резко меняется тип письма: здесь звучат четыре отдельных аккорда, ясно отмечая границу формы. Следующий за ними эпизод логически воспринимается как обратный путь, в ходе которого привлекаются новые типы звукоизвлечения: *key noise*, *tongue ram*, *slap*. Игра *khrullato* захватывает все большее пространство, причем в явной прогрессии, составляя фразы из 3-2-5-9-14-19-29-47 нот. Параллельно этому, фразы, играемые шумовым звуком, сокращаются в прогрессии 31-27-22-18-14-8-5. В заключительных тактах звуковой материал разрежается: паузы становятся все более продолжительными, традиционный звук полностью заменяется на *khrullato* и стук клапанов.

«Дыхательная» коннотация инструмента подчеркнута специфическими способами звукоизвлечения: *air noise*, *khrullato* на выписанных глиссандо. Использование голоса (во время игры произносятся абстрактные слоги) акцентирует его вокальную природу.

В сочинении **Impetus**<sup>10</sup> (2015) для саксофона, фортепиано и ударных широкое использование электроники призвано предельно смешать живой и электронный звук. Изначальный материал основан на звуке удара ботинком. Композитор сам записал его, а затем трансформировал, вычленив из него особо интересные, на его взгляд, элементы.

Организация сочинения базируется на соотношении между созданной и записанной заранее электронной «партитурой» и живым исполнением. Музыканты надевают наушники, через которые происходит их «общение» с внешним акустическим миром. Они должны имитировать в реальном времени электронное звучание, поступающее к ним через наушники. Если звучание прерывается, то и музыканты должны сразу же прекратить играть. Партитура в традиционном понимании отсутствует. Точнее, вместо визуальной партитуры исполнители имеют дело со звуковой. Казалось бы, музыканты импровизируют, но на самом деле они просто имитируют поступающую к ним информацию. Естественно, разные исполнители будут ее интерпретировать по-разному, и каждое новое исполнение будет приносить что-то свое.

Начальный прием – это передача звуковой информации от одного музыканта к другому, и каждый поочередно имитирует поступающий к нему материал. Затем начинается свободное, достаточно непредсказуемое развитие: происходит непрерывная «круговая» передача и трансформация материала, нечто вроде музыкального «глухого телефона», на самом деле являющегося вовсе не «глухим». Сложная организация произведения контролируется самим композитором, который выступает и как один из исполнителей, и (в определенном смысле) как дирижер. Находясь за пультом управления, он может корректировать и трансформировать материал в реальном времени, регулировать соотношение музыкальной информации, идущей к исполнителям и от них, изменять ее во время исполнения по своему усмотрению и т.п.

Основная идея «Импетуса» состоит в том, что в нем, в отличие от большинства сочинений, использующий электронику в реальном вре-

---

<sup>10</sup> Импетус – энергия, заложенная в предмете или веществе. В некоторых случаях может рассматриваться как эквивалент импульса. «Теория импетуса» была впервые сформулирована парижским номиналистом Жаном Буриданом (ум. в 1358 году) в «Вопросах к физике Аристотеля», написанных после 1328 г., и в «Вопросах к сочинению Аристотеля “О небе”» (ок. 1340).

мени, не электроника трансформирует звук живых инструментов (как это бывает чаще всего), а наоборот: живые инструменты «обрабатывают» электронику. Кроме того, по мысли автора, само понятие *импетуса* может рассматриваться как импульс, заложенный в электронной части сочинения и передающий свою энергию живым исполнителям.

Композиция **Dixit Dominus Domino Meo (2016)** для смешанного хора и ансамбля была написана для парижского конкурса молодых композиторов «Сен Кристоф», где получила первую премию. Маковский признает, что его прежде всего привлекла работа с предложенным для конкурса латинским текстом – одним из самых известных псалмов Давида<sup>11</sup>. Литературная основа трактуется композитором не в иллюстративно-программном плане, а в эмоциональном. Один из ярких тому примеров – крики людей в эпизоде Страшного суда. Их оттенки указаны в партитуре наподобие музыкальных нюансов: гнев, ужас, боль, отчаяние.

Богатая палитра эмоций, выражаемая через крик, является для Маковского чем-то вроде универсального языка, или своего рода *кода*. Действительно, крик присущ любому живому существу – и людям, и животным, а сходные по типу эмоции чаще всего обладают одинаковой вокальной окраской.

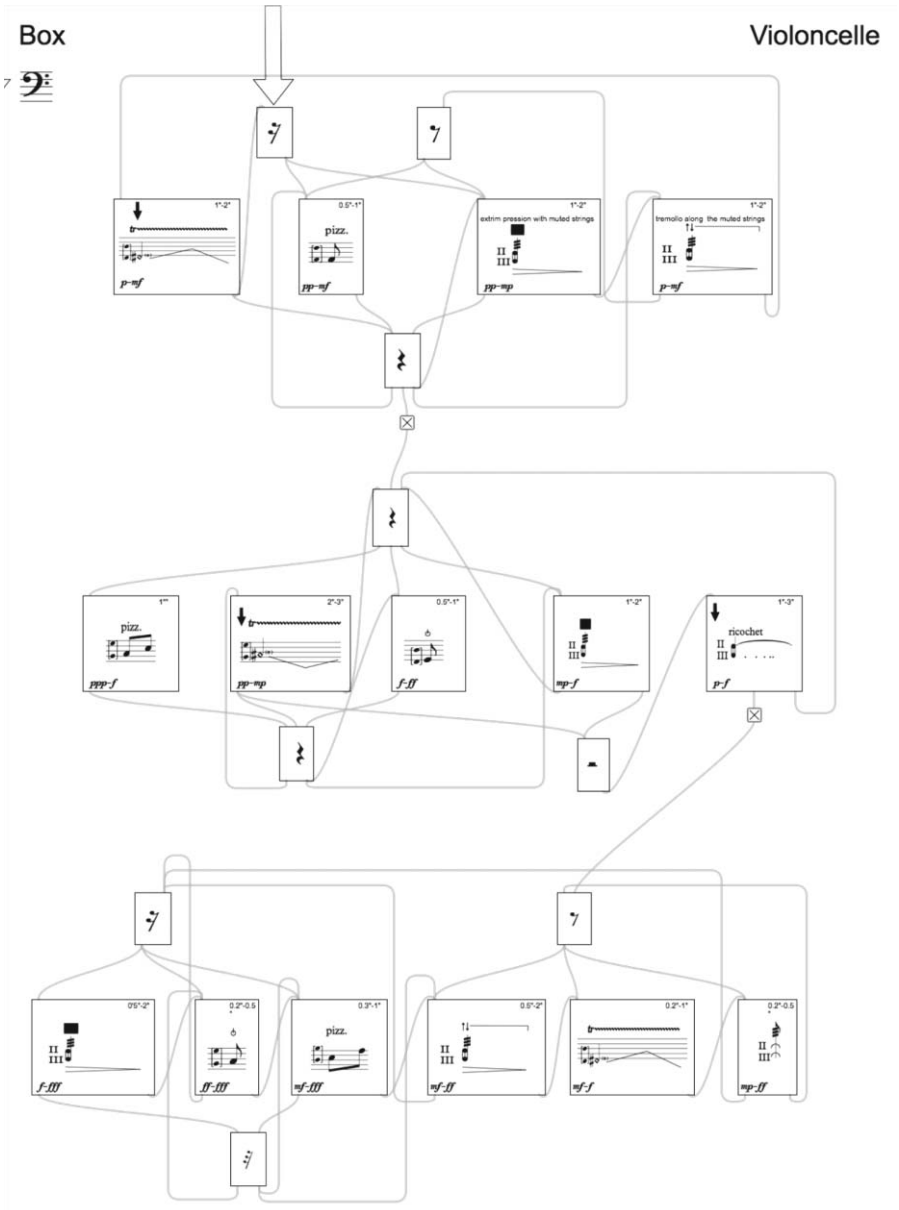
В «Dixit Dominus» мы обнаруживаем плоды предыдущих опытов работы с текстом, проделанной в сочинениях «Когда» и «Крик». Это проявляется прежде всего в обращении с текстом: вычленении и повторении отдельных слов; контрастах между текстом и тянущимися звуками; использовании наряду с пением говора, шепота, «скребущих» звуков, криков с разной эмоциональной окраской.

Композитор не боится привлечь и традиционные музыкально-драматургические приемы, такие как контраст между остинатной ритмической регулярностью (скандирование текста ровными восьмыми длительностями; многократные повторения отдельных слов или фраз) и квази-хаотичным изложением материала в вокальной партии; контрасты между разными хоровыми партиями благодаря разным типам изложения (пение/говор; скандирование текста/тянущийся слог и т.п.).

---

<sup>11</sup> Псалом 110: «И сказал Господь Господу моему». Наиболее известны музыкальные версии Монтеверди, Вивальди, Генделя.

Пример 3 С.Маковский «Dixit Dominus», пример «бокса» в партии виолончели.



Схематическим прообразом «Dixit Dominus» явилось созданное незадолго до этого электронное сочинение «Sintro». Композитор решил переработать чисто электронный материал «Sintro», превратив его в акустическое живое звучание.

«Мне хотелось выйти за пределы традиционного понятия метра, пересмотреть организацию музыкального развития, обычно основанного на чередовании сильных и слабых долей. Вот почему здесь нет ни тактов, ни размеров, кроме тех моментов, когда необходимо воспроизвести точную ритмическую последовательность. Во всех остальных случаях исполнитель должен сам прочувствовать длину звука и следовать его внутреннему развитию»<sup>12</sup>.

Инструментальные партии частично выписаны абсолютно точно, а частично предлагаются исполнителям в виде *боксов*. Это схемы, внешне похожие на *группы* и представляющие отдельные «боксы», «кирпичики», из которых строится целое. Они следуют друг за другом (играются музыкантами по знаку дирижера) согласно строго определенным условиям, однако не в каком-то заданном порядке, а хаотично.

Каждый бокс составлен из ряда музыкальных объектов, иначе говоря, *идей*, выраженных в виде звука, паузы либо в виде сочетания того и другого. Кроме того, каждому боксу предписаны свои указания для построения объектов: нюансы, модификации тембра и т.п. Подобно тому, как это принято в технике групп, композитор дает точные указания для порядка исполнения объектов каждой структуры.

По признанию автора, «в этих схемах практически изложены принципы моего письма, мой метод композиции. Только здесь я позволил это делать музыкантам, как бы вместо меня». Он признает, что, опираясь на эти схемы, мог бы выписать партии инструменталистов абсолютно точно, но ему импонировала идея предоставления им свободы, хотя и на базе предложенных боксов. Таким образом, элемент импровизационности здесь снова очень силен.

В инструментальном письме в полной мере задействованы типичные перенасыщенные звучания: предельное нажатие смычка, заглушенные струны и *sul ponticello* на струнных, *khrollato* (крайне низкий звук с закрытым амбушюром) и шумовые эффекты на флейте.

---

<sup>12</sup> Из авторской аннотации.

Как известно, стремление к радикальной трансформации тембра – общая тенденция, которая прослеживается в последние годы как в европейской, так и в русской музыке. Совершенно очевидно, что в начале XXI века назрела необходимость расширения музыкального языка в каком-то компоненте, и этим компонентом оказался тембр. Сегодня молодая композиторская школа России идет в ногу с новейшими открытиями европейской музыки, и избранные нами композиторы вносят в их число достойную лепту.

### III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕНДЕНЦИИ И ПОДХОДЫ

---

*Т.И. Науменко*

#### **«СОВРЕМЕННАЯ ГАРМОНИЯ» В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ 1970-Х: НАЧАЛО НОВОГО ЭТАПА В МУЗЫКОЗНАНИИ<sup>1</sup>**

**П**ытаясь охарактеризовать историю отечественного музыкознания в XX веке, мы неизбежно испытываем затруднения с ее периодизацией. Если «до и после 1917 года» указывает на рубеж вполне устоявшийся, хотя и безусловный по ряду критериев, то с постсоветским периодом возникают значительные затруднения. Можно ли считать его началом 1991 год? Взгляд на музыковедческие труды начала 1990-х не дает положительного ответа на этот вопрос. Казалось, в них не происходит никакой заметной реакции на исторические перемены, широко обсуждаемые в гуманитарном научном обществе. Освобождение от советской идеологической подоплеки инициировало исторические, филологические, культурологические исследования, в которых обнародовались ранее закрытые материалы и документы, пересматривались устаревшие методологические принципы, происходило разрушение искусственных границ между зарубежной и отечественной наукой и многое другое. Но самое главное, пожалуй, заключалось в том, что кардинальному пересмотру подверглась тематика научных трудов, формирование которой в течение долгих десятилетий было строго регламентированным и определялось плановыми заданиями государственных учреждений.

Наблюдая эти процессы, можно было бы привычно заметить, что музыковедение, как всегда, находится в арьергарде новых тенденций – собственно, именно так и характеризовалось его состояние в ряде пост-

---

<sup>1</sup> Доклад подготовлен в рамках проекта РГНФ «Феномен советского музыкознания и его влияние на формирование отечественной музыкальной культуры» (№ 16-04-00131а).



советских музыковедческих публикаций. Вот одно из характерных высказываний: «Музыковеды в подавляющем большинстве случаев не принимают участия в конференциях, «круглых столах» и тематических сборниках, посвященных обсуждению теоретических и методологических вопросов гуманитарных наук, и эта «фигура отсутствия» довольно симптоматична, поскольку свидетельствует о низкой влиятельности музыковедения в сообществе коллег-гуманитариев и о весьма незначительном месте, которое ему на сегодня отводится в «программе» будущего гуманитарного знания»<sup>2</sup>.

Воздержусь от побуждения прокомментировать приведенную цитату, ограничившись лишь одним замечанием: наука реализуется далеко не только в «круглых столах» или общественных обсуждениях; и рождается она не в редакции журнала, а в консерватории. Да и место ее – не газета, а книга.

Именно с этим основополагающим свойством отечественного музыкознания, обусловленным прежде всего его консерваторской биографией, и связана тема данного доклада.

Итак, когда же произошел тот самый поворот, который привел к небывалому всплеску интереса к музыковедческим исследованиям и который не имел аналогов во всей истории отечественной науки?

Он произошел задолго до 1991 года и в значительной степени был связан с одной предметной областью, – дисциплиной «Гармония», которая в 1970-е годы претерпела не просто кардинальное, но поистине революционное обновление. В своем кратком выступлении я постараюсь привести необходимые аргументы и факты, показывающие, что именно это обновление имело определяющее историческое значение для всего последующего пути музыкознания, включая его постсоветский этап.

Если характеризовать обозначенный период в контексте главных новаторских тенденций времени, нельзя не сказать несколько предварительных слов о деятельности тех музыковедов, кто был непосредственно причастен к рождению музыковедения нового формата. Это поколение ученых, родившихся в период с 1928 по 1938 годы, философ и науковед А.Л. Доброхотов определяет как «великое поколение «ше-

---

<sup>2</sup> Букина Т. Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. С. 113.

стидесятников», которое удивляет неиссякаемым творческим ресурсом и духовной пассионарностью»<sup>3</sup>.

К этой блестящей плеяде ученых, составивших цвет отечественного музыкознания и надолго определивших направления его последующего развития, по праву могут быть причислены Е.В. Назайкинский и М.Е. Тараканов, Г.В. Григорьева и Н.С. Гуляницкая, В.Н. Холопова и Ю.Н. Холопов, Л.С. Дьячкова и Е.И. Чигарева... Я приношу свои извинения за то, что в этом ряду называю не все имена: настанет время – и они, надеюсь, будут названы и исследованы во всей полноте своего творчества и подвижничества. Однако в рамках сегодняшнего доклада мне хотелось бы остановиться на феномене, обозначенном в его названии.

«Современная гармония»: такого предмета не существовало в учебных планах ни Московской консерватории, ни Института им. Гнесиных. Однако для поколения студентов 1970-80-х годов это название стало устойчивой характеристикой традиционного предмета «гармония». Это произошло по меньшей мере по двум причинам: первая связана с небывалым расширением музыкального материала, охватившего огромный массив зарубежной и отечественной музыки XX века. Такая акция была беспрецедентным шагом и была немедленно воспринята и студентами, и руководящими инстанциями, правда, совершенно по-разному. Инстанции негодовали, а студенты массово «шли в теорию», потому что именно теоретическое образование в том виде, в каком оно сформировалось к концу 1970-х годов, давало возможность приобщения к самой актуальной науке и композиторской практике.

Вторая причина была связана с фундаментальными научными трудами педагогов, чьими усилиями такое обновление было осуществлено. Судьба этих трудов была аналогичной. Какими бы трудностями не сопровождалась их публикация, они в считанные месяцы становились библиографической редкостью. Без преувеличения можно сказать, что их обсуждали музыканты всего Советского Союза.

В числе первых таких трудов были «Очерки современной гармонии» Ю.Н. Холопова, вышедшие в 1974 году, и цикл лекций «Современная гармония» Н.С. Гуляницкой, опубликованный в 1977. С появлением этих исследований в научный и педагогический обиход было

---

<sup>3</sup> Доброхотов А. Аверинцев как философ культуры. URL: <http://transformations.russian-literature.com> › Современность (дата обращения 15.09.2016).

введено ранее не артикулируемое понятие, а «современная гармония» стала синонимом новой парадигмы в музыкознании. И одновременно с именем предмета его история прочно связалась с именами его основоположников и создателей – Ю.Н. Холопова в Московской консерватории и Н.С. Гуляницкой в Институте им. Гнесиных.

В рамках краткого сообщения не представляется возможным охарактеризовать педагогические, научные и даже социокультурные последствия, которые принесло это начинание, поэтому я остановлюсь лишь на некоторых.

В одной из сравнительно недавних диссертаций, защищенной И. Старостиним и посвященной московской школе преподавания гармонии, 1970-е характеризуются как этап, пришедший на смену установкам и принципам 1930-х годов и продолжающийся до настоящего времени<sup>4</sup>. За этим кратким утверждением на самом деле кроется важное историческое событие. Не только огромный массив новейшей музыки, но и универсальный аппарат ее анализа и описания: эти нововведения привели в движение и за короткое время преобразовали привычную практическую дисциплину в масштабное современное учение. Это событие возвращало русскую музыкальную педагогику к ее первоосновам, заложенным еще Чайковским и Танеевым, – к установке на соответствие вузовского курса гармонии актуальной композиторской практике. В исторических условиях 1970-х оно носило более чем новаторский характер.

В одном из интервью, отвечая на мой вопрос об учителях, В.Н. Холопова сказала примечательную фразу: «современной музыке мы учились не у профессоров, а у Денисова и Шнитке»<sup>5</sup>. Таким образом, процесс просветительства и обновления происходил в режиме постоянного взаимодействия композитора и музыковеда. Это означало очень многое. И то, что создание аналитических подходов к новейшей музыке шло практически одновременно с созданием самой этой музыки. И то, что музыковед становился союзником композитора – это было особенно важно на фоне предшествующих десятилетий, когда музыковедению предписывалось быть носителем идей власти. Таким образом, ситуация,

---

<sup>4</sup> Старостин И. Московская школа преподавания гармонии. Вопросы истории и методики.: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 15.

<sup>5</sup> Из беседы с В.Н. Холоповой (Московская консерватория, 27 июня 2016 года).

когда объектом научно-теоретического анализа становилось совсем недавнее, часто даже еще не опубликованное произведение, воплощалась в новую исследовательскую реальность.

Недавно, читая в одном из журналов рецензию на книгу Н.С. Гуляницкой «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм» (2014), я обратила внимание на фразу: «редкий ученый решается рассматривать современные ему явления художественной культуры в академическом исследовании. Неустоявшиеся впечатления, неясные контекстные связи, да и просто личные отношения, неизбежно существующие между коллегами по ремеслу, – факторы очевидного риска»<sup>6</sup>. Наверное, это так. Но и в 1970-е, и сейчас, современная музыка в академическом исследовании – едва ли не единственный способ осмысления текущих музыкальных явлений и едва ли не единственный способ ввести эту музыку в научный дискурс. В нашей стране право на такие исследования было завоевано немалой ценой.

Хорошо известно, что советское консерваторское образование в течение предшествующих десятилетий было практически лишено возможности вводить в учебные курсы произведения современных композиторов, притом под определение «современность» попадал почти весь XX век. Неслучайно Е.В. Назайкинский, студент 1950-х годов, на одной из конференций вспоминал о смелом поступке Н.И. Пейко, который в рамках Научного студенческого общества ГМПИ им. Гнесиных показывал студентам «Болеро» Равеля<sup>7</sup>. О Равеле и других композиторах начала XX века – Дебюсси, Малере, раннем Стравинском (о позднем невозможно было даже заикнуться) в те же 1950-е годы писал в журнале «Советская музыка» и совсем еще молодой Родион Щедрин. В статье с красноречивым названием «За творческое мужество» (1955, № 7)<sup>8</sup> композитор призывал к преодолению изоляции советского искусства от мирового опыта. И если в концертных залах музыка западных компо-

---

<sup>6</sup> Лашенко С. Семантика музыкальной композиции // НЛО. 2015. № 4. URL: <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2015/4/331.html> (дата обращения 10.09.2016).

<sup>7</sup> Назайкинский Е. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 4.

<sup>8</sup> Этот пример приводит С.И. Савенко. См.: Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард. URL: <http://www.opentextnn.ru> > Текст музыки > Музыкальные эпохи > XX в. (дата обращения 14.09.2016).

зриторов, хотя далеко и не всех, понемногу начинала звучать<sup>9</sup>, то в исследованиях музыковедов она почти полностью отсутствовала. Вплоть до конца 1960-х годов, когда были опубликованы первые монографии и защищены диссертации по творчеству зарубежных композиторов XX века, ситуация в музыковедении практически оставалась неизменной. Первые исследования зарубежной музыки XX века стали появляться лишь в конце 1960-х – начале 1970-х годов и были представлены именами таких композиторов, как Барток, Бриттен, Дебюсси, Малер, Мийо, Онеггер, Пуленк, Равель, Хиндемит и некоторые другие. Вполне естественно, что это были исследования, написанные, по большей части, в жанре научной биографии. Что касается отечественной музыки XX века, то ее изучение было даже еще более ограниченным. Круг советских композиторов в музыковедении 1970-х был представлен почти исключительно именами Прокофьева, Шостаковича и Мясковского.

На этом фоне разработка спецкурсов, не менее чем наполовину основанных на современной отечественной и западной музыке, действительно была актом настоящего мужества – притом не только творческого, но и гражданского.

Большой несправедливостью будет утверждать, что такое обновление происходило естественным эволюционным путем. Ученые, решившиеся на подобные нововведения, поставившие современную музыку в центр своих научных и педагогических интересов, шли на огромные риски. Трудности с защитой диссертации, с публикациями, с продвижением педагогических идей...

В тот самый период, когда Ю.Н. Холопов писал свои «Очерки современной гармонии» (1966-67), состоялся Пятый пленум Правления СК СССР (1966), в повестку которого было вынесено обсуждение проблем музыкального языка современных композиторов. В публикации, посвященной материалам этого пленума, Е.С. Власова особое внимание обращает на новаторский характер концертной программы, во многом послуживший причиной последующей ожесточенной полемики: «В концерте-открытии была исполнена Симфония А. Пярта, рекомендованная к исполнению эстонским Союзом композиторов. Из новых произведений, отличающихся радикализмом музыкального языка, прозвучали также Третья симфония К. Караева, Вторая симфония

---

<sup>9</sup> Там же.

Р. Щедрина, Концерт для скрипки, фортепиано и камерного оркестра Я. Рязтса, Соната для фортепиано С. Слонимского, «Шесть картин» для фортепиано А. Бабаджаняна»<sup>10</sup>.

По завершении концертной программы на композиторов обрушилась ожесточенная критика: их обвиняли в приверженности буржуазным ценностям, разрушении интонационной логики и, в конечном итоге, музыки как искусства. Додекафония была объявлена «не техникой, но и идеологией»<sup>11</sup> и пополнила лексикон ругательных слов русского языка, который в отношении музыки формировался и развивался начиная с 1936 года. Впоследствии, по уже устоявшейся традиции, критика обрушилась и на музыковедов. Главный редактор журнала «Советская музыка» Е.А. Грошева в своем выступлении настаивала: «Нам нужно шире бороться с авангардизмом <...> Нас должно испугать то, что произошло в некоторых социалистических странах, где все развитие музыки пошло стихийно и самотеком. Это – то, что делается в Польше, это то, что мы наблюдаем в Чехословакии, где молодые композиторы вступили на странный путь»<sup>12</sup>.

Когда Ю.Н. Холопов приводил слова одного высокопоставленного музыканта, заявившего с высокой трибуны, что «Холопов хочет весь Советский Союз научить додекафонии»<sup>13</sup>, он подчеркивал именно ругательный характер употребляемого слова, наряду с тем же «авангардизмом», которым в руководящих устах стойко именовался музыкальный авангард.

Пленум состоялся в феврале, а уже в мае 1966 состоялась первая защита дипломной работы в классе Ю.Н. Холопова. Защищалась Ю.К. Евдокимова; тема ее работы была ««Шесть картин» А. Бабаджаняна и некоторые вопросы музыкального языка». Это было одно из произведений, прозвучавших на Пленуме. Цикл написан в додекафонной технике, а

---

<sup>10</sup> Власова Е. Забытая страница истории советской музыки (неизвестный пленум Союза советских композиторов СССР 1966 г. по проблемам современного музыкального языка). URL: [http:// www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/?id=5761](http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/?id=5761) (дата обращения 11.09.2016).

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Холопов Ю. К введению курса «Теория современной композиции» (специальности: композиция, музыковедение) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии / РАМ им. Гнесиных, 1997. С. 29.

учитывая репутацию автора – знаменитого композитора и лауреата Сталинской премии (1951), произвел эффект разорвавшейся бомбы<sup>14</sup>. Через год работа Евдокимовой в виде статьи была напечатана в журнале «Советская музыка» (1967, № 2), став одной из первых теоретических публикаций по проблемам анализа современного музыкального языка.

С этого же времени защиты по проблемам современной музыки стали почти ежегодными; и почти каждая из них вплоть до начала 1990-х годов подпадала под классическое определение научной новизны, критерием которой, как известно, является слово «впервые». Большая часть таких работ защищалась в Московской консерватории и Гнесинском институте. Первое исследование оперы «Воццек» А. Берга (1969, автор Л. Бобровская), балета «Чудесный мандарин» Б. Бартока (1969, автор Е. Кутева (Болгария). Дипломная работа о музыкально-теоретических аспектах творчества В. Лютославского (1971, автор Ю. Шалтупер (Крейнина) стала первой работой об этом композиторе, написанной на русском языке. В классе Н.С. Гуляницкой были написаны и защищены первые работы не только о современных московских, но также украинских и белорусских композиторах – Н. Беличенко и Н. Ходинской; о музыкальном авангарде 1950-х – Т. Цареградской; о фортепианном творчестве О. Мессиана – В. Алеевым и т.д.

Похожим образом происходило внедрение современной музыки и в курс гармонии Гнесинского института. Этот процесс сопровождался почти одновременным появлением научных публикаций, в которых была представлена и общая панорама звуковысотности в XX веке, и теоретические методики, дававшие ключ к аналитическому постижению нового материала. Одновременно с изучением нот и партитур, которые добывались всеми возможными способами, автор курса Н.С. Гуляницкая изучала огромный массив литературы, преимущественно англоязычной, введившей советского читателя в круг актуальных представлений английского и американского музыкознания в области гармонии. В 1977 году состоялась защита ее кандидатской диссертации, впервые за всю историю советского музыкознания основанная на западных музыкально-теоретических трудах. Наталья Сергеевна расска-

---

<sup>14</sup> См. об этом: Аршакян С. Грани творчества Арно Бабаджаняна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. 2012. № 18. С. 89-94.

зывала, что при печати автореферата вместо словосочетания «англо-американские учебные курсы» было набрано «нагло-американские учебные курсы», что, вероятно, отражало наивную, но в чем-то искреннюю позицию машинистки. Еще через несколько лет вышла книга «Введение в современную гармонию» (1984), стоившая автору немалых трудностей. Главный редактор издательства «Музыка» В.В. Рубцова в одном из интервью рассказывала, как ее яростно распекал чиновник Госкомиздата СССР за то, что она включила в план изданий эту книгу, содержащую нотные примеры из музыки Штокгаузена, Шнитке, Щедрина, Губайдулиной<sup>15</sup>. Здесь, вероятно, также уместно привести слова В.Н. Холоповой из уже упомянутой беседы: «Вообще наше поколение образовало особую группу единомышленников... Всегда была сплоченность мыслей, идей, намерений, понимания. Недоброжелатели называли нас – «осоное гнездо»»<sup>16</sup>.

Таким образом, общая атмосфера была не особенно уважительной по отношению к новаторским идеям, которые пробивали себе дорогу с большим трудом и требовали немалых жертв. Однако именно в период с середины 1970-х до конца 1980-х годов, при поддержке коллег и издательств, а иногда и просто счастливых обстоятельств, были опубликованы первые исследования, посвященные творчеству композиторов-современников.

Теоретические концепции гармонии, изложенные в упомянутых трудах и многих сопутствующих им публикациях, определили научное мировоззрение целого поколения музыковедов, чья исследовательская деятельность началась именно в этот период. «Теория музыки, – пишет ученица Ю.Н. Холопова Л. Кириллина – воспаряла к высоким эстетическим и философским обобщениям, возвращая себе духовную значительность, утраченную в Новое время, когда теоретическим дисциплинам было отведено скромное место учебных предметов, обслуживающих процесс воспитания музыкантов-практиков»<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Рубцова В. «К замыслу композитора надо относиться серьезно». URL: [http:// www. music-izdat.ru/Podrobnec-Skryabin-Int.asp](http://www.music-izdat.ru/Podrobnec-Skryabin-Int.asp) (дата обращения 03.09.2016).

<sup>16</sup> Из беседы с В.Н. Холоповой (Московская консерватория, 27 июня 2016 года).

<sup>17</sup> Кириллина Л. Философские, эстетические и исторические аспекты учения Ю.Н. Холопова // Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М.: Музиздат, 2008. С. 12-13.



«Отечественная теоретическая мысль, – пишет ученица Н.С. Гуляницкой Т. Цареградская, – в рамках учебной дисциплины и теоретического направления гармонии впервые осуществила проникновение в глубины музыки XX века»<sup>18</sup>.

В связи с этим следует сказать еще об одном феномене, достойном отдельного изучения и описания: формировании научных школ. Они выросли из спецкласса, из числа тех учеников, которые начинали со скромных курсовых, а выросли в маститых исследователей. Количество студентов, желающих учиться у ведущих теоретиков обоих московских вузов, показывало, насколько востребованными были их идеи и насколько притягательными личности.

Более того: это обстоятельство оказывало влияние на научные предпочтения студентов и аспирантов в масштабе всей страны – никогда за всю историю советского музыкознания не проходило столько защит дипломных работ и кандидатских диссертаций по всему спектру музыкально-теоретической проблематики. 1970-80-е годы стали настоящим расцветом отечественной музыкально-теоретической науки. Если взглянуть на этот обширный массив работ, то можно увидеть, каких смысловых пределов достигла музыкальная теория, включившая в свой диапазон музыку всех времен и народов, всех исторических эпох и стилей, изучение старинных трактатов и новейших композиционных техник. Поэтому можно уверенно утверждать, что настоящее обновление музыковедческой тематики, методов, подходов и международных выходов нашей науки началось задолго до политических обстоятельств 1991 года.

Теперь, когда музыковедческое научное пространство заполнено текстами порой далеко не лучшего качества, особенно очевидной становится ценность настоящей научной школы. Для многих из нас она началась в рамках несуществующего учебного предмета «современная гармония», порождающий потенциал которого нам еще предстоит оценить. И я глубоко убеждена, что в пестрой картине современной науки то, что можно назвать ее лучшими достижениями, основано на тех глубинных творческих энергиях, что были заложены трудом и подвижничеством наших великих учителей.

<sup>18</sup> Цареградская Т. Русская теория и европейская перспектива: о некоторых тенденциях в изучении музыки XX века // Журнал Общества теории музыки. URL: [http:// www.journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Tsaregradskaya%20T.V..pdf](http://www.journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Tsaregradskaya%20T.V..pdf) (дата обращения 15.09.2016).

**О КУРСЕ  
«МЕТОДОЛОГИИ – МЕТОДА – МЕТОДИКИ»  
В МУЗЫКОВЕДЕНИИ:  
ОПЫТ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ\***

**В** Российской академии музыки курс методологии читается не одно десятилетие<sup>1</sup>. Он востребован современной образовательной ситуацией; в нем заинтересованы не только студенты, аспиранты, но и молодые педагоги. Мы не будем останавливаться на проблемах, в целом волнующих отечественных и зарубежных ученых; не станем внедряться в толкования бытующих понятий; а в целом – не намерены придавать нашим высказываниям когнитивно-познавательный характер. Нас волнует общая научная проблема. Музыкаведение, как и всякое гуманитарное знание, подвержено *самоосмыслению*.

Многим знакома книга Николая Бердяева «Самопознание», где автор ставит «опыт философской автобиографии»; некоторым известна позиция А.В. Михайлова: он (со слов С.С. Аверинцева) «нашел внутренний контакт с глубинными слоями культуры» – «тот контакт, без которого – уж так повелось – не обходится русское самопознание»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> \*Термин, использованный в заглавии, принадлежит академику Ю.С. Степанову («Методы и принципы современной лингвистики» М., 1975 (переизд. 2001, 2002, 2005, 2009). «Трехчастное строение метода» – это три ключевых понятия в связке МЕТОД – МЕТОДИКА – МЕТОДОЛОГИЯ (с.3). Важным для музыкаведения оказывается: 1) выявление нового материала и введение его в научную теорию; 2) систематизация этого материала путем объяснения; 3) соотнесение с данными смежных наук, например, философии, эстетики («металингвистика») (с. 5).

Методология в прикладном смысле – это система (комплекс, взаимосвязанная совокупность) принципов и подходов исследовательской деятельности, на которые опирается исследователь (ученый) в ходе получения и разработки знаний в рамках конкретной дисциплины – физики, химии, биологии и других научных дисциплин.

Методология науки в традиционном понимании – это учение о методах и процедурах научной деятельности, а также раздел общей теории познания (гносеологии), в особенности теории научного познания (эпистемологии) и философии науки.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Путь к существенному // Михайлов А. Языки культуры. М., 1997. С.7.

Нам понятен, наконец, культурологический подход ряда современных отечественных композиторов, например, В.А. Екимовского – его «Автомонография» или В.И. Мартынова – его «Автоархеология» (2011, 2012, 2013)<sup>3</sup>.

Этот научный опыт полезно иметь в виду, и – шире – включать его в наши музыковедческие дисциплины, а в курс *методологии музыкальной науки* внедрять особенно.

Время идет. Панорама музыкального творчества движется и преобразуется. В самом деле, огромную информацию поставляют проходящие ежегодно фестивали, конкурсы, концерты... Вот сейчас<sup>4</sup> только в Москве проходят два крупных международных события: «Московская осень – 2016» и «V Международный фестиваль актуальной музыки» – события, насыщенные музыкальными фактами, требующими их непосредственного осознания. Более того, в этом океане и наше маленькое событие, межвузовская конференция, – уже повод познать имена, сочинения, толкования, подходы...

Теория и методология, как известно, едва поспевают за событийным рядом. Тематика нашего гнесинского курса, естественно, не может оставаться нейтральной и безучастной. Поэтому, сохраняя некое «сущностное ядро», она постепенно реконструируется или, точнее, *деконструируется*<sup>5</sup>.

«... В истории культуры самое важное и существенное, на что надо обращать внимание, – это самоистолкование (курсив наш – Н.Г.) культуры», пишет тот же А.В. Михайлов<sup>6</sup>. «Не наше толкование ее, а самоистолкование ее... композитор истолковывает себя (а он ис-

---

<sup>3</sup> Автоархеология. 1952–1972. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.

Автоархеология. 1978–1998. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2012.

Автоархеология на рубеже тысячелетий. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2013.

<sup>4</sup> Статья написана в ноябре 2016 года.

<sup>5</sup> Деконструкция (от лат. de «сверху вниз -> обратно» и constructio «сооружение», «осмысление») – понятие современной философии и искусства, означающее понимание посредством разрушения стереотипа или включения в новый контекст // Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F>

<sup>6</sup> Михайлов А. Поворачивая взгляд нашего слуха // Языки культуры. М., 1997. С. 858-859.

толковывает себя) в первую очередь в музыке; и музыку свою он истолковывает в музыке, а этот не-язык простых речей перевести очень трудно...»<sup>7</sup>.

Итак, нам придется затронуть ряд концептов, присутствие которых в курсе методологии оказывается необходимым; и это мотивировано today's practice: состоянием композиторского творчества и музыковедческого знания/незнания на сегодняшний день.

1. *Артефакт* – это то, с чем имеет дело и композитор, и критик. Принято считать, что произведение искусства обладает эстетической ценностью, что оно имеет материально-чувственную форму. Однако, наряду с именно такими музыкальными фактами, замечено и другое. Напрашивается неологизм «непроизведение». Возможно ли это? Судите сами. Во-первых, не так уж и мало артефактов, втиснуть которые в рамки эстетического бывает трудно (хотя в пост-культуре происходит, как говорят ученые, «эстетизация всего!»). Во-вторых, появляются новые жанры, новые типы наименований, коих не было среди так называемых традиционных. Отсюда вывод: методы музыкальной науки, как и методики анализа артефактов, не могут оставаться «равнодушными» к этим явлениям. Приведем некоторые примеры.

«Симулякр» – вот характерный знак, т.н. неклассическая категория постмодернизма, которая требует внимания и разъяснения. Вот одно из бытующих определений. В наше время под симулякром понимают обычно то, в каком смысле это слово использовал Ж.Бодрийяр. Так, по выражению Н.Б. Маньковской, исследователя Бодрийяра, «симулякр – это псевдовещь, замещающая „агонизирующую реальность“ постреальностью посредством симуляции»<sup>8</sup>. Говоря простым языком, *симулякр* – это изображение без оригинала, репрезентация чего-то, что на самом деле не существует<sup>9</sup>.

Можно привести и другие определения, где акцентируется, наряду с общепринятым, и «расширительное значение», подчеркивается особая роль симулякра в современном искусстве, особенно в области

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя, 2000. С. 60.

<sup>9</sup> Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8F%D0%BA%D1%80>

видео-арта<sup>10</sup>. Таким образом, восходя к древним временам, «симулякр», как и многие другие понятия, толкуется по-разному. Свои акценты – у Бодрийяра и Делеза, у Маньковской, Бычкова и других; свое толкование оно получает и в музыкознании – не столько вербальное, сколько именно музыкальное, через *самоистолкование* самим художником.

У современного французского композитора греческого происхождения Жоржа Апергиса есть цикл произведений, озаглавленный *Simulacre*, 4 пьесы для голоса и небольшого камерного оркестра (1991 – 1995):

Simulacre I (1991) для сопрано, кларнета и перкуссии

Simulacre II (1993) для сопрано, бас-кларнета и маримбы

Simulacre III (1994) для сопрано, двух кларнетов и маримбы

Simulacre IV (1995) для бас-кларнета.

Прослушав этот своеобразный цикл<sup>11</sup>, мы озадачиваем себя специфическими вопросами, например: являются ли звуки *знаками* реального эстетического объекта или это, действительно, «*копии копий*» каких-то загадочных «означаемых»? Какой доступный *инструмент анализа* может быть применен для описания «художественного задания» автора? Искать здесь систему – высотную, ритмическую, формообразующую, – вряд ли возможно, и делать вывод о какой-то целокупности вряд ли кому придет в голову...

Многое в нашем музыкальном AMBIENTE бывает уже трудно или невозможно характеризовать с точки зрения классических категорий; не редкость, когда приходится слышать «симуляцию», «псевдовещь» или «изображение без оригинала».

Не только «симулякр», но и ряд других понятий требует объяснения в рамках проблемы «художественного произведения». «Граффити» и «разрушения», «супрематизм», «палимпсест» и ... Что это такое в русле современной «актуальной музыки»? На лекциях по методологии мы пытаемся ставить и обсуждать эти вопросы.

2. *Форма-содержание* – одна из вечных тем – также нуждается в активном современном подходе, учитывающем опыт предшествующего времени. «Поворачивая взгляд нашего слуха», по выражению того же

---

<sup>10</sup> Академик [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/els/88466/%D0%A1%D0%98%D0%9C%D0%A3%D0%9B%D0%AF%D0%9A%D0%A0>

<sup>11</sup> classic-online. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://classic-online.ru/ru/composer/Aperghis/3836>

А.В. Михайлова, в истории было всякое: слияние в одно понятие «формосодержательный процесс» (Андрей Белый); отрыв одного от другого (приоритет содержания – в оппозиции форме: «формализм» как идеологическое клеймо!); создание отдельных дисциплин – «формы» («музыкальный анализ») и «содержания». Методология музыковедения находится явно в долгу перед этим историко-культурологическим КОНЦЕПТОМ!

В нашем курсе эта тема решается в соответствии с тем, что называют «новым эстетическим сознанием». У В.В. Бычкова, ученого с мировым именем, имеются ценные указания по этой проблеме. Утвердив слитный термин «форма-содержание», философ обобщает: «...истинное художественное содержание произведения искусства вполне реальная вещь, но оно принципиально неопишимо»<sup>12</sup> < ... > «С художественной формой вроде бы несколько проще. Это такая система внутренней организации содержания, которая полностью являет себя вовне в качестве чувственно воспринимаемой»<sup>13</sup>.

В самом деле, вербальная неопишимость содержания в музыкальном произведении вполне компенсируется словесно характеризуемой и чувственно воспринимаемой формой. «Единораздельная цельность» – это гениальное определение А.Ф. Лосева обладает громадным потенциалом в отношении музыки разного времени и стиля. В этом отношении неоспоримую помощь оказывают и такие его понятия, как «деструктурные модели» и «структурные модели», «первичные модели» и «конструктивные принципы».

Современная музыка являет множество примеров для анализа «формосодержательного процесса» (примем этот термин А. Белого!). Назовем только некоторые произведения современной отечественной музыки, методы анализа которых немислимы вне описанного подхода.

«Евангельские картины» Ивана Соколова – цикл для фортепиано, состоящий из 31 прелюдии, произведение, опирающееся на Евангельское повествование о жизни и смерти Иисуса Христа. Существенной особенностью этого жанра является мультимедийный принцип интерпретации произведения: в нем сочетается музыка Соколова и видеоряд художника Сулягина.

---

<sup>12</sup> Бычков В. Эстетика: Учебник для вузов. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2011. С. 298.

<sup>13</sup> Там же, с. 304.

Вот слова композитора:

«Евангельские картины» или «Евангельские образы»? Евангельские образы – более емкое название. Это переплетение старых времен с современностью, что нашло отражение и в картинах Константина, и в написанной мною музыке, с точки зрения как природы, так и всего окружающего» < ... > «Евангельские образы» – это очень хорошее общее название для нашего проекта»<sup>14</sup>.

В этом *гиперцикле* – в плотном единстве с содержанием – символически трактуются все выразительные средства, весь музыкально-стилевой потенциал произведения. Имеется в виду: тектоника тональной организации, гармония, полифоническая текстура и другие конструктивные принципы.

Или другое, тоже новое сочинение «Opus Prenatum» Владимира Мартынова – оригинальное произведение для фортепиано, идею которого автор характеризует так: «Взаимоотношения сознания с окружающей действительностью, складывающиеся внутри зоны opus prenatalum, составляют полную противоположность подобным взаимоотношениям, складывающимся внутри зоны opus posthumum. Если внутри зоны opus posthumum сознание воспринимает еще существующую окружающую действительность как уже не существующую, то внутри зоны opus prenatalum уже не существующая окружающая действительность воспринимается сознанием как еще не родившаяся, но явно обозначившая свое рождение новая действительность»<sup>15</sup>.

3. *Текст-интертекст* – еще одна пара, вне которой немислим подход к «кругу понимания», интерпретации современной музыки, и не только. Гуманитарное понимание текста значительно преобразилось. И это не могло не отразиться и на самой музыке, и на ее толковании. Известно, какое влияние на современную постмодернистскую философию, эстетику и литературоведение оказало открытие М.М. Бахтина. Вот его знаменитое положение о «внетекстовых влияниях»: «Чужие слова перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова» с помощью других «чужих слов» (ранее услышанных,

---

<sup>14</sup> Из композиторской аннотации к циклу, предоставленному автором в августе 2016 г. (цитирую с разрешения И.Г.Соколова).

<sup>15</sup> <http://fancymusic.ru/vladimir-martynov-opus-prenatum/>

а затем и в свои слова (так сказать, с утратой кавычек), носящие уже творческий характер»<sup>16</sup>. А Ролан Барт позже сформулировал: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность *неустрашимая*, а не просто допустимая»<sup>17</sup>.

*Интертекстуальность* – художественный прием, который получил в наше время новый смысл и значение. Опять, поворачивая взгляд нашего слуха назад, мы замечаем ту «деконструкцию», мимо которой нельзя пройти в курсе методологии. В самом деле, слушая Четвертую симфонию Корндорфа или Первую симфонию Шнитке (и другие его сочинения)<sup>18</sup>, воспринимая Десятникова («Дети Розенталя») или Мартынова (*Vita Nova*), – необходимо войти и в определенную «ноосферу» и найти позиции для анализа сочинений.

---

<sup>16</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.

<sup>17</sup> <http://philologos.narod.ru/texts/barthes1.htm> «Текст не следует понимать как нечто исчислимое. Тщетна всякая попытка физически разграничить произведения и тексты. В частности, опрометчиво было бы утверждать: «произведение – это классика, а текст – авангард»; речь вовсе не о том, чтобы наскоро составить перечень «современных лауреатов» и расставить одни литературные сочинения in\*, а другие out\*\* по хронологическому признаку; на самом деле «нечто от Текста» может содержаться и в весьма древнем произведении, тогда как многие создания современной литературы вовсе не являются текстами. Различие здесь вот в чем: произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций (*un champ methodologique*)... Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только в дискурсе (вернее сказать, что он является Текстом лишь постольку, поскольку он это сознает). Текст – не продукт распада произведения, наоборот, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом». Р. Барт.

<sup>18</sup> «Собственные сочинения Шнитке, построенные на инициалах и монограммах исполнителей и композиторов, – многочисленны. В Скерцо Третьей симфонии можно отыскать десятки монограмм имен немецких композиторов, от Шютца до Кагеля. Четвертый скрипичный концерт построен на теме-монограмме Гидона Кремера, самого композитора, а также Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной и Арво Пярта; Альтовый концерт – на имени Юрия Башмета; Второй Виолончельный – на инициалах собственного имени Шнитке (ля – ми-бемоль – АШ), финал Третьего Струнного квартета – на монограмме Бетховена. Шнитке часто упоминал о том, что многое в его музыке «структурировано как монограммы». А. Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: РИК «Культура», 1994. С. 156.



И это свойство не есть принадлежность так называемой «старой новой музыки», но и многочисленных современных пьес в жанре *in home, in metogram*. Я имею в виду, например, композицию Ираиды Юсуповой «Прекрасные семплы в прекрасных амбиентах» (в честь памяти Бенджамина Бриттена). «Полифония сэмплов» (термин композитора, как и «стихийная полифония») – что это такое? Мы не будем здесь объяснять этот феномен – в опоре на «слово» композитора, на сравнение с известным физико-акустическим понятием. Подчеркнем только необходимость методики для истолкования подобного рода арт-объектов. Или другой пример: сочинение Владимира Николаева «Сквозь разбитые стекла», имеющее подзаголовок «В диалоге с Pink Floyd». Комментируя свой замысел произведения, композитор отметил: «Я хотел написать тему в духе Pink Floyd, создать свой собственный обобщенный музыкальный образ группы, привнеся в нее чуть заметные элементы собственного музыкального языка... Что касается цитирования, то чаще я использовал не отдельные темы или мелодии, но фактуры, гармонические последовательности, краткие интонации»<sup>19</sup>.

Так в наше время рождается как бы «свой-чужой» музыкальный текст. И поиск метода анализа оказывается более чем актуальным.

А в заключении вернемся к изначальной идее – идее познания произведения искусства и его интерпретации. Для того чтобы услышать, понять и объяснить музыкальный феномен, необходим постоянный поиск – поиск, который изыскивает *метод – методику – методологию анализа* художественного произведения.

«Сила современной лингвистики – в богатстве методов, отвечающих разнообразию и сложности стоящих перед ней задач и целей»<sup>20</sup>. Наша задача не менее амбициозна – «проложить тропинку», как выражался Глинка, и в нашей области современного музыковедения.

---

<sup>19</sup> Статья №2 | Композитор Владимир Николаев. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://vnik-ton.ru/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F-%E2%84%962.html>

<sup>20</sup> Степанов Ю. Цит. изд.

## ОБНОВЛЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ТЕХНОЛОГИЙ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «МУЗЫКА» В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ – ТРЕБОВАНИЕ ВРЕМЕНИ

**В** отечественной системе образования нового времени существует область, традиционно являющаяся самой динамичной. Эта область связана с общеобразовательными учебными заведениями.

Движение, развитие, действие неизменно затрагивают все уровни школьного образования, включая содержание, педагогические методики и технологии. При этом даже внутри школьной системы особо следует отметить сферу гуманитарного и, шире, гуманитарно-эстетического знания, в которой такие понятия, как *вариативность*, *обновление*, *изменение* издавна считаются глубоко органичными и естественными.

Среди причин, влияющих на активность движения гуманитарной системы, назовем следующие: это и стремительность социокультурных перемен, происходящих в обществе, и, как следствие, утверждение новой многополярной парадигмы мышления; это и очевидное ускорение научно-технического прогресса, открывающего новые формы и возможности бытования искусства.

Названные причины во многом обусловили и появление нового Федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС-2010), известного как Стандарт второго поколения. Главной отличительной особенностью этого документа является отказ от прежней *предметоцентричности* в пользу унификации требований, обуславливающей метапредметные результаты обучения. В проекции на область эстетического цикла эти результаты выражаются в умении

- осуществлять поиск необходимой информации для выполнения учебных действий с использованием учебника;
- строить речевые высказывания о музыке в устной и письменной форме;

- ориентироваться на разнообразие способов решения смысловых и художественно-творческих задач;
- использовать знаково-символические средства, представленные в нотных примерах учебника, для выполнения заданий;
- формулировать собственное мнение и позицию;
- проводить простые аналогии и сравнения;
- устанавливать простые причинно-следственные связи;
- осуществлять элементы синтеза как составление целого из частей;
- осуществлять простые обобщения между отдельными произведениями искусства на основе выявления сущностной связи<sup>1</sup>.

Данные критерии затрагивают уровни как начальной, так и основной школы. Кроме этого, в 5 – 9 классах результаты обогащаются такими пунктами, как

- умение рассуждать, выдвигать предположения, обосновывать собственную точку зрения о художественных явлениях социума;
- наличие навыков проектирования индивидуальной и коллективной художественно-творческой деятельности.

Очевидно, что введение столь серьезных общенаучных критериев не смогло не оказать серьезного влияния на коррекцию содержания по всем школьным курсам. В отношении «Музыки», традиционно игравшей второстепенную роль в реестре школьных предметов, встали те же задачи по изменению содержания, какими они предстали и перед литераторами, историками, представителями математического и естественно-научного циклов. Каждый из авторских коллективов преобразовывал содержание по-своему.

В учебно-методическом комплексе «Музыка. 1 – 9 классы», соавтором которого является автор этих строк, содержательные изменения были предельно минимальными. Осознание роли музыки с точки зрения ее универсального значения в жизни человека позволило авторам уже в первом учебнике, изданном за 12 лет до появления стандарта, обозначить важнейший методологический подход. «Тема этого года – особенная. Она призвана научить наблюдать, сравнивать, сопоставлять,

---

<sup>1</sup> Приведенные критерии представлены в опоре на документ: Планируемые результаты начального общего образования / [Л.Л. Алексеева, С.В. Анащенкова, М.З. Биболетова и др.] под ред. Г.С. Ковалевой, О.Б. Логиновой. М.: Просвещение, 2009. С. 17.

видеть большое в малом, находить приметы одного явления совершенно в другом и тем самым подтверждать их глубинную взаимосвязь<sup>2</sup>, – так начинается первый параграф учебника для пятого класса.

Минимизации изменений во многом способствовала широкая опора на *метод междисциплинарных взаимодействий*, впервые ставший важнейшим стратегическим методом не только программы по музыке, но и учебной программы во всей системе школьного образования.

В некоторой мере сущность этого метода соотносится с понятием «межпредметные связи»; однако авторам представляется более точным употребление термина «дисциплина», выражающего, по определению С. Ожегова, «самостоятельную отрасль... науки». В нашем случае такую самостоятельную отрасль представляет каждый из предметов эстетического цикла, вместе составляющих единую образовательную область «Искусство». Понятие *взаимодействие* по сравнению с понятием *связи* более отчетливо выявляет процессы воздействия различных дисциплин друг на друга, а также их взаимную обусловленность.

Метод междисциплинарных взаимодействий позволяет беспрепятственно осуществлять присутствие постоянного художественного контекста: в первую очередь, литературно-поэтического и изобразительного – по отношению к музыкальному. Это способствует выявлению общности и отличий между видами искусства на уровне

- темы (2 класс. Тема «Осень: поэт – художник – композитор»; 5 класс. Тема «Искусства различны, тема едина»);
- образа (7 класс. Тема «Драматические образы в музыке», где освещаются различные стороны взаимодействий музыкального и поэтического образов на примере вокальной баллады Ф. Шуберга «Лесной царь»);
- средств художественной выразительности (5 класс. Тема «Музыка – сестра живописи», в которой рассматриваются общие для музыки и живописи понятия: пространство, контраст, нюанс, музыкальная краска и т.д.).

Приведенные примеры даны не случайно. Выявление общего и индивидуального между видами искусства демонстрирует возможность осуществлять аналогии, соотнесения, сравнения, использовать инстру-

---

<sup>2</sup> Искусство. Музыка. 5 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений / Т.И. Наumenко, В.В. Алеев. 5-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2016. С. 5-6.

менты анализа и синтеза, делать обобщения о произведениях различных видов искусства на основании выявления существенных связей.

Другой важнейшей приметой Федерального государственного образовательного стандарта стало введение в практику преподавания так называемого *системно-деятельностного* подхода. Его смысл – в опоре на теоретические положения выдающихся отечественных психологов Л. Выготского, А. Леонтьева, Д. Эльконина, П. Гальперина. Данный подход основывается на том, что психологические способности человека являются результатом преобразования внешней предметной деятельности во внутреннюю психическую деятельность путем последовательных преобразующих действий. В связи с этим, во главу угла ставятся такие приоритетные понятия как личностное развитие, созидание, творчество. Наверное, поэтому одной из примет стандарта является установка на существенное сокращение значимости репродуктивной деятельности, связанной, как правило, с использованием традиционных технологий и, наоборот, возрастание инновационной активности человека во всех областях его деятельности. В свете такой установки значительно актуализируются формы *проектной деятельности*, предполагающие организацию системы детских групповых действий, «направленных на получение еще никогда не существовавшего в практике ребенка результата»<sup>3</sup>.

Предмет «Музыка» открывает широкие просторы для применения проектной деятельности как в рамках урочной, так и внеурочной работы. Одним из ее видов является постановка детских музыкально-театральных спектаклей, имеющих крайне важное значение с точки зрения активизации созидательно-творческой деятельности учащихся, освоения на практике сложных для теоретического осмысления понятий и терминов, наконец, умения сотрудничать в коллективе.

Примерная образовательная программа по «Музыке» содержит сквозную рубрику «Я артист». В завершении каждого года обучения в начальной школе предлагается постановка музыкально-театрального представления в качестве итогового результата по освоению программы. Представление предполагает совместную работу учащихся, педаго-

---

<sup>3</sup> Проектные задачи в начальной школе: пособие для учителя / А.Б. Воронцов, В.М. Заславский, С.В. Егоркина и др.]; под ред. А.Б. Воронцова. М.: Просвещение, 2009. С. 47.

гов, родителей в его подготовке и проведении. Разработчики упомянутой программы говорят о создании родителями сценарных разработок, реквизита, декораций и костюмов; в свою очередь, учащиеся делятся на группы «режиссеров», «артистов», «музыкантов», «художников» и т.д.

Трудно предположить, как на практике будут осуществляться подобные проекты: скорее всего, они будут следовать логике так называемой музыкальной блок-формы, представляющей склейку из стихотворений и песен по принципу монтажа. Также на данный момент неизвестно, какие подходы в связи с этим предложат коллеги-авторы.

Выскажу свои соображения на этот счет. Думаю, что создание литературных сценариев спектаклей, написание музыки (либо ее подбор) должны составлять работу авторов учебного курса. Роль учителя в большей степени сводится к организации режиссерско-постановочного комплекса в соответствии с предложенными методическими рекомендациями. Помощь родителей в конструировании декораций и пошиве костюмов безусловно трудно переоценить, однако рассчитывать на повсеместное претворение благих намерений представляется сложным. Наконец, выполнение первоклассником функции режиссера спектакля выглядит, скорее, как веселая утопия.

В свою очередь, в соответствии с требованиями Министерства образования нашим авторским коллективом представлен ряд спектаклей для начальной школы. Их литературные сценарии брались либо из художественной литературы (например, фрагмент сказки Дж. Родари «Чиполлино»), либо создавались вновь (сценарий спектакля «Щелкунчик»). Музыкальные номера – песни, марши, танцы, хоры – специально создавались авторами учебников.

Задачи подобных проектов, в которых участвуют все ученики класса, многоаспектны. Так, уже в первом классе в спектакле «Чиполлино» на практике осваиваются такие сложные для детей понятия как музыкальная интонация, музыкальный образ, опера, хор, солист, лад, мажор, минор, тоника, контраст, кульминация и ряд других.

Драматургия мини-спектакля (он длится 17 минут) включает помимо литературных диалогов три музыкальных номера, построенных по принципу контраста. Три музыкальных фрагмента – три ярких и рельефных образа: граф Вишенка – образ мечтательный и грустный; сеньор Помидор – властный и грозный; Чиполлино – веселый и озорной.

Естественно, что каждый образ передан через интонации разных жанров: грустной песни, грозного марша и зажигательной тарантеллы.

Творческая созидательность со стороны детей выражается в создании образа своего героя посредством выразительности речевых интонаций, походки, мимики и жестов. Что касается вовлечения в спектакль всех учеников класса, то эта задача решается следующим образом. Начало заключительного хора «Я – веселый Чиполлино» исполняют главные герои спектакля. Остальные ученики в это время располагаются на первых рядах актового зала. Во время продолжительного фортепианного проигрыша они постепенно выходят на сцену, присоединяясь к солистам. Заключение тарантеллы, исполняемое всем классом, воспринимается как подлинная драматургическая кульминация спектакля.

Подводя краткие итоги высказанному, отмечу, что обновление содержания, методик и технологий в общем образовании – процесс безостановочный, всегда идущий в ногу со временем. Крайне важно, чтобы любые изменения имели исключительно позитивную динамику, способствовали многостороннему развитию каждого ребенка – будущего гражданина нашей страны. Новый стандарт открывает немалые возможности для раскрытия познавательно-творческих способностей молодого поколения и, возможно, предмет «Музыка» сможет привнести в этот созидательный процесс немало полезного.

## ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В УЧЕБНЫХ КУРСАХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Греческая церковно-певческая традиция представлена по предварительным подсчетам исследователей весьма значительным количеством сохранившихся невменных рукописей – порядка 10 000 единиц<sup>1</sup>; при этом собственно византийский период (т.е. до 1453 г. – даты падения Константинополя) охватывает около полутора тысяч дошедших до нашего времени манускриптов<sup>2</sup>. К сожалению, значительная часть этих музыкальных сокровищ, хранящихся главным образом в зарубежных музейных и библиотечных собраниях Афона, Христианского Востока и ряда стран Западной Европы, малодоступна, и не только для широкого круга интересующихся византийским церковным пением, но и для специалистов.

В столь затруднительной работе с источниками неизмеримо возрастает значение отечественных собраний. В настоящее время в петербургских и московских хранилищах исследователями выявлены греческие музыкальные источники, общее число которых приближается к тремстам. Причем в них достаточно полно отражены все периоды бытования византийской и поствизантийской церковно-певческой традиции – от этапа появления первых нотированных памятников в IX

---

<sup>1</sup> Такой вывод можно сделать на основании данных Гр. Статиса, который при описании афонских собраний указывает на сохранность около 3000 невменных певческих рукописей, что составляет, по его мнению, чуть менее 1/3 от общего числа дошедших до нас греческих музыкальных источников. См.: Статис Г. [Афон]. Церковное пение // Православная энциклопедия. Т. IV. М.: Церковно-научный центр Русской Православной Церкви «Православная энциклопедия», 2002. С. 143–146.

<sup>2</sup> Данные по: Levy K., Troelsgård Chr. Byzantine chant // The New Grove: Dictionary of Music and Musicians. Second ed. / Ed. Stanley Sadie; Executive Editor John Tyrrell. London–New York, 2001. Vol. 4 (Borowski to Canobbio). P. 734–756. Они косвенно подтверждаются приведенными выше цифрами Гр. Статиса по афонским собраниям.



веке до «порекорформенных» рукописей, появившихся после 1814-1815 годов.

Наше внимание по указанным причинам будет сосредоточено именно на российских собраниях греческих памятников музыкальной письменности.

Для начала несколько замечаний к истории их появления на Руси. Изучение ныне подробно описанных петербургских (РНБ, БРАН и др.)<sup>3</sup>, а также выявленных и исследованных автором настоящей статьи московских коллекций (РГБ, ГИМ, РГАДА)<sup>4</sup> показало, что подавляющее большинство хранящихся в России греческих нотированных рукописей появилось на русской почве лишь в XIX веке. Безусловно, греческие церковно-певческие книги бытовали на Руси и в более раннее время, однако их масштаб и качество не соизмеримы с тем множеством замечательных источников, которые попали к нам гораздо позднее, – главным образом тогда, когда в отечественной науке начинает проявляться интерес к истории музыкально-литургической традиции.

Напомним, до середины XVII века на Руси церковное пение, как неотъемлемая часть христианской культуры, было, по сути, единственной сферой профессионального музыкального искусства и важнейшим его фундаментом, определившим во многом и всю его последующую судьбу, и национальное своеобразие. По вполне понятной причине поиск истоков русской музыкальной культуры был направлен именно в эту область, где было необходимо основательно изучить и родную, и исконную греческую традицию, и, конечно, их многообразные пересечения.

Именно в исследованиях такого рода шло становление нашего отечественного исторического музыкознания, начало которого связано с выдающимися именами кн. В.Ф. Одоевского, В.В. Стасова, о. Димитрия Разумовского. Их ученая деятельность не только органично вписывается в русло стремительно развивавшейся во второй половине

---

<sup>3</sup> Герцман Е. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. I: Российская национальная библиотека. СПб.: «Глаголь», 1996; Т. II: Библиотека Российской Академии наук, Архив Российской Академии наук, Библиотека Государственного университета, Эрмитаж. СПб.: БРАН, 1999.

<sup>4</sup> Шеховцова И. Предварительный список к каталогу греческих певческих рукописей московских собраний // Музыкальная археография – 2013: сб. статей (материалы Международной научно-практической конференции) / Сост. Н.В. Заболотная. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 172–220.

XIX века в России исторической науки, в том числе ее специальных отраслей (археологии, палеографии, источниковедения и прочих сопутствующих дисциплин), но и отражает огромный интерес к изучению истории письменной культуры, книжности в целом, что было связано с собиранием, коллекционированием и копированием ее памятников; в их число входили, конечно, и музыкальные рукописи – славянские и греческие. Более того, как показало более детальное изучение наследия отечественной музыкально-исторической мысли, активный процесс накопления источников и их научного освоения связаны здесь самым непосредственным образом.

Обратимся к наиболее ярким эпизодам.

В 1855 году **Владимир Васильевич Стасов** подготовил к печати два очерка: «О церковных певцах и церковных хорах древней России до Петра Великого» и «Заметки о демественном и троестрочном пении», предназначенные для его первой фундаментальной музыковедческой работы «О церковном пении в древней России»<sup>5</sup>. Там он писал, сокрушаясь о недостатке греческих музыкальных источников: *«Императорская Публ[ичная] библиотека имеет только две греческие рукописи с музыкальными нотами и из самого позднейшего времени XIV и XV столетия. ...сведениями о древних греческих ирмологиях, стихирарях и т.д. мы обязаны благосклонности архимандрита Порфирия...»*<sup>6</sup>, среди которых – *«подробные ученые заметки и выписки..., сделанные им в путешествии по Греции, Палестине и Сирии, а также на Синай»*<sup>7</sup>.

В своих исследованиях Стасов в значительной мере использовал полученные данные, конечно, наряду с собранными им самим разно-

---

<sup>5</sup> Очерки предполагалось включить, по-видимому, в первую, историческую главу этого фундаментального труда, так и не завершенного Стасовым. При жизни был опубликован только второй из них. См.: Стасов В. Заметки о демественном и троестрочном пении // Известия Императорского Археологического Общества за 1864 г. Т. 5. Вып. 4. СПб., 1865. Стлб. 225–254. Повт. публ.: Стасов В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. III. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1894. Стлб. 107–127; Стасов В. Статьи о музыке. Вып. 2 / Сост. Н. Симаковой, коммент. и общ. ред. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1976. С. 34–54.

<sup>6</sup> Стасов В. О церковных певцах и церковных хорах Древней Руси до Петра Великого // Стасов В. Статьи о музыке. Вып. 5–Б / Сост. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1980. С. 175–240. С. 236.

<sup>7</sup> Стасов В. Заметки о демественном и троестрочном пении // Известия Императорского Археологического Общества за 1864 г. Цит. изд. Стлб. 232.

образными сведениями о византийской музыкальной культуре<sup>8</sup>. Позднее, в начале 1860-х, он рекомендует и о. Димитрию Разумовскому, коллеге по увлеченности историей греко-русской певческой традиции, воспользоваться для ученых занятий приобретенными редкими и весьма ценными материалами: *«Вам конечно уже давно известно от П.И. Севастьянова, что кроме собственного своего желания, он еще в особенности и по моим просьбам обратил особенное внимание, во время своей последней Афонской поездки, на рукописи с греческими крюковыми нотами, и потом подарил фотографич. снимки с них С.П.бургской Публичной библиотеке, при художественном отделении которой я состою и занимаюсь. В то же время, и по моим же просьбам, Князь Волконский вытребовал с Афона несколько других снимков с афонских крюковых рукописей. П.И. Севастьянов и я, мы оба вместе ходатайствовали о том, чтобы как те, так и другие снимки были отправлены к Вам, как вероятно единственному, и без сомнения лучшему знатоку этой ученой специальности у нас»*<sup>9</sup>.

*«Эти сведения назначены были у меня для истории русских хоров. Я хотел начинать с Византии, и потому у меня есть выписки из византийских писателей, и указания на греческих певцов по Ламбецию, Фабрицию, Аллацию и т.д.; также прилагаю для этой же цели каталог греческих рукописей Публ. Библиотеки, где на стр. 27-й и 28-й есть немало сведений о греческих псалмах<sup>10</sup>; наконец сюда же относятся сведения о них же (Кукузеле и др.), продиктованные мне архимандритом*

---

<sup>8</sup> Подробнее о научных занятиях Стасова греческой церковно-певческой традицией автор наст. статьи докладывал на «Бражниковских чтениях – 2015». См.: Шеховцова И. Из истории русской науки о церковном пении (о греческих изысканиях В.В. Стасова) (в печати).

<sup>9</sup> РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. Письмо В.В. Стасова Д.В. Разумовскому от 29 апреля 1862 г. Гордятся столь ценными приобретениями, Стасов почти дословно повторяет об этом в своих публикациях 1867 и 1885 г.: Стасов В. Воспоминания гостя библиотеки [повт. изд.] // Стасов В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. III. Цит. изд. Стлб. 1529; *Он же*. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб.: Тип. В.С. Балашова, 1885. С. 119–120.

<sup>10</sup> Полагаю, что Стасов имел в виду здесь один из двух последних вариантов известного каталога греческих рукописей петербургской Публичной библиотеки, составленного Э. Муральтом (изд. в 1840, 1846 и 1864 г.). На этот же каталог (вероятно, изд. 1846 г.) он ссылается в своем письме к барону М.П. Корфу (см. примеч. 19).

*Порфирием Успенским (долго жившим на Афоне и в Греции и пользовавшимся множеством греческих рукописей): сведения эти он мне диктовал из своих записных тетрадей, и к этому прибавлю, что если Вы изволите познакомиться хоть на письме (он теперь назначен в Киев), то конечно приобретете немало новых указаний и известий о греческих певческих книгах и певцах. У него есть и рукописи. Впрочем самые главные Вам известны, так как у Вас были уже в руках фотографии, сделанные по моей просьбе и по моей записке Севастьяновым с очень многих греческих певческих книг на Афоне»<sup>11</sup>.*

В цитированных высказываниях содержится множество важных для нас имен и фактов, которые проливают свет на первые шаги нашей науки о церковном пении (литургического музыковедения – термин И.А. Гарднера) и тесно связанную с ними историю изучения и собирания ценнейших памятников византийской музыки.

Оставляя за скобками подробности общения Стасова с М.И. Глинкой<sup>12</sup>, который, по сути, первым привлек к отечественному церковному пению внимание многих музыкальных деятелей<sup>13</sup> (в частности, князя В.Ф. Одоевского, занявшегося исследованием древних певческих рукописей для прояснения «технических» вопросов), опуская также многие интересные детали ученой деятельности самого Стасова на том же поприще<sup>14</sup>, отметим усилия последнего, направленные на формирование в России источниковой базы в области греческой церковно-певческой традиции.

---

<sup>11</sup> РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. Письмо В.В. Стасова Д.В. Разумовскому от 28 января 1865 г.

<sup>12</sup> Так, в 1855 г., уже по возвращении из-за границы, Стасов, обсуждая с Глинкой законы устройства западной культовой музыки, приходит к выводу о необходимости изучить так называемые средневековые «церковные тоны», легшие «в основание и наших церковных мелодий», для того чтобы их правильно гармонизовать. См.: Стасов В. Михаил Иванович Глинка // Стасов В.В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. III. Цит. изд. Стлб. 520–696. Стлб. 687. (Очерк был впервые опубликован в 1857 г. в «Русском вестнике»).

<sup>13</sup> См.: Белоненко А.С. История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве. Дисс. канд. иск. Л., 1982. С. 41, 198–199.

<sup>14</sup> В своих трудах Стасов фактически заложил важнейшие методологические основы, определил важнейшие принципы и магистральные направления в указанной области. Подробнее см.: Белоненко А. Стасов о древнерусской музыке // Сов. музыка. 1974, № 7. С. 64–72.

Увлечение византийской музыкой появляется у Стасова, по-видимому, во время его длительного заграничного пребывания в Европе (1851–1854), куда он отправился вместе с А. Демидовым в качестве секретаря, консультанта по вопросам искусства (добавим, и библиотекаря в итальянском имении Сан-Донатто)<sup>15</sup>. Получив доступ «к богатейшим музыкальным коллекциям библиотек и частных собраний Рима, Флоренции, Вены, позднее Парижа, Лондона, Берлина», работая в крупнейших книгохранилищах и архивах, знакомясь с каталогами, разнообразной исторической литературой, «попутно получая представление о постановке в Европе научной работы..., в том числе и музыкальной медиевистике»<sup>16</sup>, Стасов не только основательно углубляет свои познания, но и приобретает важнейший опыт работы с рукописями, в частности, с музыкально-литургическими<sup>17</sup>. Примечательно, что позднее, в 1860-е (особенно в связи с выходом в свет работ Д.В. Разумовского), он будет искренне радоваться появлению и у нас в России настоящих ученых, знатоков церковного пения из среды духовенства – «своих Ламбильотов»<sup>18</sup>, к тому же хорошо знакомых с западной наукой.

Все более погружаясь в проблематику истории церковного пения, Стасов осознает необходимость расширения круга и скрупулезного изучения разнообразных греческих источников, особенно теоретических. В 1856 г. он приносит в дар Публичной библиотеке специально изготовленную в Париже копию знаменитого византийского трактата *«Агиополит»* («Святоградец», XIV в., Paris. Gr. 360; копия ныне хранится в

---

<sup>15</sup> Острой О. Владимир Васильевич Стасов (1824–1906, в Библиотеке 1872–1906) // Острой О. Труды, в которых отразился век: Историки искусства в Публичной библиотеке: конец XVIII – нач. XX вв. СПб: РНБ, 2004. С. 85 – 105. С. 87. Отметим попутно, что последующая беспрецедентная полувековая работа Стасова в Публичной библиотеке сыграла важнейшую роль в его церковно-певческих источниковедческих изысканиях.

<sup>16</sup> Белоненко А. Стасов о древнерусской музыке. Цит. изд. С. 64.

<sup>17</sup> Так, всерьез увлекшись итальянской церковной музыкой XV – XVII в., Стасов не только заказывает копии ряда сочинений, но и пишет в 1852 г. специальную работу о знаменитой музыкальной коллекции аббата Сантини, находящейся в Риме; она была опубликована им трижды (!): в 1853, 1854 (во Флоренции отдельной брошюрой) и 1894 г. См.: Стасов В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. III. Цит. изд. Стлб. 1–16.

<sup>18</sup> Луи Ламбильот (Lambillotte) (1797–1877) – известный церковный композитор и исследователь, монах-иезуит.

отделе рукописей РНБ, ф. 906, Греч. 140), сопровождая свое подношение публикацией в «Санкт-Петербургских Ведомостях» (в № 69 от 25 апреля 1856 г.) письма-обращения к барону М.А. Корфу, где фактически излагает свои исследовательские позиции в отношении этого выдающегося памятника. Он приводит важные кодикологические и палеографические данные, дает историческую справку и подробный критический обзор библиографии, а также намечает перспективу изучения – путем сравнения с конкретными старыми и новыми греческими музыкальными грамматиками и руководствами по церковному пению, попутно все также сетуя, «что все сведения об источнике нашей церковной музыки, о средневековой музыке греческой, так скудны и недостаточны»<sup>19</sup>.

Итак, Стасов сосредотачивает усилия на источниковедческом направлении<sup>20</sup>. И следующий важный здесь эпизод – кураторство афонской экспедиции П.И. Севастьянова и участие в изысканиях кн. М.Д. Волконского.

Что касается **Михаила Дмитриевича Волконского** (1811–1876), его усилиями были приобретены на Афоне и подарены Публичной библиотеке в 1860 году две замечательные певческие рукописи – объемная *Антология Пападики-Матиматарий начала XVIII в.* и *Антология*

---

<sup>19</sup> Цит. по повт. публ.: Стасов В. Письмо к г. Директору Императорской Публичной библиотеки барону Модесту Андреевичу Корфу // Стасов В. Собрание сочинений. 1847 – 1886. Т. III. Цит. изд. Стлб. 85–88.

<sup>20</sup> Почти параллельно у Стасова возникает идея издания отдельного тома «Записок» Археологического общества с материалами по древнерусскому церковному пению. Задуманный труд должен был состоять из двух отделов (исторического и теоретического) и предполагал публикацию наиболее ценных источников, выявлению которых он сам посвятил немало лет. Все это, по мысли Стасова, могло привлечь к разработке истории и теории церковного пения многих исследователей, ведь важность этого направления в Западной Европе «уже давно осознана». Позднее (в 1862 г.) Стасов предложит Д.В. Разумовскому сотрудничество в упомянутом издании, где он взял бы на себя сторону историческую, а о. Димитрий – теоретическую, объяснительную. Стасов сообщает также о создании для этого специальной комиссии, куда помимо их двоих должны войти И.И. Срезневский и А.Ф. Бычков. К сожалению, столь блестяще задуманное дело не осуществилось. См.: Стасов В. Предложение об издании материалов по древнерусскому церковному пению // Известия Императорского Археологического Общества. Т. 3. Вып. 6. 1861. С. 525–526; повт. публ.: Стасов В. Статьи о музыке. Вып. 2. Цит. изд. С. 11, 393–394 (коммент.); РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. Письма В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 29 апреля и 11 декабря 1862 г., а также от 7 мая 1863 г. и 30 марта 1864 г.

начала XIX в. (РНБ, ф. 906, Греч. 130 и Греч. 133)<sup>21</sup>. Также увлеченный «греческой» темой и оказавшийся «в гуще событий», кн. Волконский стал важнейшим посредником между учеными в их исследованиях музыкально-литургической традиции: он осуществляет связь с Афоном во время экспедиции Севастьянова, затем, при посредничестве своего «добротного знакомого» о. Азарии, достает другие ценные материалы и сведения о старой и современной практике греческого пения<sup>22</sup>, позднее знакомит Разумовского и Одоевского в надежде на их плодотворное сотрудничество (действительно состоявшееся), и, наконец, предлагает помощь о. Димитрию – воспользоваться его «связями» с Афоном по части добывания греческих источников<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> О заслугах кн. М.Д. Волконского в становлении отечественной медиевистики см.: Герцман Е. Начало российской музыкальной византистики // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша 1997 / Сост. С.Г. Зверева. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. С. 44–56. По нашему мнению, в указанной публикации роль князя несколько преувеличена, и, напротив, упущены из виду некоторые важные имена и события, в частности, экспедиция Севастьянова.

<sup>22</sup> Судя по всему, Волконский сумел заполучить на Афоне (вероятно, не без «подсказок» Стасова и при непосредственной помощи о. Азарии – библиотекаря русского Пантелеимонова монастыря), кроме упомянутых выше двух полных греческих рукописей, следующие материалы: пергаменный листок из Евангелия-апракос 1033 г. из библиотеки Кутлумушского монастыря; 3 литографических оттиска с греческого Стихиряря 1445 г. монастыря Дионисиат, а также прилагающиеся к ним 3 тетради с несколькими догматиками Октоиха и отдельно выписанную «стихиру» (энкомий) «на день коронования царя Московского» (догматики и «стихира» изложены в специально выполненном «переводе» на нотацию «Нового метода» известным в то время знатоком греческого церковного пения монахом Иоасафом Дионисиатом). Возможно, Стасов имеет отношение к еще одному ценному приобретению кн. Волконского – к письму, полученному с Афона от упомянутого выше о. Азарии, в ответ на просьбу разъяснить некоторые вопросы о соотношении старого и нового «пореформенного» греческого пения. Во всяком случае, Стасов был в курсе содержания этого важного документа и получил его писарскую копию – единственный сохранившийся на сегодня полный рукописный экземпляр (РНБ, ф. 738 (архив В.В. Стасова), № 276). Значительная часть текста письма была опубликована кн. Волконским: Волконский М., кн. Греческое церковное пение // «Домашняя беседа для народного чтения»: Еженедельное субботнее издание / Под ред. В. Аскоческого. Год 5-й. 1862. Вып. 10 (10 марта). СПб: тип. Штаба Военно-учебных заведений. С. 228–234.

<sup>23</sup> См.: РГБ, ф. 380, карт. 14, ед. хр. 47. Письма кн. М.Д. Волконского к Д.В. Разумовскому от 30 августа 1862 г. и 26 сентября того же (?) г.

Но вернемся к афонской экспедиции **Петра Ивановича Севастьянова** (1811–1867). Крупнейший коллекционер, путешественник, археолог и археограф, почетный член многих научных обществ, он также ставил своей задачей значительно расширить довольно узкий круг доступных в то время науке памятников христианского искусства, изучение которых тогда было поставлено во главу угла. Его собирательская и исследовательская деятельность в полной мере отразила становление молодой науки о средневековом искусстве, где принципиальное значение имели поиски истоков древнерусского искусства в контексте восприятия Византии, Балкан и Руси как единой художественной традиции, безусловно, при понимании особой роли Византии. Стоит отметить, что труды Севастьянова, направленные на приобщение к памятникам христианской культуры, отличались поистине «энциклопедическим» размахом и жадой широчайшего просветительства<sup>24</sup>. «Собрание П.И. Севастьянова сыграло большую роль в становлении музейного дела, а ряд докладов ученого вызвал интерес в европейских научных кругах»<sup>25</sup>. Им также была предло-

<sup>24</sup> Привезенные подлинники и копии памятников христианского искусства Севастьянов показывал на выставках в Париже (1858), Москве (1859) и Петербурге (1859, 1861). Данные по: Довгалло Г. Собрание П.И. Севастьянова // Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Указатель. (1862–1917). Т. I. Вып. 1. М., 1983. С. 139–151. С. 144. Ему также принадлежала идея создания Музея христианских древностей во всех видах христианского искусства – в Петербурге или Вильно, который он сам должен был возглавить. П. Безсонов, в частности, сообщает: «Было серьезное предположение образовать особый православный или византийский Музей, составлялись планы тому, шла при передаче работа над описями. Некоторая перемена во взглядах и не совсем благоприятный собирателю поворот мнений, более же желание поделиться с Москвой, признать к Н.В. Исакову и сочувствие к его начинаниям, побудили Петра Ивановича в [18]62 году часть собрания, составляющую его собственность... перевести в [Московский] Публичный [Румянцевский] музей...». См.: Безсонов П. Петр Иванович Севастьянов // «Современная Летопись». Воскресное прибавление к «Московским Ведомостям». 1867, № 14, 23 апреля. С. 7 – 8.

<sup>25</sup> Кызласова И. Новое о коллекции П.И. Севастьянова // Вопросы славяно-русской палеографии, кодикологии, эпиграфики. Труды ГИМ. Вып. № 63 / Отв. ред. С.О. Шмидт, сост. Л.М. Костюхина. М., 1987. С. 71–76. С. 71. Собранные П.И. Севастьяновым материалы во время многочисленных путешествий в Европу и на Восток, особенно на Афон, в том числе во время официальной экспедиции 1859–1860 г., еще при жизни владельца разошлись по разным хранилищам. Кроме МПРМ, коллекции предметов искусства и снимки поступили в Академию художеств, Академию наук, Императорскую Публичную библиотеку, Географическое общество, Археографическую комиссию и Археологическое общество, части коллек-



жена (в середине XIX в.!) замечательная идея создания при крупнейших библиотеках и хранилищах фототек, которые могли бы по требованию ученых предоставлять копии своих рукописных сокровищ.

Нас, конечно, интересуют в первую очередь византийские и поствизантийские певческие памятники, оказавшиеся в поле зрения знаменитого собирателя древностей. За время многочисленных путешествий Севастьянов пополнил свою коллекцию 29 кодексами и 37 отрывками греческих музыкальных рукописей. Можно констатировать, эта часть его обширного собрания, охватывающая период с IX по XIX в., в целом достаточно полно отражает византийскую и поствизантийскую традицию с точки зрения типологии книг и музыкальной семиографии. В ее составе – 13 рукописей и 23 отрывка с невменной (мелодической) нотацией (представлены все ее исторические разновидности: палеовизантийская, средневизантийская, поздневизантийская и «хризанфова»), 3 рукописи и 14 отрывков с экфонетическими знаками для музыкального чтения ветхого и новозаветных богослужебных текстов и 13 певческих ненотированных рукописей. Другая, не менее ценная часть севастьяновской коллекции – подборка фотокопий с греческих нотированных рукописей<sup>26</sup>.

---

ций остались за рубежом (в Париже, Риме и на Афоне). Эстампы и гравюры русских деятелей были подарены Севастьяновым в Чертковскую библиотеку в Москве. После смерти собирателя часть архива и фотоснимков остались в руках наследников, ряд рукописей оставался на руках у лиц, которым П.И. Севастьянов давал их для научных занятий. Позднее некоторые из ранее переданных им коллекций стали дробиться: 7 альбомов фотографий хранятся в НБ Академии художеств, коллекция древностей, хранившаяся в музее Академии художеств, в 1898 г. была передана в Русский музей; в 1930–1931 и 1935 г. большая часть икон и несколько предметов прикладного искусства переданы в Государственный Эрмитаж. Сведения по: Довгалло Г. Собрание П.И. Севастьянова. Цит. изд. С. 145. Что касается судьбы московского собрания, попавшего в МПРМ, его также постигла участь раздробления: некоторые его части оказались в Государственном Историческом музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном Музее изобразительных искусств. Сведения по: Кызласова И. Новое о коллекции П.И. Севастьянова. Цит. изд. С. 71–72.

<sup>26</sup> Подробнее: Шеховцова И. П.И. Севастьянов как собиратель византийских певческих рукописей (по материалам фондов НИОР РГБ) // Румянцевские чтения – 2013: материалы Международной научной конференции (16–17 апреля 2013): [в 2 ч.]. М.: «Пашков дом», 2013. Ч. 2. С. 334–345; *Она же*. Греческие певческие рукописи Российской государственной библиотеки: опыт каталогизации // Музыкаведение. 2012. № 4. С. 17–29; *Она же*. Предварительный список к каталогу греческих певческих рукописей московских собраний. Цит. изд.

Большая часть этих материалов, вероятней всего, была привезена Севастьяновым с Афона, где он побывал пять раз. Последний из них – в составе тщательно подготовленной им же экспедиции (что привлекло наше особое внимание), продолжавшейся около 14 месяцев (1859 – 1860) и щедро профинансированной царской семьей и Священным Синодом (16 000 руб.).<sup>27</sup> В ее интернациональный состав входило 8 человек – художники, фотографы, топографы<sup>28</sup>. Помимо основного состава, на первых порах в экспедиции принимал участие о. Антонин (Капустин), заменивший ранее приглашенного, но отказавшегося о. Порфирия (Успенского). Севастьянову были даны рекомендации Археологической комиссией Академии наук и множество частных поручений от ряда ученых<sup>29</sup>. В опубликованном в 1861 году отчете о результатах по части палеографии значилось 3 500 негативов, сделанных с наиболее важных рукописных памятников – сокровищ монастырских библиотек Афона. Среди этих снимков безусловную ценность представляют более 200 снимков с певческих греческих рукописей, которые вместе с рукописным собранием попали после смерти путешественника в МРПМ (ныне – отдел рукописей РГБ).

Всего Севастьяновым были сделаны снимки с 27 греческих нотированных рукописей<sup>30</sup>. Среди них, в частности, – фотокопии с 6 кодексов IX–XI в., содержащих экфонетические знаки и представляющих собрания че-

<sup>27</sup> Кроме того, на свою археологическую и собирательскую деятельность Севастьянов тратил все свои значительные средства, доставшиеся ему от отца – успешного предпринимателя-винозаводчика.

<sup>28</sup> Художники – француз Эжен Воден, студент Академии художеств М.Ф. Грановский; будущий профессор Академии художеств архитектор Ф.А. Клягес; фотографы – француз Леборн и болгарин Христофоров; топографы – русский М.П. Зур и его помощник грек Спиридо.

<sup>29</sup> «В письмах А.Ф. Гильфердинга, И.И. Горностаевой, Г.С. Дестуниса были перечислены памятники архитектуры, живописи, письменности, которые надо было отыскать в афонских монастырях». См.: Довгалло Г. Собрание П.И. Севастьянова. Цит. изд. С. 140–141. Об этом же свидетельствуют многочисленные пометы в сохранившихся в архиве путешественника записных книжках. См., например: РГБ. Ф. 269/1, карт. 4, ед. хр. 15.

<sup>30</sup> Кроме того были сделаны снимки с одной славянской музыкальной рукописи XII в. – знаменитого пергаменного Стихиаря монастыря Хиландар, опубликованного век спустя в серии ММВ: Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés). Vol. 5. Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica. A. Sticherarium. Codex Monasterii Chilandarici 307: Phototipice depictus / Praefatus est R. Jakobson. Copenhagen, E. Munksgaard, 1957.

тырех афонских монастырей (Констамонит, Лавра св. Афанасия, Филофей и Ивер). Как сообщает сам Севастьянов в своем отчете, особую ценность представляют снимки с рукописей «церковного пения с азбуками, грамматиками и уроками пения: Стихирари, Октоихи, Анастасиматарии, Пападики, Матиматарии и др. ...Для изучения и сравнения древнего церковного пения сняты по возможности по всем векам одни и те же стихиры...»<sup>31</sup>. Действительно, обращает внимание то, что среди фотокопий рукописей, отражающих певческую традицию восьми монастырей (если судить по указаниям на принадлежность библиотечным собраниям), снимки с 12 рукописей дают материал, позволяющий выстроить палеографические таблицы и сравнивать нотацию одних и тех же песнопений на протяжении с XI по XVIII в. (как позднее указывал о. Димитрий Разумовский, основательно изучавший эту коллекцию, – это памятники «старого пения Греческой Церкви»); другие 8 источников, датирующиеся XV – XIX в., представляют собой пособия или теоретические руководства к изучению нотации.

Стоит особо отметить и тот факт, что переснимались важные разделы наиболее репрезентативных и, конечно, датированных кодексов (12 из 21 с невменной нотацией имеют точное указание на время создания). Все это свидетельство высочайшей организованности экспедиции, ее нацеленности на максимальное достижение последующих научных результатов.

В связи со сказанным закономерно встает вопрос: кто и как направлял деятельность Севастьянова в этой области?

О некоторых замечательных соучастниках экспедиции Севастьянова уже упоминалось – архимандрит Антонин и преосвященный Порфирий. Остановимся на этих именах подробнее.

**Архимандрит Антонин (Капустин)** (1817 – 1894), по-видимому, сыграл особую роль в первые месяцы экспедиции, очень важные по части организации дела. В частности, была придумана простая и практичная система каталогизации сотен и даже тысяч фотоснимков (и иных копий – калек, рисунков и пр.) разнообразных афонских материалов; ею пользовались работавшие с севастьяновской коллекцией о. Азария, кн. Волконский, о. Димитрий Разумовский. Но о. Антонин, обладающий выдающимся талантом настоящего ученого, очевидно, не только помог наладить работу, но и сам по-настоящему увлекся коллекционировани-

---

<sup>31</sup> [Севастьянов П.И.] Археологическая экспедиция на Афон // «Современная Летопись» (прибавл. к «Русскому Вестнику»). М., 1861. № 1. С. 31–32. С. 32.

ем, изучением и каталогизацией рукописных собраний. Кроме того, он весьма заинтересовался греческим пением (сохранились любопытные заметки на этот счет)<sup>32</sup>. Являя собой абсолютный образец служения всем и во всем, о. Антонин приобретает на свои средства и приносит в дар (заметим, адресно, с сознанием дела!) петербургской Публичной библиотеке – *3 замечательные греческие певческие рукописи, в т.ч. древнейший датированный кодекс 1106 г., а Московскому Обществу любителей духовного просвещения – уникальный пергаменный Стихирарь XIII в. с миниатюрами*<sup>33</sup>.

**Архимандрит** (впоследствии епископ) **Порфирий (Успенский)** (1804 – 1885) – фигура не менее яркая, и, по-видимому, одна из ключевых в интересующем нас контексте. Изучение материалов показало, что его знания и научные изыскания на почве греческого церковного пения, несомненно, оказали влияние на подбор рукописей для копирования Севастьяновым. Об этом свидетельствуют дневниковые записи о. Порфирия (в «Путешествиях» на Афон, Синай и Метеоры и «Книге бытия моего»), а также его исследования (прежде всего замечательная работа «Стихирарные пииты. . .», впервые вышедшая в Трудах Киевской духовной академии в 1878 г.)<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Детальное освещение этой темы см. в недавней публикации: Рахманова М. Архимандрит Антонин (Капустин): русское и греческое // Восточнохристианская певческая традиция. К 1000-летию русского монашества на Святой Горе Афон: Буклет ежегодного Межднар. научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения – 2016». СПб., 10 – 12 октября 2016 г. С. 11 – 18.

<sup>33</sup> Подробнее: Шеховцова И. Греческие музыкальные рукописи в собирательской деятельности архимандрита Антонина (Капустина) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (16). М., 2014. С. 113 – 142.

<sup>34</sup> См. выпуски №№ 4 – 7 (апрель-июль) Трудов КДА за 1878 г. Повторная прижизненная публ. с присоединением нотных примеров, рисунка и «Толкования» знаков хирониии Михаила Влеммида: Порфирий (Успенский), епископ. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Ч. II. Отд. 2. Приложения. М.: Тип. И. Ефимова, 1881. С. 14114. Этот без сомнения выдающийся труд, вместивший в себе достаточно подробно изложенную историю византийской гимнографии и музыки, основывается исключительно на изучении подлинных греческих рукописей и представляет, по сути, своего рода альтернативу известному в то время исследованию архиеп. Филарета (Гумилевского) «Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой Церкви (первое изд.: СПб, 1860), опирающемуся главным образом на данные библейской и святоотеческой литературы, печатных каталогов западноевропейских библиотек, опубликованных исследований и только в малой мере на знания самих источников.

Позволим себе здесь не согласиться с мнением, что о. Порфирий, отказавшись от прямого участия, совершенно отстранился от экспедиции Севастьянова. Он вполне проникся ее идеями, наблюдал, интересовался успехами и, что особенно важно, консультировал (что и было им обещано)<sup>35</sup>, т.к. являлся, без сомнения, выдающимся знатоком афонских библиотек, в том числе и по музыкально-рукописной части.

Переоценка его личных заслуг в области становления отечественной науки о церковном пении – тема отдельного серьезного разговора. Здесь отметим лишь то, что о. Порфирий за время своих многолетних ученых занятий собрал уникальную по качеству и репрезентативности *коллекцию греческих музыкальных рукописей*. И хотя в ней преобладают отрывки – из 44 рукописей только 6 полных кодексов, – все они, исключительно ценные, предназначались для его скрупулезных палеографических изысканий<sup>36</sup>. По понятным причинам о. Порфирий интересовался, прежде всего, датированными источниками, с указаниями на авторов песнопений, что, безусловно, является основой для проведения такого рода исследований. Кроме того, его внимание привлекали «экстраординарные» рукописи, которые он, по-видимому, намеревался показать в широком контексте задуманного им грандиозного труда о «книжной культуре Православного Востока» (Афон, Синай, Иерусалим, Метеоры и др.), который бы охватывал по возможности и локальные традиции.

Таким образом, в поле зрения выдающегося исследователя находилась вся история греческого церковного пения, его историческая топография и вопросы авторства, а также все этапы развития нотации (включая до-византийский и пост-византийский периоды, вплоть до со-

---

<sup>35</sup> В ответе на приглашение участвовать в экспедиции он писал Севастьянову: «...я рад участвовать в трудах Ваших на Афоне, сколько позволят мне другие возложенные на меня Св. Синодом обязанности, но не принимаю от Вас тысячи рублей серебром за сотрудничество, желая служить Науке добровольно и бескорыстно». См.: РГБ, ф. 269/1, карт. 18, ед. хр. 90. Письмо архим. Порфирия к П.И. Севастьянову от 3 августа 1859 г.

<sup>36</sup> Есть предположение, что в архиве о. Порфирия (хранящемся в БРАН) находится составленный им «палеографический сборник греческих нот» – подборка таблиц с образцами нотации разного времени. См.: Порфирий (Успенский), епископ. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Ч. II. Отд. 1. Киев: Тип. В.Л. Фронцкевича, 1877. С. 383.

временности) и ее осмысление в теоретических источниках. В полной мере отразившая фундаментальные научные устремления о. Порфирия собранная им ценнейшая коллекция греческих музыкальных рукописей, ныне хранящихся в РНБ, являет собой настоящий «клад» для специалистов.

Как уже отмечалось выше, являясь крупнейшим знатоком собраний греческих манускриптов, он консультировал многих специалистов, интересовавшихся византийской музыкальной традицией, – прежде всего Стасова, кн. Одоевского<sup>37</sup>. Знания о. Порфирия были очень важны и для Севастьянова. Об этом свидетельствуют не только опубликованные и сохранившиеся архивные материалы (дневниковые записи, письма и пр.), но и тщательно отобранные для копирования афонские музыкальные рукописи<sup>38</sup>.

Каковы же были итоги и перспективы столь тщательно продуманной и организованной экспедиции Севастьянова?

Итак, по просьбе и прямым указаниям Стасова, а также благодаря консультациям о. Порфирия и непосредственной помощи русских

---

<sup>37</sup> О консультировании о. Порфирием Стасова уже упоминалось выше. Что касается помощи Одоевскому, об этом известно следующее. «В 1862 г. Порфирий (Успенский) сам присылает Одоевскому греческие рукописи и предлагает сопоставить греческие и древнерусские песнопения. “Препровождаю Вам при сем, – пишет он в одном из писем (без даты), – греческий нотный обиход. Сличите <...> есть ли сходство между греческим и нашим крюковым пением. По мне, греческая музыка 3-й песни в каноне на Великую Субботу сходна с нашею”. Свидетельством предоставления Порфирием своих рукописей Одоевскому является и письмо от 19 апреля 1862 г. “Имея необходимость в переданных Вам для просмотра образчиков древних греческих нот и в двух рукописных нотных обиходах, прошу возвратить их мне. Душевно преданный Вам, архимандрит Порфирий”». Цит. по: Рамазанова Н. «Любитель церковного пения». Кн. Владимир Федорович Одоевский (1804–1869). [Электронный ресурс]. URL: [http://expositions.nlr.ru/ex\\_manus/odoevsky/rod.php](http://expositions.nlr.ru/ex_manus/odoevsky/rod.php) (дата обращения: 14.09.2016).

<sup>38</sup> Севастьяновская коллекция снимков явно отразила интересы о. Порфирия, что видно в прямых совпадениях одних и тех же источников. Ср., например, севастьяновские снимки Ирмология Есфигменского монастыря, Стихирарей Ватопеда, Дохиара, Пантелимона (РГБ, ф. 270 Ша, карт. 3, ед. хр. 42, 45, 51, 47, 46) и указания на те же рукописи у о. Порфирия в его «Путешествиях», «Стихирарных пиитах», а также «порфирьевские» пометы и вклейки в Каталоге снимков Севастьянова: РГБ, ф. 269/1, карт. 7, ед. хр. 1. Севастьянов П.И. Каталог фотографических копий с рукописей греческих, грузинских и славянских..., снятых на Афоне в 1857 – 1860 г. Части III – IV. Л. 83, 123 – 128.

и греческих афонитов были сделаны замечательные копии с важнейших греческих музыкальных памятников, один экземпляр которых Севастьянов преподнес в дар Публичной библиотеке. Об этом Стасов с большой гордостью вспоминал позже неоднократно. Так, составляя отчет за 1862 г. и делая краткий обзор приобретенных севастьяновских снимков (в количестве 1500 листов!)<sup>39</sup>, Стасов указывает на ценнейшие среди них материалы по теории и практике византийской и поствизантийской музыки: *«Сверх сего, как на одну из драгоценностей собрания, мы укажем на коллекцию снимков с 12-ти богослужебных книг с греческими крюковыми нотами, от XI до XVIII века включительно; на снимки с рукописей X и XI века, где крюковыми же нотами обозначен прежний способ чтения и пения Евангелия во время богослужения и, наконец, на снимки с 11-ти греческих руководств для изучения церковного пения, начиная с XV по XIX век. Таким образом в этой коллекции заключаются драгоценнейшие и значительно полные данные для исследования древне-греческого и древне-русского церковного пения, и мы с чувством особенного удовольствия можем сказать, что все эти документы о крюковом пении, добытые на Афоне П.И. Севастьяновым, по просьбе со стороны нашей Библиотеки, не остаются уже и теперь без употребления: они были отправлены для рассмотрения в Москву к священнику Д.В. Разумовскому, одному из лучших знатоков древнего нашего пения. Сообщив Библиотеке подробный отчет об этих Драгоценных памятниках, впервые появляющихся в Европе в таком количестве, этот ученый воспользовался ими для исследований о системе греческих и русских крюковых нот, которыми давно уже занимается»*<sup>40</sup>.

В первом же своем письме к о. Димитрию Стасов добавляет: *«Разумеется, самое интересное было бы – указать происхождение русских крюков из греческих, чего до сих пор еще никем не сделано»*<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Фактически идеей создания фототек при крупнейших хранилищах и библиотеках был «одержим» не только Севастьянов, как уже упоминалось, но и Стасов, который способствовал приобретению для Публичной библиотеки, в которой служил, множества фотокопий, и не только касающихся греческого церковного пения. См., в частности: Стасов В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной Библиотеки. Цит. изд.

<sup>40</sup> Отчет Императорской Публичной Библиотеки за 1862 год. СПб., 1863. С. 18 – 21.

<sup>41</sup> РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. Письмо В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 29 апреля 1862 г.

Но на этом роль Стасова не заканчивается. Он понимает, что такая величайшая ценность – замечательно подобранные образцы греческих певческих рукописей – требуют скрупулезного изучения и описания (к тому же специфического стиля и опыта работы) и он обращается с этим, как было уже сказано, к **протоиерею Дмитрию Васильевичу Разумовскому** (1818 – 1889). Поручая выполнить это официально (от имени директора Публичной библиотеки), Стасов составляет и переправляет для научных занятий о. Димитрию целую подборку важных источников: к севастьяновским снимкам он прибавляет разнообразные документы, полученные от кн. Волконского – литографические копии некоторых греческих песнопений с параллельными «переводами» на нотацию Нового метода, пергаменный листок из Евангелия XI века с киноварными экфонетическими знаками, копию письма о. Азарии с рассуждениями о соотношении старого и нового «пореформенного» пения у греков<sup>42</sup>. Вскоре Стасов высылает о. Димитрию и копию «Святоградца» с предложением напечатать его перевод с примечаниями, сравнениями и объяснениями (попутно предлагается помощь в приобретении за границей и других необходимых источников)<sup>43</sup>.

Получив от Д.В. Разумовского замечательный отчет о греческих снимках<sup>44</sup>, а позднее и первое серьезное исследование на их основе («О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения», 1863), Стасов понимает, что в лице о. Димитрия он имеет дело с настоящим ученым и потому предлагает сотрудничать в дальнейшей разработке

---

<sup>42</sup> Подробнее см. примеч. 22.

<sup>43</sup> О работе Д.В. Разумовского над присланными материалами и других деталях его сотрудничества с В.В. Стасовым см.: Шеховцова И. Из истории отечественной музыкальной византистики. Д.В. Разумовский (1818–1889) // Гимнология. Вып. 7 (в печати).

<sup>44</sup> РНБ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 53. Разумовский Д.В. Письмо И.Д. Делянову с приложением «Описания памятников, относящихся до богослужения и чтения греческой церкви». Авторская копия «Описания» также имеется в архиве Д.В. Разумовского: РГБ, ф. 380, карт. 10, ед. хр. 15. Часть этого труда, посвященного греческим рукописям с экфонетической нотацией, была опубликована Бычковым: Бычков А. Отрывки Евангелия XI-го века [с публикацией материалов исследования Д. В. Разумовского] // Известия Императорского Археологического общества. Т. V. Вып. 1. СПб: Тип. Имп. Академии наук, 1865. С. 29 – 37.



исторических и теоретических вопросов. Начатый важный и необходимый обоим научный диалог продлится вплоть до 1867 г.<sup>45</sup>

Как известно, Стасов в конце концов откажется от продолжения работы в этой области, передав все накопленные материалы о. Димитрию. Хотя отголоски его «греческих» интересов будут и впредь напоминать о себе<sup>46</sup>.

Что же касается о. Димитрия, то он всерьез увлекся византийской традицией, о чем свидетельствуют его публикации, рукописный архив – настоящий кладезь самых разнообразных сведений, содержащихся в многочисленных указателях, описаниях, словарях, палеографическом альбоме и пр. материалах, и, конечно, его коллекция греческих рукописей – *14 невменных манускриптов XVII – XIX в.*, ныне хранящихся вместе с архивом ученого в отделе рукописей РГБ (ф. 379, 380).

Благодаря изучению греческих источников, в том числе «добытых» трудами Стасова и его соратников, о. Димитрий заложил «настоящее основание истории русского церковного-певческого искусства, в которую неотъемлемой частью входило изучение “византийского

<sup>45</sup> Переписка ученых позволяет это детально проследить. Так, о. Димитрий присылает Стасову следующие свои работы: «Описание памятников, относящихся до богослужбного чтения и пения греческой церкви»; перевод «Святоградца» с примечаниями, сравнениями и объяснениями (1862); «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения» (1863); «Церковное пение в России» (1-й выпуск, 1867). На два последних труда Стасов отвечает довольно подробным критическим разбором. В свою очередь, Стасов пересылает на отзыв о. Димитрию свои «Заметки о демественном и троестрочном пении» (1864). См.: РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. Письма В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 30 марта и 28 июля 1864 г., от 6 ноября 1867 г. См. также примеч. 20. Сопоставление материалов В.В. Стасова и Д.В. Разумовского позволяет установить преемственную связь между трудами этих ученых с точки зрения тематики и основных направлений работы.

<sup>46</sup> Так, в начале сентября 1878 г. в Париже Стасов с большим энтузиазмом прослушал публичную лекцию о греческой музыке французского историка музыки и композитора Л.А. Бурго-Дюкудрэ (Bourgault-Ducoudray). См.: Стасов В. Второй русский концерт // Стасов В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. III. Цит. изд. Стлб. 339–340. В 1880-е г. Стасов принял самое деятельное участие в судьбе З.З. Дурова – ученика Д.В. Разумовского, первого преподавателя церковного пения в Петербургской консерватории (1883 – 1886) и автора одного из первых обширных трудов по истории русской музыки. Стасов, судя по всему, поддержал еще одну работу Дурова – «Руководство к изучению крюковой семейографии». См.: РГБ, ф. 380, карт. 14, ед. хр. 62. Письма З.З. Дурова к Д.В. Разумовскому. Собственные греческие изыскания Стасова теперь будут сосредоточены в областях книжной миниатюры и орнамента.

прототипа”»<sup>47</sup>. О. Димитриу впервые удалось научно обосновать «происхождение российского церковного пения, его теории, знаков нотации и ладовой системы от византийских первоисточников»<sup>48</sup>.

Коллекция греческих певческих рукописей из собрания П.И. Севастьянова привлекала внимание, помимо Д.В. Разумовского, и других известных исследователей музыкальных древностей – прот. Василия (Металлова), С.В. Смоленского, К. Пападопуло-Керамевса, А.В. Преображенского.

Сама экспедиция Севастьянова стала своеобразным прототипом более поздней и ныне хорошо известной экспедиции ОЛДП 1906 года под руководством С.В. Смоленского – и с точки зрения главной цели (развитие источниковой базы для дальнейших исследований), и по основным приемам работы (фотосъемка наиболее ценных рукописей). Напомним, тогда с Афона было привезено около 2000 снимков (!) с древнейших греческих нотированных рукописей IX–XII в. Но это уже другая история...

После С.В. Смоленский напишет: «Источники нашего просветления по части добывания будущих материалов, сколько думается, теперь стали очень обширными и обеспеченными. Затем, конечно, ни моего века, ни труда даже первого ряда последующих ученых не хватит для должного изучения и использования привезенного материала»<sup>49</sup>.

Нечто похожее, только сорока годами ранее, высказал о наследии П.И. Севастьянова его первый биограф: «Все это, уцелевшее (дай Бог, на веки!) в собрании Севастьянова, приносит пользу русскому искусству, и науке русской ...[-], по крайней мере, лет на сто для усвоения и переработки, а для плодов [-] навсегда ... “Я собрал, я приготовил вам материалы”, говорил часто [П.И. Севастьянов] ... “остальное [-] дело ваше”»<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Рахманова М. Афонская экспедиция // Русская музыка в документах и материалах. Т. VII. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906): [в 2-х кн.]. Кн. 1 / Подг. текстов, вступ. ст. и коммент. М.П. Рахмановой, Е.А. Борисовец. М., 2012. С. 9–106. С. 43.

<sup>48</sup> Шлихтина Ю. Материалы по византийско-русским музыкально-теоретическим связям из архива Д.В. Разумовского // Гимнология. Вып. 1. Ч. 1. М., 2000. С. 19–25. С. 20.

<sup>49</sup> Цит. по: Борисовец Е. Афонская коллекция // Русская музыка в документах и материалах. Т. VII. Цит. изд. С. 107–144. С. 133.

<sup>50</sup> Безсонов П. Петр Иванович Севастьянов // «Современная Летопись» (воскр. прибавл. к «Московским Ведомостям»). М., 1867. № 14 (23 апреля). С. 6–9. С. 9.

В качестве заключения отметим: освоение рукописей византийской церковно-певческой традиции, хранящихся в отечественных собраниях, а также связанного с ними контекста их бытования и истории изучения не только расширяет научную источниковую базу исследований, но и в значительной мере помогает обогатить учебные курсы музыкально-исторических дисциплин – соответствующих разделов истории музыки, музыкальной палеографии и литургического музыковедения, музыкального источниковедения и археографии, истории нотопечатания, основ православной музыкальной культуры; безусловно, оно важно при изучении истории монодии, вокальных форм, церковно-певческого обихода, а также может быть включено в материал таких предметов или разделов, как история и современные проблемы музыкальной науки, а также в курсы различных практикумов – музыкального анализа, музейного и архивного дела, палеографии.

И. Гете принадлежит замечательная фраза: «Лучшее, что нам дает история, – это возбуждаемый ею энтузиазм». Это высказывание как нельзя более подходит к истории науки, создававшейся нашими великими предшественниками; и у нас, конечно, вызывают восхищение не только их энтузиазм и величайшие достижения, но и их самозабвенное и вдохновляющее Служение.

## КОМПАРАТИВИЗМ КАК НОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ В КУРСЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

*Настоящее совершается  
на основе исторического прошлого,  
воздействие которого мы ощущаем в себе<sup>1</sup>.*

**И**стория музыки является одной из самых обширных и фундаментальных областей современной музыкальной науки. Сейчас вполне уместно говорить об историзации всего отечественного музыкознания. Об этом свидетельствует не только огромный интерес профессионалов к архивам и архивным исследованиям, но и ориентация даже в теоретической отрасли музыкальной науки на исторический контекст, например: история нотации (Р. Поспелова)<sup>2</sup>, история музыкальных форм (В. Холопова, Т. Кюрегян)<sup>3</sup>, история теоретических учений (Ю. Холопов, Л. Кириллина и др.)<sup>4</sup>. Можно предположить, что со сменой научной парадигмы вместо «технологически-теоретических» 1960 – 80-х годов пришли «культурно-исторические» 1990 – 2000-е<sup>5</sup>, а курс истории музыки во всем его разнообразии эпох, стилей, персон и феноменов постепен-

---

<sup>1</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. С. 28.

<sup>2</sup> Поспелова Р. Западная нотация XI – XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М.: Композитор, 2003. 413 с.

<sup>3</sup> Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. СПб: Лань, 2001. 496 с.; Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Композитор, 2003. 312 с.

<sup>4</sup> Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С. Музыкально-теоретические системы: Учебник. М.: Композитор, 2006. 632 с.

<sup>5</sup> Несомненно, все эти изменения напрямую были спровоцированы изменившейся политической и социокультурной ситуацией в нашей стране после 1991 года.

но становится центром современного образовательного пространства высшей школы<sup>6</sup>.

Каковы же цели истории музыки как вузовского курса в современных условиях? Вероятно, помочь студенту выработать базовые элементы музыкально-исторического мышления для формирования в его дальнейшей самостоятельной профессиональной деятельности собственной исторически корректной музыкальной картины мира<sup>7</sup>. К сожалению, существует ряд объективных и субъективных преград на пути достижения этой цели.

К *объективным* относится недостаточная (а часто и просто низкая) подготовка студентов по гуманитарным дисциплинам и, особенно, истории. Так, в 2002 и 2004 годах по результатам анкетирования учащихся теоретических отделений музыкальных училищ Северо-Запада из 40 человек только 2 (sic!) отметили предмет истории в сфере своих интересов. Ситуация не изменилась и спустя более десяти лет. Причины этому явлению известны:

- Как правило, в музыкальные училища поступают преимущественно учащиеся после 9 классов, а ведь именно в 10-11 классах наиболее полно в рамках общеобразовательной школы готовится гуманитарный цикл;
- Не секрет, что наши потенциальные студенты не всегда имеют и в школе, и в училище хорошие оценки и знания (а возможно и данные?) не только по естественнонаучным дисциплинам, но и по всем гуманитарным;
- Общеизвестно, что в музыкальном училище предметы «история», «литература», «философия», «психология», «социология» часто позиционируются как дополнительные (а порой и второстепенные) для будущих профессиональных музыкантов.
- Среди обязательных вступительных экзаменов в вузе числятся русский язык и литература. Но лишь на первом курсе обозначена

---

<sup>6</sup> Справедливости ради следует заметить, что «историзация» предмета музыкальной литературы также начинается в училище и музыкальной школе. См. например: Привалов С.В. Русская музыкальная литература. Музыка XI – начала XX века: Учебное пособие для учащихся музыкальных колледжей, лицеев и старших классов ДМШ. СПб: Композитор, 2005. 392 с.

<sup>7</sup> Подробнее об этом понятии см.: Купец Л. Музыкальная картина мира в художественном процессе: исследовательские очерки. Петрозаводск: Изд-во Петр.ГУ, 2014. 320 с.

«История России», которая благополучно забывается к третьему и четвертому курсам, когда идет дисциплина «История отечественной музыки». Курс же всеобщей (зарубежной) истории отсутствует в вузовском учебном плане, в то время как первые два курса студенты тесно общаются с историей зарубежной музыки, к тому же их исполнительский репертуар почти на семьдесят процентов (а порой и более) состоит из произведений зарубежных авторов разных эпох.

*Субъективной* причиной можно назвать сложившийся и весьма устойчивый взгляд самих педагогов на историю музыки как своеобразный информаторий, для которого характерны, с одной стороны, экстравертность и количественный фактор (временной, географический, национальный и др.), а с другой – направленность на абсолютизацию биографических и теоретических фактов, зафиксированных в письменных источниках разных лет, причем, без их критического осознания. К этому следует добавить традиционно близкие взаимоотношения в преподавании истории музыки и литературы (а теперь еще и лингвистики), но практически полное отсутствие осознанных связей между историей музыки и академической историей (хотя этимологически эти слова и сферы гуманитарного познания родственны). Но в отличие от истории музыки, в истории литературы имплицитно всегда присутствует история (в бóльшей или меньшей степени), и именно это позволяет литературоведам чувствовать необходимый исторический контекст или подтекст *a priori*<sup>8</sup>.

И если учебники по истории русской музыки и отечественной музыки XX века имеют разделы с явно исторической ориентацией (особенно русской музыки до XIX века, или же отечественной музыки первой половины XX столетия)<sup>9</sup>, то учебные пособия по истории зарубежной музыки представляют собой во многом анализ имманентно музыкальных феноменов. Хотя именно зарубежные исторические реалии

---

<sup>8</sup> Наиболее последовательно эта линия проводится на страницах двух ведущих филологических журналов: «Новое литературное обозрение» (Москва) и «Антропологический форум» (Санкт-Петербург).

<sup>9</sup> См. об этом, например: Купец Л. Глазунов и его наследие в российских учебниках для ВУЗов (вторая половина XX – начало XXI в.) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С.72-80.

наиболее чужды и непонятны российскому студенту в виду специфики образовательных программ по истории в школе и колледже. Во многом создававшееся положение обусловлено отсутствием новой линейки учебников по истории зарубежной музыки, начиная с древности и до XX века. Прежние издания, будучи созданы в 1960-е годы и много раз переиздававшиеся<sup>10</sup>, увы, нуждаются в весьма сильных изменениях в силу даже уже иного подхода к пониманию сущности и границ исторической науки на рубеже XX – XXI веков<sup>11</sup>.

Ну, а самая глубинная причина имеет практическую направленность: как создать историзм мышления и что он даст собственно музыкантам-исполнителям? Несомненно, большое количество информации может перейти в качество, если вспомнить известный закон философии. Но какой должна быть эта информация? Какое ее количество может считаться достаточным? Каковы механизмы этого перехода-превращения? И абсолютно кощунственные вопросы: а вдруг «не перейдет», и что, наконец, является критерием наличия и оценки такого музыкально-исторического мышления?

В качестве рабочей гипотезы можно предположить, что основная задача учебного курса истории музыки – это учить мыслить исторически и выражать свои мысли о музыке определенной эпохи, вырабатывая собственный индивидуальный алгоритм осмысления музыкальных феноменов в определенном культурно-историческом контексте.

Сегодня учебный курс по истории музыки имеет ряд особенностей: небольшой объем (2 часа в неделю), где, например, один лекционный поток на исполнительских специальностях может включать от 40 до 80 студентов. Такие обширные группы обрекают педагога на сложную и невыигрышную тактику: совмещение так называемых пассивных методов обучения (малоэффективных, по сути) с активными методами, напрямую связанными с новыми образовательными технологиями. А последние требуют по новым ФГОсам большой объем

---

<sup>10</sup> См. например, на эту тему небольшую работу: Рычкова Н. Учебник М.С. Друскина – уходящая эпоха? // Северное сияние=Aurora Borealis: Альманах молодых ученых / Отв. ред. Л.А. Купец. Вып. 3. Петрозаводск: Периодика, 2001. С. 21-25.

<sup>11</sup> О новой исторической школе на рубеже тысячелетий см.: Репина Л. Историческая наука на рубеже XX – XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. М.: «Кругъ», 2011. 560 с.

самостоятельной работы, выполнив которую студент и сможет продуктивно работать в рамках этих форм. На деле, в случае с историей музыки, знание и понимание этого предмета зависит от соединения двух компонентов: усвоения необходимых объемов музыкального материала (сверхвнушительных, как правило) и освоения определенных объемов текстовой информации об эпохе, художественных нормах и практиках, композиторе, исполнителях, собственно музыкальном сочинении (стиле и др.), его функционировании в изменчивых интерьерах истории музыкального искусства (например, изменение в интерпретации историко-музыкальных явлений). Освоение всех заявленных компетенций этого предмета в полном объеме в студенческой аудитории, особенно без возможности мелкогрупповых занятий (или даже индивидуальных, как это есть, например, по сольфеджио, гармонии, анализу и др.) у потока студентов исполнительских специальностей, кажется явной утопией.

Тем не менее, ввиду отсутствия видимых изменений в этом направлении, что можно предпринять для практического освоения дисциплины? Именно того, что кажется наиболее необходимым и наименее понятным в курсе истории музыки?

В первую очередь, это формирование музыкально-исторического мышления через использование сравнительно-исторических методов или *компаративизма*<sup>12</sup>. В лекционных (аудиторных) занятиях эти методы помогают изучать сходства и взаимовлияния музыки разных стран и народов. Обычно различаются сходства и аналогии:

- типологические, то есть возникающие независимо друг от друга благодаря общности исторического развития;
- «прямые» влияния и связи при контактах различных народов.

Музыкальные связи и влияния – это процесс всеобъемлющий во времени, и для демонстрации и реализации этих методов в лекционном курсе истории музыки предпочтительнее, в идеале, два подхода. Один

---

<sup>12</sup> Компаративизм [лат. comparativus – сравнительный] – сравнительно-исторический метод; метод исследования, позволяющий выявлять с помощью сравнения общее и особенное в исторических явлениях, ступени и тенденции их развития; широкое распространение компаративизм получил в исторической науке, литературоведении, правоведении, социологии, этнографии, языкознании // Философский словарь / Авт.-сост. С.Я. Подопригора, А.С. Подопригора. Изд. 2-е, стер. Ростов н/Д.: Феникс, 2013. С. 169.



из них – это введение *параллельных курсов по истории зарубежной музыки и истории отечественной музыки* (с соответствующими периодами). Другой видится в создании курса *«Всеобщей истории музыки»*, где отечественная музыкальная культура была бы частью европейской, а та, в свою очередь, – мировой.

Наиболее актуальны эти методы для анализа и понимания истории русской музыки, чье формирование и развитие во многом шло по пути адаптации, трансформации и ассимиляции иных музыкально-культурных трендов. Не менее актуальны эти методы и для отечественной музыки XX века, где на уже упомянутую тенденцию накладывается специфика «советской картины мира»<sup>13</sup>. Показательна эта линия и в истории зарубежной музыки, начиная с формирования двух культурных линий, основанных на католической традиции, с одной стороны, и протестантской, – с другой. Еще более эта компаративистская тенденция обозначена при анализе североевропейской музыкальной культуры, в частности, Норвегии, Финляндии и Швеции. Исходя из общего центра – германо-протестантской барочной традиции, и в дальнейшем добавляя к ней вагнеровские влияния, тем не менее, в каждой стране формируется национальная версия композиторской школы, выраженная в индивидуальных стилях таких великих композиторов как Э. Григ, Я. Сибелиус и К. Нильсен<sup>14</sup>.

После создания устойчивых компаративистских ракурсов в рамках аудиторных занятий, будет уместным и блок заданий для самостоятельной работы студентов, в которых будут формироваться практические навыки сравнительно-исторического мышления. Возможны специальные *формы практических заданий*, акцентирующие компаративизм в анализе и понимании музыкальных феноменов (творчества отдельных композиторов и произведений):

---

<sup>13</sup> См. об этом, например: Раку М. Явная опала и тайны триумфа жанра «Гранд опера» на советской сцене // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции 12–14 октября 2014 г. / Сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, ГИИ, 2016. С. 136-147.

<sup>14</sup> Подробнее об этом см.: Нилова В. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Петр.ГУ, 2005. 320 с.; Купец Л. Античная тема у композиторов стран Северной Европы (Э. Григ, Я. Сибелиус. Д.М. Юхансен) // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 181-185.

- *Работа с историографическим материалом* по творчеству какого-либо композитора на примере статей из российских и иностранных энциклопедий – от легендарного Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона эпохи русского Серебряного века (конец XIX – начало XX века), трех выпусков БСЭ, – и до изданий рубежа тысячелетий (конец XX – начало XXI вв.): Российской энциклопедии, французского Ларусса (*Larousse encyclopédique*), немецкого Брокгауза (*Brockhaus Enzyklopädie*), англоязычных «Британника» (*Encyclopaedia Britannica*), «Американа» (*Encyclopedia Americana*) и Музыкального словаря Гроува (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Студенты анализируют эти статьи по определенному плану, чтобы в заключении составить некую «динамическую модель» образа композитора на протяжении 100 лет (константы, изменения, доминанты)<sup>15</sup>. Такая форма может быть предложена и как индивидуальное задание, и в качестве коллективного проекта для группы из нескольких человек, где каждый готовит анализ определенных статей, затем идет совместный анализ, и в конце – выработка общего плана-схемы выводов, представленных всей группой. Возможен и вариант, когда из группы выделяют спикера, который выступает в роли «системного аналитика» и готовит обобщающий ответ от имени всей группы.
- *Сравнительные таблицы-хронографы жизни и творчества* двух композиторов из разных стран, живших примерно в одно время. Эти таблицы преследуют сразу несколько целей:
  - научить студента поиску фактологической информации, проверке ее на историческую корректность и достоверность современным научным знаниями о композиторе;
  - выявить явные и скрытые причинно-следственные связи между жизнью и творчеством каждого из композиторов, и, в тоже время, возможности соответствий-аналогий в их деятельности;
  - попытаться проанализировать периодизацию жизни и творчества: критически осмыслить уже имеющиеся устойчивые модели

<sup>15</sup> В качестве примера научной статьи, в основе которой лежит данная учебная форма, см.: Никитина Е. Имиджология А.Н. Скрябина за 100 лет: от Южакова до Internr'a // Музыкальная культурология: на пересечении парадигм /Серия «Musicologica incognita». Вып. 3. Петрозаводск: Петр.ГУ, 2002. С.24-50.

периодизаций или же предложить собственные варианты с аргументацией критериев для новой периодизации.

В итоге, при выполнении этого задания композиторы перестают существовать для студентов как автономные единицы в историческом вакууме; вместо этого они, как и подобает «авторам» исторического процесса, становятся сложными, исторически обусловленными, но не жестко детерминированными персонами, со своими казусами и мотивами.

- *Сравнительные таблицы двух сочинений одного жанра* (разных композиторов-современников) по принципу: от общего – через частное (индивидуальное) – к единичному (уникальному)<sup>16</sup>. Как правило, в первом разделе таблицы фиксируются все общие признаки, присущие сравниваемыми сочинениям. Например, в симфониях: от города и времени написания – до количества частей, используемого состава оркестра и даже одинакового ладового наклонения. Во втором фрагменте представлен детальный анализ-классификация по каждой из частей с указанием формы, тонального плана, принципов развития, фактурных и жанровых особенностей тематизма. В последнем предложены те факты, которые делают именно это произведение уникальным в истории музыки: это может быть как особенность собственно музыкального стиля, так и исторические коллизии исполнительской жизни, и даже мнение об этом сочинение кого-то из великих музыкантов (так называемая «ссылка на авторитеты»).

В каждую историческую эпоху соотношение этих разделов в таблице будет различным, тем самым наглядно демонстрируя понимание или непонимание студентом специфики музыкального мышления эпохи. А указанные дифференцированные подробности создадут наглядный план функционирования произведений в рамках одного жанра и их возможные взаимоотношения. Критериями оценки педагога будут являться наибольшая степень подробности такой музыкально-аналитической и культурно-исторической таблицы, а также четкость и непрерывность в логике сравнения.

---

<sup>16</sup> В этой форме работы активно используются знания студентов и их умение анализировать музыкальный материал.

Все эти формы работы уже в течение более пятнадцати лет проходят апробацию в курсе истории музыки среди студентов всех специальностей (исполнителей, композиторов, музыковедов и этномузыковедов) и разных уровней высшего образования (бакалавров и специалистов). На основе ежегодного анкетирования и экспресс-опросов, проводимых среди студентов Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, можно утверждать, что рейтинг предмета истории музыки и интерес к нему стали гораздо выше, а представленные формы вызывают подчас неподдельный азарт в поисках и доказательствах найденной /услышанной /прочитанной /проанализированной информации. Среди других положительных результатов при использовании таких форм работы следует отметить:

- создание у студентов устойчивой мотивации на самостоятельность в работе с музыкальным и вербальным материалом (отбор, компоновка, изложение);
- освоение новой объемной информации, которая при использовании активных методов навсегда становится «своей» (в то время как лекционная – всегда «чужая»);
- четкое понимание собственных задач и механизмов достижения необходимых результатов в учебном курсе истории музыки (достаточно расплывчатых в ее традиционном виде);
- сознательную реконструкцию исторической «эмпатии», которая, возможно, поможет будущим профессиональным музыкантам в их исполнительской практике.

Для музыканта (как и любого представителя гуманитарных наук), вполне применимо утверждение современных отечественных историков о специфике исторического познания: «сам интерес к прошлому продиктован желанием понять его и тем самым приблизить к современности, сомкнуть прошлое с настоящим или, во всяком случае, включить его в культуру настоящего»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Савельева И., Полетаев А. История и время. В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 695.

**«ТЕОРИЮ МОЖЕТ ПРЕПОДАВАТЬ  
ТОЛЬКО ПРАКТИК»:  
О НОВОМ ПОКОЛЕНИИ УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ  
ПО МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ  
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН**

«**Т**еорию может преподавать только практик» – эти слова известного немецкого композитора и теоретика, автора учения о модуляции Макса Регера<sup>1</sup>, хотелось бы предпослать выступлению, которое посвящено новому учебному пособию для студентов-специалистов музыкальных вузов – музыковедов и композиторов, а также бакалавров.

Напомню, что инициатива преподавания методик музыкально-теоретических и исторических дисциплин изначально принадлежит Российской академии музыки (ранее ГМПИ имени Гнесиных), которая имеет ярко выраженную педагогическую направленность в обучении. Учебные пособия Е.В. Давыдовой, А.А. Степанова на кафедре гармонии и сольфеджио, которой руководили сначала Ю.Н. Рагс, а затем Н.С. Гуляницкая, обобщили этот бесценный опыт и создали предпосылки для появления учебников нового поколения. Напомню также, что учебное пособие по методике сольфеджио и теории музыки А. Островского<sup>2</sup>, созданное на базе тогда еще Ленинградской Государственной консерватории, было издано в середине 60-х годов минувшего столетия. Затем появились методические пособия по преподаванию гармонии Степанова и сольфеджио – Давыдовой. Значительно позже, уже в XXI веке, автором методического издания по теории музыки стала Д.И. Шайхутдинова<sup>3</sup>, разрабатывающая теорию модульного обучения. Идеи этого пособия в какой-то мере

---

<sup>1</sup> Регер М. К учению о модуляции. СПб.: Композитор, 2009. 76 с.

<sup>2</sup> Островский А. Методика преподавания теории музыки и сольфеджио. М.: Музыка, 1965. 296 с.

<sup>3</sup> Шайхутдинова Д. Методика преподавания элементарной теории музыки. Ростов-на-Дону:Феникс, 2011. 126 с.

перекликались с теми экспериментами, которые проводились на базе МССМШ имени Гнесиных в конце 80-х годов прошлого века, когда группа педагогов теоретического отдела настояла на том, чтобы начальные сведения по гармонии вошли в разделы по предмету теории музыки. В последние годы на кафедре теории музыки РАМ имени Гнесиных были созданы сборники под редакцией Е.С. Дерунец<sup>4</sup>, в которых отразилась и высветилась радужная и чрезвычайно богатая картина, связанная с развитием дисциплин музыкально-теоретического цикла. Таким образом, эта область продолжает находиться в постоянном движении и обновлении.

В 2016 году на базе кафедры теории музыки, которой руководит теперь Татьяна Ивановна Науменко, появилось учебное пособие по методике преподавания теории музыки нового поколения автора данного сообщения<sup>5</sup>. В нем освещены основы ведения курса на различных ступенях музыкального образования: от музыкальной школы до вуза, традиции становления и развития данного предмета, сложившиеся в России и за рубежом, представлено его современное состояние, отраженное в программных документах, учебниках и учебных пособиях, сформулированы принципы проектирования курса, разработаны рекомендации по освоению его тематики. Издание призвано помочь профессионалам в данной области музыкального образования соединить свои собственные представления о предмете с тем колоссальным практическим опытом, который накоплен предыдущими поколениями, а также ныне работающими в этой сфере педагогами.

Пособие содержит в себе анализ обширного корпуса учебной литературы XX – XXI столетий, описание методов и приемов работы по усвоению курса, методические разработки по изучению его ключевых тем. В нем также приводятся варианты учебных планов, как по теории музыки, так и по методике ее преподавания. При этом допускается вариантность преподавания курса методики. Специальное место отведено вопросам

---

<sup>4</sup> Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: сб. статей / Сост. и отв. ред. Е.С. Дерунец. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. 224 с. Теория музыки: актуальные вопросы методики преподавания: сб. статей / Сост. и отв. ред. Е.С. Дерунец. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. 136 с.

<sup>5</sup> Красникова Т. Методика преподавания теории музыки: учебно-методическое пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. 178 с.

компьютерных технологий, которые в настоящее время стали знаковыми, и искусственного интеллекта с учетом достижений психологии и информатики. Возвращаясь к афоризму Регера, подчеркну, что эффективность преподавания музыкально-теоретических дисциплин во многом зависит от подбора музыкального материала. Органичное соединение теории с художественной практикой – обязательное требование, которое предъявляется к педагогу. Поэтому дополнением к тексту учебника является хрестоматийный раздел, содержащий образцы оригинальных музыкальных примеров различных направлений и стилей. Он возник в преддверии появления Хрестоматии по курсу теории музыки, призванной обеспечить целенаправленное взаимодействие теории и практики.

Учебное пособие «Методика преподавания теории музыки» состоит из следующих разделов. Первый знакомит будущих преподавателей с основными методическими принципами ведения курса теории музыки, с формами и методами организации учебной работы. Здесь же освещается проблематика связи предмета с дисциплинами как гуманитарного и общенаучного характера, так и специфически музыкальными. Методические проблемы курса, раскрывающие аспекты его связи с дисциплинами музыкально-исторического и теоретического цикла, комплексом психолого-педагогических проблем, теорией информации, философией, эстетикой, логикой, теорией музыкального восприятия, также находятся в поле зрения автора пособия. Особое место уделено принципам организации и планирования курса, видам опроса, предполагающим внедрение в учебный процесс тестовых батарей и компьютерных программ как основы когнитивной психологии. Эвристический инструмент человеческого познания, каковым становится искусственный интеллект, требует введения в практику преподавания музыкально-теоретических дисциплин планшетов и компьютеров.

Второй раздел посвящен сведениям об истории развития предмета теории музыки и отражает традиции его ведения в отечественной и зарубежной педагогике. Изучение педагогического опыта, освоение которого становится почвой для формирования инновационных методик, связанных с внедрением новых понятий, новых методов обучения в практику преподавания, приобретает особую значимость. Данный раздел охватывает обширный круг явлений, простирающийся от азбук XVIII века до музыкальных грамматик, катехизисов и энциклопедий

начала XIX – XX века. Издания А. Рубца, А. Фаминцына, Н. Ладухина, М. Пузыревского, Н. Кашкина, Н. Ковина, Г. Конюса, А. Никольского, М. Саккетти, П. Мироносицкого, а также И. Лобе, Б. Азиоли, М. Бернацко, Ф. Бюссе находятся в центре нашего внимания, поскольку они подготовили весьма плодотворную почву для совершенствования данного предмета. Специальный раздел курса связан с анализом зарубежных методик, представленных Г. Катарской (Польша), С. Четриковым (Болгария), П. Хардером, И. Филлисом (США), А. Сорренто и М. Фульгони (Италия). Их опыт, безусловно, обогащает наши представления о предмете. Особое внимание уделяется сравнительному анализу действующих учебников и учебных пособий, выявляющих их структуру, объем содержащегося материала, терминологию, стилевые особенности. Здесь содержатся также положения и установки, касающиеся освоения различных форм работы и их особенностей применительно к школе, училищу, вузу (анализ музыкальных произведений, письменных заданий, упражнений за фортепиано и творческих упражнений).

Третий раздел посвящен процессам проектирования курса, которые рассматриваются во всех звеньях музыкального образования: преподавании музыкальной грамоты в детских музыкальных школах, элементарной теории музыки в училищах и музыкальных колледжах, наконец, комплексного курса теории музыки в вузах и консерваториях. Здесь подчеркивается, что дисциплина теории музыки имеет сквозной характер. В детской музыкальной школе она пребывает в синкретизме с сольфеджио, отражаясь в разделах программных документов, посвященных теоретическим сведениям. В среднем звене (ССУЗЫ, МСМШ и ЦМШ) этот курс становится неотъемлемой частью профессиональной подготовки студентов, выделяясь в самостоятельный предмет. В вузах он проходит на вокальных, фольклорных и эстрадно-джазовых факультетах, а его требования приводятся в соответствие с той специальностью, в пределах которой он развивается. Обозначенные этапы имеют свою специфику, которая учитывается в данном учебном пособии. Например, в рамках среднего звена этот предмет должен быть связан с репертуарной стороной музыкального материала, акценты могут смещаться с одной формы работы на другую (аналитические формы у вокалистов и упражнения за фортепиано у пианистов предполагают различные требования, как в промежуточном контроле, так и на экзаменационных испытаниях). Му-



зыковеды и композиторы должны уметь логично и стройно изложить свои мысли в курсовых работах, овладеть сочинением и навыками импровизации, в вузе – защитить дипломную работу в этой важнейшей сфере музыкального образования. Эстрадники обязаны знать основы джазовой нотации и варианты ее расшифровки, иметь представления о джазовых формах блюза, баллады, блюзовом ладе, специфических свойствах семейства аккордов и терминологии на английском и итальянском языках. Письменные задания в вузе отходят на второй план, уступая место упражнениям за фортепиано и аналитическим заданиям. В третьем разделе представлено тезисное изложение тем, составляющих курс; его предваряют методические рекомендации по разработке и освоению отдельных тем. Сразу замечу, что восемнадцатичасовая сетка в учебном плане вынуждает педагога либо вернуться на позиции второй половины XX века, когда содержание предмета исчерпывалось рекомендациями по разработке составляющих его тем, либо ограничиться изложением методических основ курса и сведениями из области истории педагогики.

Заключительный раздел «Рекомендации к разработке ключевых тем курса» учитывает изменения, произошедшие в области терминологии, техники композиции, в сфере языковых решений, ставших важнейшими показателями музыки XX – XXI веков. Приобщение учащихся к художественным реалиям современной музыки, представляемой в разных учебниках фрагментарно, все отчетливее проявляется как проблема, требующая решения. В данном пособии она решается благодаря введению уточняющих классификаций интервалов и аккордов, расширению разделов, посвященных ладу и тональности, музыкальному синтаксису, фактуре. В заключительных разделах учебного пособия рассматриваются штрихи и виды артикуляции, насыщающие содержание курса знанием, ранее в нем отсутствующим, а также приемы музыкальной стенографии.

Кроме того, потребовалась расстановка новых акцентов в отборе и презентации музыкального материала не только настоящего, но и прошлого, в целях осознания учащимися всего богатства и многообразия музыкального искусства. Так, в пособии содержатся примеры из произведений музыки барокко, венских классиков, западноевропейских и русских романтиков, неоклассического, авангардного направлений, эстрадно-джазовой ветви. Жанр данного пособия предполагает свободный выбор музыкального материала, в обилии которого следует выде-

лять наиболее ценные образцы, созданные озарением творческого гения и направленные на формирование тонкого художественного вкуса будущих музыкантов и любителей. Именно об этом заботились создатели классических отечественных руководств в области теории музыки. Сошлюсь, в связи с этим, на практику ведения гармонии П.И. Чайковским и А.С. Аренским, видевших свою педагогическую миссию прежде всего в воспитании музыкального вкуса своих подопечных.

Каждая из тем учебного пособия снабжена списком рекомендуемой литературы, перечнем вопросов к зачету и государственному экзамену по педагогическому мастерству. В конце курса рекомендуется представить отчет по наблюдательской практике, а также компьютерную разработку какой-либо темы курса, представленную в виде демонстрационного ресурса.

Значение предмета теории музыки в условиях системы обучения, связанной с процессами интеграции среднего и высшего, а порой начального и высшего звеньев музыкального образования, резко возрастает. Доказательством тому является увеличение объема и содержания курса на исполнительских отделениях музыкальных вузов (например, на вокальном, фольклорном или эстрадно-джазовом факультетах), введение его как самостоятельного предмета на отделениях профессиональной подготовки в школах и другие явления.

Методика преподавания курса теории музыки, направленная на поиск и выработку инновационных подходов, как и всякий учебный предмет, постоянно развивается и обновляется. Этот процесс бесконечен, и преподаватель должен ощущать специфику перемен в сфере элементов музыкального языка как наиболее тонкой и чувствительной материи. Быть в курсе этих перемен – значит отслеживать и включать в обучение те важнейшие показатели новизны, без которых курс теории музыки XXI века существовать не может.

## **КУРС ГАРМОНИИ И СПЕЦИАЛЬНОСТЬ: НЕКОТОРЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ**

**Т**ема данного выступления носит частный характер и посвящена особенностям преподавания гармонии – базовой дисциплины цикла музыкально-теоретических предметов в вузе. События последних лет, связанные с изменениями в российском образовании в целом, затронули, в частности, и систему музыкального обучения: появились новые образовательные стандарты, на их основе – новые программы, методические разработки и рекомендации. А вместе с ними – и некоторые педагогические проблемы, касающиеся как содержания, так и методов обучения.

Одной из насущных проблем, никогда не теряющих своей актуальности, является связь курса гармонии со специальностью учащихся. В сегодняшней непростой ситуации, связанной с глобальной перестройкой всей системы музыкального образования, наметилась тенденция весьма прагматичного отношения студенчества к дисциплинам, напрямую не связанным, как им кажется, со специальностью. Современным педагогам приходится буквально доказывать эффективность методики преподавания своего предмета, находить весомые аргументы его практического применения. Студенты-исполнители должны быть уверены, что сведения, почерпнутые ими на занятиях по теории, это и есть сведения о том языке, на котором они изо дня в день «говорят» в классе по специальности, а «интеллектуальный пласт» знаний, который дает теория, является неотъемлемым условием грамотной интерпретации музыкального произведения. Ведь именно умение мыслить аналитически определяет готовность музыканта к самостоятельной деятельности, к решению высоко художественных исполнительских задач. Научить этому – важнейшая задача педагога-теоретика в вузе.

Многолетний опыт ведения курса гармонии на факультете академического пения в стенах РАМ имени Гнесиных дает основание утверждать: решение обозначенной проблемы – в наполнении музыкально-теоретических курсов разного рода аналитическими заданиями. Говоря

иначе, назрела необходимость в создании учебника гармонии для студентов исполнительской специализации, отражающего специфику аналитического курса. Остановимся подробнее на проявлении основных принципов этого курса в проекции на практические потребности студентов-вокалистов.

Итак, мы исходим из того, что приобретение навыков целостного содержательного анализа вокального произведения является приоритетной целью аналитического курса гармонии. Но как это возможно в современных условиях, когда образовательный уровень студентов-вокалистов неуклонно снижается, приближаясь порой практически к нулевой отметке (несколько классов музыкальной школы или подготовительных частных уроков перед поступлением в вуз)? Об эту преграду разбивается естественное желание педагога опереться на полученные учащимися ранее знания из смежных музыкальных дисциплин. Однако не все так плохо. В рамках принятого ныне учебного плана для бакалавриата, где курсу гармонии предшествует годичный курс теории, можно найти «точки пересечения» двух предметов, «позаимствовать» в курсе теории время для введения в курс гармонии, подготовить почву для дальнейшего «ускоренного движения» в решении аналитических задач.

Студентам, чья специальность непосредственно не связана с гармоническим мышлением (а именно такими являются вокалисты), важно на первых же занятиях показать, насколько выразительной бывает роль гармонии, обнаружить ее связь с другими элементами музыкального языка – мелодикой, ритмикой, формой. На пути к решению этих задач представляется необходимым рассмотреть некоторые вопросы планирования курса с точки зрения возможных сокращений, дополнений или перестановок учебного материала в сравнении с общепринятым планом. На наш взгляд, порядок тем курса может складываться не так как принято, а исходя из связи гармонических явлений с музыкальной формой, и, таким образом, группироваться в соответствующие *крупные тематические разделы* (условно говоря, содержать не 20 или 60 тем, как в Бригадном учебнике, а несколько крупных). Приведем примеры таких «тематических блоков»: Гармонический материал: аккорды и их виды. Строение мелодии и неаккордовые звуки. Гармонические средства каденций. Гармонические приемы экспозиционного изложения. Модуляция и способы модулирования. Средства отклонений.

В такой группировке тем, как будто бы нарушающей привычный линейный порядок изложения материала, на самом деле можно усмотреть несомненную методическую целесообразность. Ее сущность – в опоре на *концентрический* принцип изложения, связанный с рассредоточенным изучением тем, их постепенным «обрастанием» (по мере продвижения) все более сложным гармоническим материалом, что способствовало бы неуклонному совершенствованию и самой техники гармонического анализа. Не вызывает сомнения необходимость и возможно более раннего знакомства студентов-вокалистов с системой неаккордовых звуков. Общепринятая практика их изучения после прохождения теории едва ли уместна в условиях аналитического курса. Приведем еще один пример «нарушения» линейного порядка планирования курса, проверенный на практике. В целях уменьшения разрыва между материалом «технических» и аналитических заданий, изучение модуляций и отклонений может происходить в ином, чем общепринятый, порядке: сначала модуляция, затем – отклонения. Доводы в пользу такого плана следующие. Смена тонального центра при модуляции совершается в периоде *один раз* и закрепляется теми же каденционными средствами, которые уже знакомы по однотональному изложению. Определение же отклонений требует хорошо развитого гармонического слуха, навыков в распознавании альтерационного и модуляционного хроматизма в мелодии. Кроме того, спектр средств отклонений значительно шире тех, что входят в понятие «модуляционный узел».

В современной методической литературе по гармонии можно найти указания на необходимость ускоренного, «опережающего» движения в решении аналитических задач<sup>1</sup>. Однако в реальной учебной практике эти требования еще нередко «тормозятся» необходимостью (по мнению некоторых педагогов) соблюдать «единство материала» во всех формах учебной работы по гармонии. В условиях приоритета аналитических заданий, такое единство естественным образом нарушается, уступая место необходимости решать разные по уровню сложности задачи в одновременности в разных формах работы. Теперь зададимся вопро-

<sup>1</sup> См. подробнее: Степанов А. Аналитический курс гармонии. Учебник // Алексей Алексеевич Степанов. К 90-летию со дня рождения: воспоминания, работы учеников, публикации, материалы и документы / РАМ им. Гнесиных. М., 2006. С. 201 – 288. В указанной публикации представлен незаконченный автором вариант учебника.

сом: какова же степень значимости других форм работы в проекции на практические потребности студентов-вокалистов?

*Игра на фортепиано* является не только эффективным фактором развития музыкального слуха, но способствует приобретению навыков, необходимых музыканту любого профиля. Существующий диапазон «этюдов» на технику гармонической игры весьма широк, но их «удельный вес» не может быть одинаковым для студентов разных специальностей. Практическая значимость упражнений на фортепиано применительно к вокальной специализации должна проявляться, на наш взгляд, в выработке *прочных навыков аккомпанемента*, необходимых для пения соло и в ансамбле, и исполнения вокальных распевок. Важным условием овладения навыками аккомпанемента является *подбор фактуры* в условиях гомофонно-гармонического склада письма. Отсюда вытекает необходимость предварительного изучения в рамках аналитического курса достаточного количества примеров на соответствие жанровых особенностей мелодии и типа фактуры. Объединяющим, скрепляющим разные планы фактуры звеном обычно и является гармония, изложенная аккордами или с применением гармонической фигурации. Это – новый (по крайней мере, для вокалистов) вид фортепианных упражнений, вызывающий живой интерес и желание проявить свои творческие способности. В целях результативного овладения навыками аккомпанемента, мы предлагаем в учебной игровой практике ограничиться только тесным и удобным смешанным расположением в изложении аккордов и их *гармоническим* соединением в условиях предельно плавного голосоведения.

Наконец, *гармонизация мелодий* – третья из основных форм учебной работы. В сравнении с традиционным, в аналитическом курсе письменным заданиям по гармонизации отводится относительно меньшее место. А.А. Степанов, например, определяет главный смысл этих работ как «установление гармонических норм в результате анализа явлений художественной практики, а не музыкальная иллюстрация «правил»<sup>2</sup>; овладение техникой письма в той степени, которая абсолютно необходима учащимся *данной специальности*, в тех формах, которые наиболее благоприятны для этого». Каков же объем «гармонических норм» и каковы формы их освоения в группах студентов-

---

<sup>2</sup> Указ. издание, с.205.

вокалистов? Со способами освоения, как нам кажется, все давно ясно. Это предложенная еще в 50-е годы прошлого века трехстрочная запись гармонизации: мелодия с сопровождением<sup>3</sup>. Преимущества такой фактуры в учебных заданиях очевидны. *Во-первых*, она обладает основными признаками гомофонного склада, важного для понимания сути аккомпаниаторской гармонии; *во-вторых*, допускает ограничение трудностей: использование только тесного расположения аккордов, отсутствие скачкового голосоведения. Это особенно важно ввиду того, что вопросы голосоведения в курсе гармонии являются наиболее трудоемкими и в силу этого нередко заслоняющими другие не менее существенные стороны курса. Несколько слов о *материале* задач для гармонизации с точки зрения его музыкальной «полноценности». Наилучший вариант – когда взятая из учебника или сочиненная самим педагогом мелодия обладает естественностью, выразительностью, по возможности, жанровой определенностью. Такие мелодии, вызывающие эмоциональный отклик, стимулируют желание успешно справиться с гармонизацией, особенно с учетом заключительного этапа работы, когда выполненное письменное задание необходимо спеть с собственным сопровождением в избранном типе фактуры.

Новое, пока не столь распространенное «веяние» – привлечение для учебных гармонизаций примеров из *оригинальной* вокальной литературы (песни, романсы, арии, народные и популярные эстрадные мелодии)<sup>4</sup>. Однако мы убедились на практике к его несомненной целесообразности как средства воспитания гармонического слуха на «живой» музыке и расширения музыкального кругозора в целом. Самым интересным в таком виде работы является заключительный этап: сравнение собственной гармонизации с оригинальной авторской и последующий анализ ученических ошибок. Здесь выявляется порой неверное слышание мелодической интонации, неправильное ощущение пульсации ритма гармонических смен, неумение правильно оценить гармонически опорные и неаккордовые звуки в мелодии. Такой вид аналитической деятельности, без сомнения, способствует разрушению школьных

---

<sup>3</sup> Скребкова О., Скребков С. Практический курс гармонии: Учебник для вокальных факультетов консерваторий. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 200 с.

<sup>4</sup> Укажем на методическое пособие: Литвинова Т., Людько М. Мелодии для гармонизации (на материале вокальной музыки): учебное пособие. СПб. гос. консерватория, 2007. 74 с.

стереотипов при гармонизации и может стимулировать интерес студентов к курсу гармонии в целом.

Что касается оптимального объема учебного материала (в расчете на использование письменных заданий), то он должен, как нам кажется, охватывать круг тем от начальных до модуляции в тональности диатонического родства с обязательным использованием неаккордовых звуков в мелодии. В пределах этой части курса подразумевается присутствие в учебном процессе всех трех основных форм работы. Однако – подчеркнем еще раз – степень углубленности в прохождении материала должна быть различной. Темы же, связанные с более сложными гармоническими средствами (некоторые виды альтерации, энгармонизм, мажоро-минор, хроматика), не предполагают письменных упражнений и проходятся обзорно: теоретически и на анализе музыкальных произведений.

Очевидно, что методические проблемы аналитического курса гармонии для студентов исполнительских специальностей нуждаются не только в тщательной проработке, но и в обеспечении учебными материалами дифференцированной трудности по всем формам работы.

Цитата из «Краткого учебника гармонии» П.И.Чайковского, написанного в 1875 году для регентов и хоровых учителей, содержит наглядное указание на приоритет аналитических навыков, необходимых музыкантам в их профессиональной деятельности: «Только тщательным анализом существующих сочинений и проверкой собственным музыкальным чувством годности предлагаемых правил можно усвоить себе трудную науку гармонизации. Вот почему гораздо полезнее заучивания теоретических правил будет чтение и анализ произведений известных сочинителей»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. III-а. М.: Музгиз, 1957. С. 216.



## ТЕОРИЯ ДЖАЗА В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ УЧЕБНИКАХ: ДИЛЕТАНТСТВО ИЛИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ?

Учебно-методическая литература традиционно является одним из важнейших элементов музыкально-образовательной практики. Вес печатного слова даже сегодня, в эпоху активного наступления электронных ресурсов, по-прежнему значим в музыкальной педагогике: учебные издания *a priori* наделяются фактически «сакральным» статусом, а их создатели представляются признанными в своей области авторитетами. Открывая обложку учебника, читатель вправе рассчитывать на высокий профессионализм его автора, взявшего на себя миссию «сеять разумное», направляя ученика по верному пути познания того или иного предмета. Потенциальная массовость читательской аудитории и «вневременной» характер дышащей традицией культуры книжного слова усугубляют и без того высокую меру ответственности автора за качество своего труда. Ее степень еще более возрастает тогда, когда на однажды изданном учебнике вырастает не одно поколение учащихся. Так, в отечественной *педагогике теории джаза* на протяжении почти сорока лет единственным «путеводителем», доступным широкому кругу музыкантов, был учебник Ю.Н. Чугунова «Гармония в джазе»<sup>1</sup>. Этот факт свидетельствует не только о безусловном признании достойного качества названного учебника, но и о накопившихся за этот период проблемах в сфере обучения теории джаза. Среди наиболее крупных из них – некая консервация и самоизо-

<sup>1</sup> Более подробно информация об учебно-методической литературе по теории джаза представлена в публикациях автора: Курс джазовой гармонии в отечественном музыкальном образовании: о специфике отечественной практики // Теория музыки: актуальные вопросы методики преподавания: сб. статей / Сост. и отв. ред. Е.С. Дерунец. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. С.98 – 123; Теория джаза: перегрузка (о новых учебных изданиях) // Сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции «Непрерывный цикл эстрадно-джазового обучения школа-училище-вуз» / Сост. Л.К. Кудоярова, А.Р. Сабирова. Уфа: РИС УГИИ, 2016. Типография «Лайм». С.61-65.

ляция данного сегмента российской джазовой педагогики, подтверждаемая долговременным отсутствием переводных руководств, низкая активность педагогических изысканий в данной области, отсутствие высокоэффективных обучающих технологий.

Необходимость обновления существующего круга учебно-методической литературы по теории джаза (а вместе с ней и методов преподавания) назрела уже давно. Сдвиг с мертвой точки произошел в начале 2000-х, когда вышли в свет «Системный курс гармонии джаза» Александра Рогачева<sup>2</sup> и «Главный ход джаза» Григория Бондаренко<sup>3</sup>. О положительной динамике начавшегося тогда процесса свидетельствует и ряд событий последнего времени. Наиболее ярким из них представляется издание в 2014 году *первого русскоязычного перевода* учебника, созданного на родине джаза, – «Теории джаза» Марка Левина<sup>4</sup>. Кроме того, годом позже увидели свет сразу три новых пособия российских авторов: «Джаз. Введение в стилистику» Романа Столяра<sup>5</sup>, «Гармония в эстрадной и джазовой музыке» Александра Петерсона и Максима Ершова<sup>6</sup>, «Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза» Валерия Белинова<sup>7</sup>. Наконец, было осуществлено переиздание «спутников» старейшего российского учебника Юрия Чугунова, ныне имеющих фор-

<sup>2</sup> Рогачев А. Системный курс гармонии джаза. М.: Владос, 2000. 128 с.

<sup>3</sup> Бондаренко Г. Главный ход джаза-I. М.: Альфа-принт, 2003. 95 с.

<sup>4</sup> Левайн М. Теория джаза / Пер. с англ. Н.В. Юговой. М. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. На обложке отечественного издания фамилия автора Levine неверно транскрибирована как Левайн. Правильное звучание ее – *Левин* с ударением на втором слоге. Его учебнику посвящены следующие публикации автора статьи: Must-have современного джазмена: «Теория джаза» М. Левина // Музыка. Искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова. 2015. №3 (11). С.79-84; «The Jazz Theory Book»: русская версия (о непере译имой игре слов и иных «трудностях перевода») // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2016. №3. С.69-73.

<sup>5</sup> Столяр Р. Джаз. Введение в стилистику. СПб. – М. – Краснодар: Лань, Планета музыки, 2015. 112 с.

<sup>6</sup> Петерсон А., Ершов М. Гармония в эстрадной и джазовой музыке. СПб. – М. – Краснодар: Лань, Планета музыки, 2015. 144 с.

<sup>7</sup> Белинов В. Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза: учебное пособие. СПб. – М. – Краснодар: Лань, Планета музыки, 2015. 64 с.

мат «два в одном»: под новой обложкой 2015 года оказались два пособия – исторический обзор «Эволюция гармонического языка джаза»<sup>8</sup> и задачник «Джазовые мелодии для гармонизации»<sup>9</sup>. Казалось бы, можно говорить о ситуации прорыва. Но не все так однозначно.

Издание «Теории джаза» М. Левина было осуществлено с нарушением авторских прав, и ныне тираж изъят из продажи. Этот факт вызывает чувство глубокого профессионального сожаления, поскольку один из лучших учебников, признанных мировым джазовым сообществом, имел шансы быть внедренным в российскую образовательную практику, но в силу некомпетентных действий издателей остался за ее пределами. Вместе с тем, за тот краткий период, что перевод «Теории джаза» был доступен отечественной аудитории, он успел установить ту планку, которая стала неким мерилom качества и для отечественных пособий. К сожалению, взять ее смогут далеко не все: «дистанция огромного размера» лежит между высочайшим профессионализмом американского автора и откровенным дилетантством авторов некоторых российских изданий.

Заметим, что вопрос *профессионального образования в сфере теории джаза* для нашей страны является остро актуальным. Подобная специальность в современных учебных планах просто не существует; отсутствуют в них и междисциплинарные «перекрестные ссылки»: в программах музыковедов не находится места для освоения джазового языка, а джазменам-исполнителям не прививаются навыки, необходимые для вступления на путь преподавания теории (пусть и ограниченной конкретными стилевыми рамками). В данной ситуации появление как настоящего профессионала, так и качественного учебного пособия в российской педагогике джазовой теории видится скорее исключением, чем правилом. Тем не менее, такие исключения все же существуют.

Роман Столяр (р.1967) – один из немногих официально дипломированных специалистов в сфере *теории джаза*. За его спиной два специальных образования: эстрадно-джазовое отделение Новосибирского музыкального колледжа и теоретико-композиторский факультет Ново-

---

<sup>8</sup> Данный обзор первоначально был частью издания «Гармонии в джазе» 1978 г., но впоследствии изъят из него и опубликован в виде самостоятельной книги.

<sup>9</sup> Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза. Джазовые мелодии для гармонизации. СПб. – М. – Краснодар: Лань, Планета музыки, 2015. 336 с.

сибирской консерватории. Сегодня Столяр – практикующий музыкант (пианист-импровизатор, композитор) и педагог с более чем двадцатилетним стажем (преподает теоретические дисциплины на эстрадном отделении родного колледжа). Возможно, такой background и позволил ему создать весьма достойное руководство «Джаз. Введение в стилистику», которое, пожалуй, можно назвать лучшим из новейших отечественных учебных изданий. Во многом пособие Столяра, кстати, перекликается с «Теорией джаза» Левина как в крупном плане (оба учебника имеют комплексный характер, обуславливающий некоторые параллели в общей структуре), так и в некоторых частных вопросах (би-боп гаммы, теория гамма/аккорд, гармонический язык Дж. Колтрейна).

Своей целью новосибирский автор ставил создание «учебного пособия, которое выполняло бы ту же роль, что учебники по элементарной теории академической музыки» (с.4), содержащие базовые сведения о главных элементах музыкальной речи. Именно поэтому название данного учебника содержит ключевое для понимания его жанра уточнение «введение в стилистику». Стилевой фокус обязывает произвести совокупное рассмотрение принципиально важных для понимания организации джазового языка позиций, что убедительно делается автором в пяти разделах: «Основы джазовой гармонии», «Формообразование в джазе», «Мелодическая линия в джазовой импровизации», «Ритмические особенности джаза», «Особенности фактуры в джазе». Ограничение, детерминированное статусом «введения», оправдывает панорамный характер взгляда на данные составляющие. Пособие Столяра можно считать своего рода общим «установочным курсом», после освоения которого возможно дальнейшее движение к частному. Не ставя своей целью подробный анализ этого учебника, мы осветим лишь некоторые значимые позиции.

Так, при объяснении основ джазовой гармонии, принципиальной чертой подхода Столяра является фундаментальная опора на функциональную систему, ее базовую триаду T, S, D (в отличие от Левина, предпочитающего ступенный метод). Несомненно, понимание глубинных основ гармонического развертывания, его логики является для любого музыканта (в том числе и джазового) гораздо более важным навыком, нежели поверхностный подсчет ступеней. В этом плане пособие новосибирского автора более соответствует сути предмета гармонии как на-

уки «о созвучиях и системах связи между ними»<sup>10</sup>, а в джазовом ключе следует традиции, заложенной еще Юрием Чугуновым. Вместе с тем, автор не забывает поведать читателю и о «Специфике гармонического языка современного джаза» (параграф 8), и об «Особенностях индивидуального гармонического мышления» (параграф 9). Обоснованием tonальной логики в джазовых композициях, по мнению Столяра, является «родство тональностей по уменьшенному септаккорду» (с.22)<sup>11</sup>. Например, в гармоническом анализе четвертого параграфа новые тональности (*Ми-бемоль мажор*, *Ля-бемоль мажор*) в изложении *До-мажорной* темы объясняются как замена основных функций T и S по указанному типу родства (с.24).

Нетрадиционный взгляд Столяр демонстрирует и в отношении иных позиций; он вносит немало новых (порой достаточных спорных) нюансов в трактовку уже известных явлений. Например, автор представляет читателю «более современный подход к рассмотрению специфики блюзового лада» (с. 68), который заключается в объединении двух «обогащенных пентатоник» в одиннадцатиступенный звукоряд. В результате этого «блюзовый лад охватывает почти все звуки хроматики», а в его структуре оказывается ступень малой сексты. Пожалуй, это единственный известный нам случай ее включения в состав блюзового лада, «природное свойство» которого автор видит в «совмещении в себе качеств мажора, минора и хроматики одновременно» (с.68)<sup>12</sup>. Свое слово автор говорит и в классификации блюзов, разделяя их на риффовый, комбинированный и свободный.

Профессионально понимается Столяром существующая проблема терминологии теории джаза. Подчеркнем, что он одним из первых делает попытку корреляции академических и джазовых понятий и терминов, что остро актуально в современной ситуации, на стадии формирования

---

<sup>10</sup> Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. С.8.

<sup>11</sup> Близкие идеи содержатся в «Системном курсе гармонии джаза» А. Рогачева, где автор предлагает систему замененных гармонических блоков. В основе каждого блока – четыре звука, образующих уменьшенный септаккорд и являющихся примамми взаимозаменяемых аккордов.

<sup>12</sup> Существующие концепции блюзового лада подробно рассматриваются в диссертации О.В. Тыгык «Американский блюз: поэтика жанра (на примере блюзов 1930-1960 годов)». М., 2012.

письменной профессиональной культуры в российском образовательном пространстве джаза.

Столяр пишет: «при отсутствии единой терминологической базы авторы русскоязычных пособий часто вводят собственные термины для описания одних и тех же явлений, что порождает путаницу» (с.3). Парадоксальным образом, заметим, свою лепту в создание подобной путаницы вносит и сам автор. Правда, она проявляется не столько в «терминотворчестве», сколько в трактовке устоявшихся терминов академической теории и выходе за пределы их понятийных полей. Приведем несколько наиболее показательных примеров.

Справедливо отмечая некорректность зависимости диатонических ладов от мажора и минора, автор, между тем, сам оказывается в подобной ловушке, говоря, например, о пентатонике как разновидности диатонической ладовой системы (с.59).

*Полиритмию* автор обнаруживает «в клавирных произведениях И.С. Баха, где партия правой руки изложена шестнадцатыми, а партия левой – восьмыми, и наоборот» (с.82) и подкрепляет свое высказывание начальным фрагментом Прелюдии *до минор* из второго тома ХТК.

*Полиметрия* трактуется Столяром как различная периодичность акцентуации в разных голосах в рамках *одного размера*, за счет чего возникает эффект совмещения различных метров.

Странно выглядит определение *гетерофонии*, которую автор относит к одному из трех основных фактурных типов (наряду с полифонией и гомофонией): «одновременное звучание разных голосов или разных фактурных пластов, ничем не связанных друг с другом» (с.86).

Справедливости ради заметим, что в целом язык Столяра представляется нам профессиональным, современным, грамотным, четко и внятно артикулируемым. В плане общей эффективности (комплексного характера руководства, информативности, логики структуры, качества и стиля изложения) учебник Столяра являет собой образец нового поколения профессиональной русскоязычной джазовой учебно-методической литературы.

Пример иного рода представляет «Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза». Ее автор Валерий Юрьевич Белинов, самопровозглашенный «King Blues of Russia». Издание «Школы блюза» является логичным продолжением популяризаторской деятельности музыкан-

та, продвигающего блюзовое движение в России. Это далеко не единственный род его творческой деятельности: как значится в аннотации пособия, Белинов – «легендарный музыкант мультиинструменталист, композитор и педагог», а также звукорежиссер, вокалист, художник, конструктор музыкальных инструментов, пропагандист целебных качеств музыки. За плечами этого универсала два курса вокального отделения Рижского музыкального училища и Заочный народный университет искусств, где в начале 1980-х годов он «возмещал пробелы в своем знании классической теории музыки»<sup>13</sup>.

Проблемы в этой сфере, как можно судить по «Школе блюза», у ее автора остались и после обучения в ЗНУИ. Видимо, они были настолько серьезными, что не могли быть решены в стенах данного вуза, который «является центром любительского искусства в России»<sup>14</sup>. Любовь к искусству, бесспорно, вещь прекрасная, но порою бесконечно далекая от профессионализма. Любитель, как правило, занимается творчеством «для себя», не претендуя на массовое тиражирование своих достижений и обладание правом учить других. Если же происходит обратное, то любительство превращается в любительщину, а под маской профессионала скрывается лик дилетанта. К сожалению, эта ситуация иногда имеет место в современной образовательной практике. Частный ее случай – «Школа блюза для фортепиано» Белинова, одним из слабых звеньев которой является заявленная на титуле «Гармония блюза». Сквозь призму этого, казалось бы, узко теоретического аспекта высвечивается комплекс разноплановых, но при этом взаимосвязанных профессиональных проблем. Неумелое оперирование специальной терминологией свидетельствует о музыкально-теоретической неграмотности автора, качество инструктивных текстов – о невысоком уровне языковой культуры; отсутствие четких определений, значимых для понимания звуковысотной и структурной организации блюза, закономерно отражается в малорельефной демонстрации блюзовых идиом в большинстве музыкальных образцов. Кроме того, из-за абстрактности адресата пособия

---

<sup>13</sup> Валерий Белинов [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.jazz.ru/pages/belinov/>

<sup>14</sup> ЗНУИ [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://edunews.ru/universities-base/moscow/Vuzy-dizayna-kultury-i-iskusstva-Moskvy/vysshie-uchebnye-zavedeniya-kultury-i-iskusstva\\_201.html](http://edunews.ru/universities-base/moscow/Vuzy-dizayna-kultury-i-iskusstva-Moskvy/vysshie-uchebnye-zavedeniya-kultury-i-iskusstva_201.html)

упускается возможность эффективного использования психофизических особенностей конкретной возрастной категории.

Понимая всю серьезность подобного «обвинительного заключения», конкретизируем его основные позиции рядом доказательств, намеренно оставляя в стороне вопросы художественной ценности музыкальных примеров и специфики предлагаемой Белиновым фортепианной методики.

Как построена «Школа блюза»? По традиционному дидактическому принципу «от простого к сложному», на что указывает сам автор. По его мнению, в этом состоит уникальность пособия, которое «отличается от многих других тем, что, начиная с самого простого, постепенно усложняет контекст» (с.2)<sup>15</sup>. Неожиданный «каданс» на слове «контекст», к сожалению, не случайность: текст учебника усыпан подобными «перлами», яркими репрезентантами идиостиля автора. Их «свежесть» можно будет неоднократно почувствовать в приводимых ниже цитатах, а сейчас обратимся к структуре пособия, которая выглядит вполне логично и убедительно.

«Школа блюза» Белинова состоит из трех частей, каждая из которых содержит блоки упражнений, включающие *jazzex*, *jazzet* и *jazzmen*, и педагогических комментариев к ним. *Jazzex* мыслится автором как подготовительное «гармоническое поле, которое потом будет разработано в упражнение типа *jazzet* и *jazzmen*» (с.4). Однако, заметим, что подобная структура (а также рекомендации транспонирования упражнений и импровизации на их основе) напрямую заимствуется Белиновым, без указания на первоисточник (и здесь встает вопрос о профессиональной этике), из сборника «Джазовые этюды и пьесы» О. Питерсона<sup>16</sup>. Этимология названий «*jazzex*» и «*jazzet*» Белинова связана с питерсоновскими «*jazz exercise*» и «*jazz etude*», равно как и методическая многоступенность, реализованная у Питерсона на двух структурных уровнях: в крупном плане в трех частях пособия (1 – упражнения и менуэты, 2 – джазовые этюды и джазовые пьесы, 3 – джазовые упражнения), а внутри частей в парах *упражнение – менуэт* и *джазовый этюд – джазовая пьеса*. Канадский пианист, по всей вероятности, намеренно не назвал экзерсисы начального этапа пособия джазовыми, поскольку

<sup>15</sup> Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация источников.

<sup>16</sup> Питерсон О. Джазовые этюды и пьесы. СПб.: Композитор, 2004. 62 с.



эти элементарные упражнения находятся лишь на подступах к джазу. В «Школе» Белинова наименование всех пьес имеет головной корень «jazz», что выглядит вдвойне странно: во-первых, титул издания обещал обучение блюзу<sup>17</sup>; во-вторых, многие музыкальные примеры напроць лишены как блюзовой, так и джазовой интонационности. Из 40 инструктивных миниатюр по-настоящему репрезентируют блюзовую модель только шесть (!): «Jazzmen 3», «Jazzex 10», «Jazzet 10», «Jazzex 11», «Jazzex 12» и «Jazzet 12». Отсутствие комплекса блюзовых идиом в большинстве упражнений, на наш взгляд, является еще одной крупной проблемой пособия.

Как известно, история блюза насчитывает уже более столетия, и к настоящему времени существует масса его творческих преломлений. Однако, думается, что жанр «школы» предполагает усвоение в первую очередь базовых жанрово-стилевых шаблонов: гармонических и структурных формул, интонационных клише. К самым репрезентативным из них относятся блюзовый квадрат (12-тактовая структурно-гармоническая схема) и блюзовая гамма как основа мелодической линии. Объяснить их специфику и продемонстрировать ее в упражнениях – одна из первых и главных методических задач пособия подобного рода. Ученик с первых же шагов должен представлять, что головной гармонический оборот блюза – плагальный, что основная аккордовая краска – малый мажорный септаккорд, а особая интонационность мелодии создается за счет блюзовых нот. Взглянем на первые нотные образцы. Какие признаки блюза или джазового языка можно обнаружить в них? Не будет преувеличением сказать, что никаких. В основе гармонии «Jazzex 1A» лежит нисходящая диатоническая секвенция, основанная на обороте  $T_5, D_7$ . Чистейшая диатоника *До мажора*, автентическое соотношение аккордов первого такта, их секвенцирование, квадратная структура пьесы не вызывают ни малейших ассоциаций с блюзом, в результате чего уже на первых уроках может возникнуть полная жанрово-стилевая дезориентация ученика.

---

<sup>17</sup> Блюз и джаз хотя и «родственники», но полное их отождествление и терминологическая синонимия более чем сомнительны. Отчетливо осознавая это, мы включили «Школу блюза» в обзор джазовых учебных пособий, поскольку блюз является одним из важнейших предджазовых жанров, и его освоение – элемент «обязательной программы» обучения джазового музыканта.

♩ = 121 Jazzex 1

The score for Jazzex 1 is in 4/4 time with a tempo of 121. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some bass notes.

Сомнения вызывает интонационный материал и многих следующих упражнений, также лишенных комплекса характерных блюзовых идиом. Одни из них смело можно назвать «антиблюзовыми» («Jazzex» 1, 7, 8, 8A, 9, «Jazzmen 11»):

♩ = 108 Jazzex 7

The score for Jazzex 7 is in 4/4 time with a tempo of 108. The right hand features a more complex melody with some chromaticism, and the left hand provides a steady harmonic accompaniment.

This block shows the second system of the score for Jazzex 7, continuing the melody and accompaniment from the first system.

♩ = 99 Jazzex 9

The score for Jazzex 9 is in 4/4 time with a tempo of 99. The right hand plays a melody of quarter notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords.

В других же отдельные жанровые признаки блюза хоть и присутствуют, но оказываются либо задавленными неоправданной диссонантностью и неуместной фактурой, либо втиснутыми в изломанные структуры из нечетного количества тактов. Большинство *jazzex*'ов, *jazzet*'ов и *jazzmen*'ов вовсе не показательны для блюза в отношении формы и содержат отход от «классического» типа блюзового квадрата, так как состоят из 10, 13, 14, 15,

16, 17 и 19 тактов. Подобные экзерсисы «Школы» как учебника начального этапа не соответствуют жанровому типу и, вследствие этого, оказываются малоприспособленными в методическом плане для формирования устойчивых навыков при освоении блюза. Более того, противоречие между звуковым образом жанра (имеющимся у ученика благодаря слуховому опыту) и примерами (которые позиционируются автором как блюзовые) может скорее отпугнуть начинающего музыканта, спровоцировав «шизофонию», чем направить его по верному пути освоения жанра.

Дезориентации ученика способствует и несоответствие методических комментариев нотным образцам. Например, «Jazzmen 1» автором описывается как образец «классической схемы 12-тактового блюза» (с.10), в то время как музыкальный пример состоит из 14 тактов, а его гармония вовсе не является типично блюзовой. Вместе с тем, самый распространенный шаблон блюза все же представлен в виде функциональной цифровки в главном разделе «Jazz & Blues», однако поиски этой «основной модели нашей школы» (с.5) в нотных образцах будут бесплодными: он так и не реализовался в белиновских экзерсисах. Стоит ли удивляться, что используемые автором термины «блюзовая схема», «блюзовая форма» остались без подобающей учебному пособию расшифровки.

«Дезинформация» содержится и в терминологии, что вкуче с индивидуальной спецификой речи автора удваивает отрицательный эффект подобного обучения. Так, комментарий к пьесе «Jazzex 1» гласит, что это «16-тактовое упражнение состоит из четырех четырехтактовых периодов и построено на чередовании пальцев и смене позиций» (с.8), где «каждый 4-тактовый период заканчивается неполной каденцией» (укажем, что каждый из трех первых четырехтактов завершается на II, а последний на тонике). Нужно ли говорить, что ни четырех периодов, ни четырех каденций здесь нет, а единственная заключительная каденция является полной?

Владение терминологическим аппаратом, особенно в сфере гармонии и формы, является одним из самых уязвимых мест профессионального комплекса автора «Школы блюза». И дело здесь не в легких погрешностях, которые можно было бы простить создателю учебника, который, кстати, обучался «по классу классической теории музыки»<sup>18</sup>. Ситуация

---

<sup>18</sup> Валерий Белинов: биографическая справка [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.jazz.ru/pages/belinov/notes.htm>

гораздо серьезнее: автор пособия демонстрирует непонимание базовых музыкально-теоретических терминов (таких, как *тоника*, *диатоника*, *половинная каденция*, *альтерация*, *пермутация*, *политональность*, *период*, *трехчастная форма*, *кода* и др.), а, следовательно, и непонимание сути явлений, ими означаемых, транслируя ложное знание ученической аудитории. Так, с его точки зрения, «первым и самым простым примером альтерированного аккорда является доминансептакорд – С7. Альтерируется здесь интервал септима (7), который понижается на полтона» (с.39). «Линейный бас на базе диатоники» в *До-мажорном «Jazzet 2»* включает звуки *си-бемоль*, *фа-диез*, *соль-диез*, *ре-бемоль* (с.13). В качестве примера «увеличенного аккорда» приводится «С, Eb, Ab» (с.44). «Полиритмические структуры» описываются на основе упражнения, выдержанного в безостановочном движении ровных восьмых («Jazzex 11»). Трехчастная форма, по мнению автора, складывается из таких разделов: «1) интро – вступление, 2) тема – основная часть, 3) кода – окончание» (с.18). В качестве коды в большинстве нотных примеров указывается последний такт построения, представляющего по форме период, или два-три завершающих его такта. В «Jazzet 4» начало коды обозначено там, где еще не закончился блюзовый квадрат, в 9-м такте основной структуры.

Продолжая разговор о гармоническом компоненте пособия, приведем еще несколько цитат, которые говорят сами за себя:

– «Джазовая гармония состоит из 4 голосов» (с.28);

– «Иногда в некоторых аккордах вообще нет определенных интервалов» (с.29);

– «В джазе не принят резкий переход из функции в функцию, поэтому, как правило, либо альтерируется данная функция, либо происходит замена одной функции на другую» (с.40);

– «Политональность возникает, когда мы смешиваем симметричные аккорды и лады, исполняя их от разных ступеней лада, находящихся в интервальном соотношении внутри того же лада» (с.24);

– «Трезвучие левой руки будет оправдано содержанием терции (3) и септимы (7) и какого-нибудь альтерированного интервала: ноны (9), уменьшенной ноны (b9) или уменьшенной квинты (b5). Подчас в такой широкой импрессионистичной гармонии не нужна и тоника» (с.61);

– «Картина джазового голосоведения не будет полной, если мы не упомянем об Испании – о выразительности и энергетике ритмов фламенко, о потрясающей динамике и экспрессии этого стиля» (с.56).

Автор претендует на некие глобальные обобщения: «Если мы начнем анализировать гармонию джазовых произведений 40-х и 50-х годов, то увидим определенные закономерности – и их много, но некоторые являются ключевыми. Во-первых, джазовая гармония любит интервальное развитие в течение одного такта [...] Во-вторых, септаккорд раскладывается на два аккорда: минорный септаккорд и собственно сам септаккорд, при этом минорный септаккорд построен на квинтовом тоне вверх от баса искомого септаккорда и всегда родственен самому септаккорду» (с.29). На этом изложение «закономерностей» оказывается исчерпанным... Пожалуй, по данному перечню ученику будет трудно вникнуть в специфику гармонии джаза середины прошлого века. Впрочем, объяснение гармонической логики или особенностей аккордики конкретных упражнений пособия, видимо, не входит в цели автора: «В рамках этой школы мы не проводим полноценный анализ этой сложной гармонии, да и не стоит перегружать голову» (с.32); «Думаю, нет смысла заниматься скрупулезным анализом соответствия гармонии с мелодией. Проконтролируем на слух, просто по ощущению» (с.11). А после высказывания «В этом упражнении мы встретились с разными типами аккордов. Достаточно знать, что они есть» (с.11) испаряется последняя надежда хоть на сколько-нибудь внятное объяснение гармонического строения блюза.

И все это – в тексте под названием «Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза», то есть учебника, предметом которого избрана именно гармония! Думается, что вопрос о профессиональном или дилетантском уровне данного пособия на фоне подобных доказательств имеет абсолютно однозначный ответ.

Последние из приведенных нами цитат показательны и для характеристики «Школы блюза» как *учебного* пособия. Уклонение от объяснения важных для предмета учебника явлений не вписывается в жанровые каноны учебно-методической литературы. Не соответствуют им и некоторые иные качества данного издания.

Одним из обязательных признаков учебной литературы является, как известно, ее нацеленность на определенную возрастную категорию.

От этого фактора зависит язык и стиль изложения, рабочий терминологический аппарат, объем и сложность материала. В музыкальных пособиях к данному ряду стоит добавить еще и ориентацию на слуховой опыт ученика и связанную с ним способность «впитывания» материала разной интонационной природы, а также физические особенности развития исполнительского аппарата.

Пособие В.Белинова начинается с приветствий: «Здравствуй, будущий музыкант! Увлекательное путешествие в музыку началось!» (с.3). Это еще одна позиция текста (вслед за заглавием), дезориентирующая читателя. Подобным обращением автор определяет своего адресата как юного ученика, вступающего на путь освоения не только блюза, но и музыки вообще. Однако, стиль дальнейшего изложения заставляет усомниться, способен ли новичок понять содержание даже начального раздела «Jazz & Blues», где говорится о «блюзовом голосоведении», «музыкальной мыслеформе», «трех основах любой музыки – тонике, субдоминанте и доминанте», «инверсиях аккорда», а далее об «обертональном спектре» (с.18), политональности, альтерации, пермутации и т.д. и т.п.

Загадкой для юного музыканта будут и «иероглифы» джазовой цифровой нотации, наподобие *bl Aug*, т.к. в пособии отсутствует «ключ» – таблица буквенно-цифровых обозначений аккордов и их расшифровка (обычно джазовые издания снабжаются подобными «интродукциями»). Как известно, в трактовке джазовой «нотации» возможны варианты, и в «школе» наличие такой подсказки просто необходимо.

Кроме того, музыкальный материал некоторых примеров неадекватен как уровню пианистической подготовки, так и слуховому опыту начинающего блюзмена. Так, уже в первой части пособия, как замечает сам автор, есть упражнения, «требующие серьезной растяжки пальцев» (с.18), а значит, не соответствующие физическим возможностям ребенка, и поэтому вряд ли методически целесообразны. Вопреки собственному заявлению о постепенности усложнения материала, оно отсутствует как в плане гармонии, так и в плане пианистической техники: гармоническая сетка в «Jazzmen 1» намного сложнее, чем во многих последующих упражнениях первой части, а упражнения финальных блоков проще многих предшествующих. В комментариях к одному из них («Jazzet 11») читаем: «Овладевая техникой этого упражнения, испыты-

ваем оптимистический настрой и видим новые возможности инструмента, увязывая полученные навыки в монолитную концепцию» (с.57). Однако, в чем же «монолитность концепции», сам автор пояснить не в силах. Добровольное признание беспомощности происходит уже в начале второй части, которая заключает в себе «суть всей концепции, которую невозможно изложить в рамках данного труда» (с.23). Белинову нельзя отказать в энтузиазме, с которым он уверяет ученика в высоком художественном уровне своих «произведений»: «Содержанием схемы является великолепная 2-тактовая блюзовая фраза» (с.10); «правая рука представляет великолепный пример сочетания мелодического и гармонического аккомпанемента» (с.20); «звучит хорошо скомпонованный, настоящий блюз, где партия правой руки безукоризненно укладывается в партию левой» (с.20); «*jazzet* создает настоящее удовлетворение от исполнения блюза» (с.21).

Безусловно, учебник написан человеком, по-настоящему любящим блюз и ратующим за его распространение. Приветствуя сам факт появления отечественного пособия по блюзу, все же с сожалением заметим, перефразируя Алексея Козлова<sup>19</sup>, что отсутствие профессионализма невозможно прикрыть даже высочайшим энтузиазмом.

Наверняка новейшие российские учебные издания еще вызовут немало дискуссий. Но именно это и станет показателем положительной динамики в образовательной сфере теории джаза: от инерционного движения предыдущего этапа к активному поиску действенных методов в педагогике настоящего времени, ее обновлению и выходу на новый уровень профессионализма.

---

<sup>19</sup> А. Козлов, рассказывая об обновленном в 1984 году составе «Арсенала», отметил, что приглашенные в него опытные джазовые музыканты не проявляли подлинного интереса к музыке коллектива: «Интересно, что публика интуитивно чувствовала отношение некоторых исполнителей к тому, что они играют, и не аплодировала даже при безукоризненно исполненном соло. Отсутствие энтузиазма невозможно прикрыть даже высочайшим профессионализмом» (Козлов А. Джаз, рок и медные трубы. М.: Эксмо, 2005. С.383).

## **О КУРСЕ «АРАНЖИРОВКА И ГАРМОНИЗАЦИЯ» ДЛЯ ПИАНИСТОВ-БАКАЛАВРОВ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ**

**К**артина музыкально-теоретических предметов, так или иначе связанных с гармонией, в учебном плане пианистов-бакалавров РАМ им. Гнесиных насыщена и разнообразна. Кроме базовой лекционной гармонии на первом курсе, в учебном плане у студентов числятся лекции по «Гармоническому голосоведению и истории гармонических стилей» на 2 курсе, индивидуальные занятия по «Гармонии в академических и неакадемических жанрах» на 2-3 курсах, лекции по «Новейшим принципам современной композиции» на 4 курсе, индивидуальные занятия по «Аранжировке и гармонизации» на 2-3 курсах. В данной статье мы хотели бы рассмотреть последний предмет с точки зрения его потенциала и перспектив для исполнителей, а также представить свое видение этого курса.

«Аранжировка и гармонизация» существует у пианистов всего несколько лет. Индивидуальные занятия со студентами распределяются по нескольким педагогам кафедры теории музыки: так в рамках стилиевой гармонии возникают авторские подходы педагогов, ведущих дисциплину. В конце курса студентами сдается экзамен, который проходит в виде концерта, где исполнители выступают со своими собственными сочинениями. Стилиевые рамки курса охватывают период западноевропейской и отечественной музыкальной культуры с эпохи барокко по сегодняшний день. Однако, прежде чем говорить о видах заданий, которые возможны на «Аранжировке и гармонизации», задумаемся о перспективах исполнителя-пианиста в современных реалиях.

На сегодняшний день<sup>1</sup> только на первом курсе академии учится около 30 пианистов. Надо ли говорить, что исполнительский уровень у них разный, как и дальнейшая музыкальная карьера. «Пианист я – обычный, держусь на том, что уши есть, и могу сыграть с ходу по слуху

---

<sup>1</sup> Статья написана в ноябре 2016 года.



все, что угодно, причем в той же тональности, что мне запоете... А если всерьез, то у меня есть свойство, которое прикрывает и восполняет пианистическую несовершенство, у музыкантов это называется “чувство ансамбля”, в данном же случае не знаю как и назвать – я “слышу движение”, то есть педагог показывает, а я моментально озвучиваю любую его прихоть, и, как бы я ни играла, педагог всегда доволен, ибо под меня ему удобно и легко»<sup>2</sup>. Это монолог героини Лады Исуповой. Ее книга «Записки концертмейстера балета» любопытна описанием не только закулисной жизни балетного искусства, но и тех требований, которые может предъявить жизнь пианисту.

На вводном занятии курса аранжировки со студентами обсуждаются вопросы, которые актуальны в любом виде профессиональной деятельности, а именно: «За что сегодня платят (в нашем случае – пианисту)?» и «Какими умениями и навыками обладаю я (исполнитель)?», то есть «Насколько я конкурентоспособен?». Ответы на них и выстраивают стратегию курса. Итак, за что?

Сольное выступление. Нас интересует, прежде всего, музыкально-оформительская деятельность, на которую справедливо указывает в своем пособии А.Пак<sup>3</sup>, говоря о выступлении пианиста-оформителя во время различных мероприятий. «Репертуар в данных видах работы, – пишет Анна Григорьевна, – охватывает широкий спектр жанров и стилей как фортепианной, так и не-фортепианной музыки..., включая темы из опер, симфоний, музыку из кинофильмов, эстрадные песни и т.д.»<sup>4</sup>. Конечно, исполнителю всегда можно запастись соответствующими нотами, однако есть здесь и риск столкнуться с непосредственным заказом. И тогда не только собственное мастерство, но и честь, а быть может, и предлагаемый гонорар станут условием к принятию решения – «играть или нет».

Концертмейстерская деятельность. Нередки случаи в исполнительской практике, когда для вокалиста принципиальным является ис-

---

<sup>2</sup> Исупова Л. Мастер-класс. Записки концертмейстера балета. М.: Издательство АСТ, 2015. С.92-93.

<sup>3</sup> Пак А. Создание авторских композиций с использованием технологии фортепианной аранжировки и импровизации. Учебно-методическое пособие. М.: Современная музыка, 2015. С.5.

<sup>4</sup> Там же.

полнение «В дымке-невидимке» Танеева не в До, а в До-бемоль мажоре, потому как «неудобно, ибо высоко». Но если на выработку «иммунитета» к вокалистам, а также на беглое транспонирование и чувство ансамбля у пианистов есть «концкласс», то концертмейстерская деятельность в работе с хореографом, дирижером или на уроке ритмики в младшей группе детского сада ставит перед ними совершенно иные задачи. Особенно ущербно выглядит пианист с высшим образованием, не умеющий с ходу подобрать аккомпанемент к любимой публикой песне во время дружеского застолья.

Продолжением темы становится и *игра в ансамбле*. Если с академическим нотированным репертуаром у пианистов дела обстоят более-менее благополучно, то работа с расшифровкой basso continuo в барочном коллективе или фактурная реализация джазовых цифровок предполагает порой некую панику. Упомянем также работу клавишника в эстрадной группе с музыкантами, которые играют и поп, и рок, и фанк талантливо, но чаще всего по слуху, оформляя редкие партитуры по принципу «как могу», а запросы к партии пианиста изображают исключительно жестами и междометиями.

В списке возможностей пианиста в рамках современной музыкальной ситуации назовем также деятельность *редактора, аранжировщика* и даже *композитора*. Все названные выше виды деятельности предполагают самостоятельное творчество пианиста. Выделим особо работу над фортепианными вариациями, переложениями, транскрипциями – созданием оригинальных авторских композиций, способных составить «бисовый» фонд исполнителя. Практика Ференца Листа, Феруччо Бузони, Сергея Рахманинова и других великих пианистов видится сейчас весьма актуальной, как в связи с собственным мастерством исполнителя, так и с музыкальным просветительством.

Что же должен уметь студент-пианист, если он предполагает заниматься каким-либо из названных видов деятельности? Прежде всего, понимать характерные черты того или иного музыкального стиля. Как показывает история европейского музыкального образования, сочинение «в стиле», «в жанре» и «по модели» принципиально важно для профессионального обучения музыканта-исполнителя. Умение гармонически грамотно выстроить форму, сочинить развивающий раздел, подойти к кульминации, использовать требуемые жанром выразительные сред-

ства, а также работа с другим инструментальным тембром, сочинение на текст – это и многое другое, будучи созданным самим исполнителем, воспитывает в нем большую чуткость к чужому авторскому материалу.

Наряду со способностью сочинять, важным навыком, который может быть развит на «Аранжировке и гармонизации», стоит считать и культуру вне-нотного исполнительства. Речь идет о создании музыкального текста «с ходу», ориентируясь на гармоническую цифровку, особенности голосоведения, формы, жанра и фактуры, а также на собственные слух, память и вкус. Сюда относится работа с барочной цифровкой basso continuo или основными джазовыми стандартами; умение подобрать и транспонировать мелодию с аккомпанементом; умение этот аккомпанемент придумать; сочинение разного типа вариаций (прежде всего, фактурных и жанровых); наконец, создание кавер-версии популярной песни.

Отдельным пунктом выделим работу пианиста с непривычным ему нотным текстом, а именно – чтение партитур (квартетных, хоровых, симфонических).

Ориентируясь на все выше сказанное, приведем некоторые формы работы на уроке и дома, предлагаемые студентам в рамках курса. Два семестра занятий и жанрово-стилевой ракурс работы с материалом предполагают следующее распределение: первый семестр – барокко и классика, второй семестр – романтизм и XX век. Каждый из периодов подразумевает, кроме других форм отчетности, написание произведения «в стиле». В рамках барокко это может быть как клавирная прелюдия, так и один из танцев сюиты, например, сарабанда или гавот. Если позволяет время, можно также поработать над сочинением рондо французских клавесинистов. Классический стиль предполагает написание фактурных вариаций в духе Моцарта или менуэта в сложной трехчастной форме. Романтизм может быть представлен как сочинением прелюдии (например, в стиле Шопена), так и написанием романса на поэтический текст, свободными вариациями на народную тему, фортепианной транскрипцией вокального или инструментального произведения. Освоение музыки XX века предполагает работу над сочинением композиций в рамках хроматической тональности, додекафонии, модальности, серийности. Здесь возможно написание цикла фортепианных пьес на программный сюжет или пьес с яркой жанровой составляющей в той

или иной гармонической и композиционной технике (например, Прокофьева, Шостаковича, Бартока). Программные названия, предложенные самими учащимися, как правило, дают им большую свободу в выборе музыкальных образов.

Основными формами работы в рамках курса следует назвать анализ, творческое музицирование и сочинение.

*Анализ* большого количества музыкального материала – как нотного, так и аудио – направлен на выявление основных признаков того или иного гармонического стиля, жанра, типа фактуры. Можно рассматривать не только музыкальный материал, соответствующий выбранному стилю (в барокко – Баха, в классике – Моцарта), но и проводить любопытные связи между, казалось бы, разными произведениями. Так, например, когда изучается и озвучивается цифровка барочного генералбаса, а также анализируются образцы *partimenti* 18 века, параллельно ведется работа и с расшифровкой базовых джазовых стандартов. Задача студента – попытаться на основе готовой мелодии и выписанной цифровки создать свои версии фактуры, мелодической линии и метроритмического оформления аккомпанемента. В данном случае джазовые стандарты (их можно взять, например, из пособия по сольфеджио И.А. Пресняковой<sup>5</sup>) – вероятно, самый благодатный материал. В итоге студентам нужно привыкнуть работать в условиях частичной фиксации музыкального материала, барочного или джазового.

Другую аналогию можно провести, когда разговор заходит о музыке классического стиля. Здесь полезным видится сравнение классических и неоклассических композиций в близких жанрах: например, менуэты Гайдна и Равеля, сонатины Клементи и Сати, гавоты Рамо и Прокофьева.

Во время написания фортепианных транскрипций анализируются произведения Листа, Рахманинова, Плетнева и других авторов, причем фортепианные версии сравниваются с оригинальным музыкальным материалом.

*Творческое музицирование* включает в себя, прежде всего, исполнение «с ходу» либо с минимальной предварительной подготовкой определенного музыкального материала. Это может быть описанное выше исполнение партии *basso continuo* и джазовых цифровок. Или

---

<sup>5</sup> Преснякова И. Джазовые стандарты в курсе сольфеджио. М.: ВУ, 2010. 73 с.

исполнение на фортепиано подобранной, но незаписанной музыки из кинофильма или мюзикла, а также создание фортепианной кавер-версии любой популярной песни. Во всех случаях главное – исполнить музыкальный материал без очевидных повторов, выстроить логичную музыкальную драматургию с развитием-кульминацией-заключением, предложив несколько фактурных и ритмических версий одной и той же гармонической схемы куплетов. Сюда же относится и исполнение танцев по заданным условиям, например, может быть дано задание: исполнить мазурку, в миноре, в простой трехчастной форме с мажорной средней частью и точной репризой. Предварительно разбираются характерные признаки этого танцевального жанра: размер, ритмические особенности, тип фактуры, тональный план.

К исполнению на уроке заранее подготовленного материала относятся и задания по чтению партитур. Например, когда ведется разговор о классическом менюэте, возможно исполнение студентами менюэтов из квартетов Гайдна и Моцарта. Конечно, сопротивление альтовому ключу велико, но оно преодолевается благодаря не столько транспонированию, сколько общему слуховому представлению о произведении<sup>6</sup>.

И еще одной важной формой работы, кроме анализа и музицирования, является *сочинение*, то есть письменно зафиксированное творчество. Не так много студентов-пианистов способны предложить собственный оригинальный музыкальный материал. Немногие могут сочинить музыку, похожую на определенного автора. В этом плане пособие по гармонии Т. Лейе<sup>7</sup> замечательно, среди прочего, тем, что предлагает начальные музыкальные фрагменты в том или ином стиле для дальнейшего развития.

Также отметим работу над разными видами варьирования предложенного музыкального материала: варьирование мелодии, метроритма, гармонии, фактуры. Речь идет, прежде всего, об освоении мелодической фигурации, описанной Ю. Тюлиным. Пособие С. Слонимского «Практическая гармония»<sup>8</sup> частично ориентируется на труды Тюлина,

---

<sup>6</sup> Студентам я всегда даю совет по чтке партитур: «Если хотите хорошо играть, сначала послушайте произведение, а уже потом беритесь его исполнять».

<sup>7</sup> Лейе Т. Гармония: Учебное пособие для студентов заочного отделения фортепианного факультета. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 84 с.

<sup>8</sup> Слонимский С. Практическая гармония. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2005. 76 с.

поэтому возможно обращение и к этому источнику. Студентам предлагается гармонизовать определенную мелодию, а затем на основании этой гармонизации придумать разные типы фактуры, варьировать мелодическую линию, не просто заменив одну ноту несколькими, но соблюдая фразировочную логику. Здесь же возможна работа над созданием вариаций на сопрано остинато (в качестве тематического материала предлагается народная песня), как в «Песне Марфы» из «Хованщины».

Перечисленные виды работ служат подготовительными упражнениями к фортепианным транскрипциям, которые могут заменить написание романтической прелюдии. Образцами являются фортепианные транскрипции Балакирева («Жаворонок» Глинки), Листа («Соловей» Алябьева, песни Мендельсона и Шуберта), Рахманинова (транскрипции собственных романсов). В качестве первоначального материала можно взять песни Шуберта, Глинки, Грига. Желательным также было бы и создание клавирного переложения оркестрового произведения (по примеру Листа, Рахманинова, Прокофьева), однако продолжительность курса и особенности студенческого контингента не всегда позволяют обратиться к этому виду работы.

От перспектив курса переходим к проблемам, которые возникают в рамках его преподавания. Первая и главная трудность – ограниченное количество времени. К сожалению, не всегда получается освоить все перечисленные идеи, тем более что малое количество индивидуальных занятий осложняется еще и личными возможностями самих студентов: неизбежные пропуски занятий, большая загруженность, в конце концов, лень создают заметные трудности в работе над «Аранжировкой и гармонизацией». Приходится жертвовать некоторыми составляющими курса, охватывать не все формы работы и гармонические стили. Тем не менее, нередко встречается и студенческая заинтересованность: на концертах-экзаменах по «Аранжировке» демонстрируются не только фортепианные произведения «в стиле», но и сочиненные студентами романсы, фортепианные циклы, произведения для сольных инструментов с фортепиано.

В заключение обратимся к словам музыковеда Ю. Веревкиной, которая, говоря о неакадемическом исполнении академической музыки, использует понятие *middle culture*: «В концертной практике последней трети XX – начала XXI века складывается новый образ ис-

полнителя. Последний не только передает замысел композитора, но претендует на авторство. Его неотъемлемым качеством становится многофункциональность»<sup>9</sup>. И далее: «Исполнительская практика “middle culture” находится в игровой стихии, где огромное значение придается выходу за рамки традиционной художественности. Принципы академического музицирования здесь объединяются с массовыми и бытовыми, в исполнительское искусство активно проникают элементы повседневности»<sup>10</sup>.

С учетом тех требований, которые выдвигаются современному профессиональному музыкальному образованию в нашей стране, становится очевидным, что появление в вузе музыкально-теоретико-практического предмета «Аранжировка и гармонизация» отвечает запросам времени в рамках как академической музыкальной традиции, так и упомянутой традиции middle culture.

---

<sup>9</sup> Вережкина Ю. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – XXI века: Автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2012. С.11.

<sup>10</sup> Там же. С.13.

## **ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЧУВСТВА РИТМА В РАННЕМ ВОЗРАСТЕ**

**З**аявленная в названии проблема, вне всякого сомнения, может быть рассмотрена под самыми разными углами зрения. Самый очевидный ракурс – показать, как с самого начала жизни можно развивать столь важное для человека качество: музыкальный ритм. Однако мы намерены сфокусировать внимание на формировании чувства ритма как общечеловеческого свойства, необходимого для налаживания гармоничных отношений с миром. Хорошо известно, что развитый человек – это человек, находящийся в согласии с самим собой и с окружающим миром. Только в этом случае он получает возможность полноценно развиваться на протяжении всего отпущенного ему времени. Желательно задумываться и что-то реально формировать на максимально ранних стадиях развития человека. Поэтому в центре нашего внимания оказался период, можно сказать, нулевой, который называют пренатальным (или перинатальным, родовым). Это стало той «нишей», которая весьма интенсивно изучается специалистами самого разного профиля, в числе которых не только медики, но и музыканты.

История, связанная с руководством как надо проводить время в ожидании рождения ребенка, насчитывает много веков. У многих, если не у всех народов, существует свод правил, которые следует строго соблюдать беременным. Эти правила были связаны с традиционными представлениями, которые транслировались из поколения в поколение, практически не меняясь. Однако надо отметить, что в прошлом веке, особенно в последней его трети, стали появляться исследования, связанные с прорывом в изучении обозначенного периода в жизни человека. Много новой информации стало появляться благодаря возможности фотографировать плод на разных этапах его развития, не угрожая его здоровью. Появилась потребность новые данные, свидетельствующие о родовом периоде жизни, «донести до потребителя», сделав их основой для нового направления – пренатальной педагогики.



Стали появляться книги и статьи просветительского и воспитательного свойства. Основной пафос поначалу сводился к достаточно очевидным и простым мыслям. Постепенно родители стали понимать, что появление ребенка на свет не должно и не может быть следствием простого инстинкта воспроизводства. Заниматься воспитанием ребенка с момента его рождения поздно, сообщалось в новых разработках. Надо начинать буквально с момента зачатия. А для этого надо воспитывать не столько ребенка, но и самих себя – его родителей.

Определенную роль сыграли и достаточно важные, социально значимые факторы, усиливающие необходимость целенаправленной работы с родителями: бурный натиск сексуальной революции, «случайное» появление ребенка на свет, инфантильность современных родителей, утрата чувства ответственности не только за чью-то, но и за свою собственную жизнь. Это и многое другое свидетельствовало о том, что пора остановить по-своему безответственное отношение к факту появления ребенка, прийти к осознанию себя как ответственных родителей.

Кроме того, в последние годы появился целый пласт публикаций, направленных на реализацию особого социального заказа: как создать условия для появления на свет не просто полноценного, но и развитого ребенка. В этих работах можно выделить, на мой взгляд, две тенденции. Первая характеризуется ориентацией на взаимодействие с находящимся в утробе матери ребенком с тем, чтобы мать и дитя синхронизировали свои ритмы, научились избегать или успешно справляться с возникающими стрессовыми ситуациями, наслаждались ритмами природы и музыки. Условно назовем эту линию пренатального воспитания *оздоровительной*.

Вторая тенденция весьма специфична. Она определяется запросом изрядной доли общества на рождение ребенка-чуда, ребенка, опережающего по темпам развития своих сверстников. Можно эту тенденцию условно назвать *обучающей*. Согласно ее установкам, матери предлагаются комплексы действий, направленных на осознание того, что после рождения она непременно обнаружит появление на свет талантливого, незаурядного, особенного маленького человека. Приведу пример, взятый почти наугад. «Во внутриутробный период не только идет физиологическое развитие ребенка, но и формируются подсознательные процессы быстрого и более качественного усвоения информа-

ции. Один месяц дородового воспитания равен одному году послеродового. Другими словами, если заниматься с ребенком с первого месяца после зачатия, он родится с уровнем воспитания 9-ти летнего. Родителям останется только мягко направлять его и, разумеется, продолжать воспитывать»<sup>1</sup>. И дальше. «Женщина сама может “запрограммировать” определенные возможности ребенка. Так, например, если маме хочется вырастить полиглота, ей следует особое внимание уделять музыке. Тогда слуховая кора головного мозга развивается лучше, ведь во время беременности ребенок слышит мало звуков, мама зачастую молчит, не обращается к нему»<sup>2</sup>.

В своей книге Омраам Микаэль Айванхов «Воспитание, начинающееся до рождения» пишет: «Надо понять, что зародыш – это только муляж, и, даже допустим, что этот муляж обладает великолепным лицом; но если затем оно покрыто неблагородным металлом, то и вся медаль теряет ценность»<sup>3</sup>. Для того, чтобы вырастить по-настоящему полноценного человека, необходимо воспитывать, образовывать, приучать к необходимости готовить себя к родительской стезе будущих мам и пап. И на этом пути особое место занимают упражнения, связанные с гармонизацией человека и природы, внутренней гармонизации человека, налаживанию связей природа-родители-ребенок. Человек должен научиться обнаруживать гармонию в самом себе, и только тогда он сможет обеспечить гармоничное развитие своего ребенка. А это, в свою очередь, означает овладеть ритмом высшего порядка.

Достаточно широкое распространение получила методика Томаса Верни – мирового специалиста в области пренатального развития, доктора медицинских наук. Его довольно объемная книга «Тайная жизнь ребенка до рождения»<sup>4</sup> переведена на многие языки, в том числе и на русский, на нее ссылаются многие авторы и просто родители. Томас Верни провел колоссальную исследовательскую работу, почерпнув све-

<sup>1</sup> Сиргиенко Г.П., Сиргиенко Л.В. Перинатальное (дородовое) воспитание ребенка. URL: <http://festival.1september.ru/articles/574681/>.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Айванхов О.М. Воспитание, начинающееся до рождения. URL: <http://lib.ru/URIKOVA/vospitanie.txt>

<sup>4</sup> Верни Т. Тайная жизнь ребенка до рождения. Перевод Е. Хотлубей. Москва: ЦРК «Аква», 1994. 120 с.

дения из самых новых разработок медиков и психологов, психолингвистов и философов, специалистов, работающих в родильных домах и советников национальной ассоциации по деторождению в самых разных странах мира. Новая медицинская технология и техника нового поколения позволили получить данные о внутриутробной жизни ребенка, не нарушая естественного хода его развития. Этот багаж знаний позволил ему на практике применить новые знания и проанализировать сведения, которыми поделились с ним его пациенты.

Оказалось, что внутри утробы находится вовсе не пассивное существо, которое набирает силы для рождения. Ребенок предстал в совершенно новом качестве: как существо, способное мыслить, вести активную эмоциональную жизнь, видеть, слышать, ощущать вкус, приобретать опыт и т.д. Важным открытием стало то, что уже в утробе матери он начинает чувствовать и воспринимать самого себя, у него даже появляется в некотором роде система ожиданий, которая способна повлиять на последующую жизнь. И в этом плане, разумеется, основным источником, влияющим на его отношение к миру и к самому себе, становится его мама. Новые исследования принесли и данные, касающиеся влияния отца, а точнее, чувств отца, в то время как раньше они вообще практически не учитывались.

Из рассуждений Т. Верни следуют и такого рода мысли. «Какие воспоминания останутся у Вашего ребенка о жизни до рождения? Для знаменитого дирижера это музыка, которую исполняла его мать **только во время беременности!** Для девочки, страдающей аутизмом, неспособной говорить на родном для нее французском языке, это английская речь, потому что ее мама говорила по-английски **в течение трех последних месяцев беременности.** Для других людей это звук голоса или стук сердца, яркий свет ламп в родильной комнате. Воспоминания, которые могут вызывать чувство страха или, наоборот, быть приятными. Задолго до рождения ваши дети думают, чувствуют и даже действуют. То, что происходит с ними до и во время рождения, может сильно повлиять на то, какими людьми они станут. Эти ошеломляющие открытия имеют и гораздо более важное практическое значение. Они дают нам возможность определить направление развития личности ребенка за много месяцев до его рождения»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Верни Т. Цит. изд. С.1.

В основном рекомендации Т. Верни направлены на достижение мамой ровного и спокойного эмоционального состояния. Для этого он указывает, разумеется, на роль и значение музыки как основного источника на пути достижения нужного состояния. И в этом автор, разумеется, не одинок.

Основные упражнения, рекомендуемые Томасом Верни, связаны с регулярным прослушиванием спокойной музыки. Пожелания следующие: на протяжении всей беременности примерно два раза в неделю по часу слушать музыку. Постепенно (примерно с пятого месяца беременности) рекомендуется петь, разговаривать с малышом, читать для него. Особое внимание обратим на такое замечание Верни: устойчивый пульс мамы дает ребенку ощущение безопасности, выражает любовь к нему.

С шестого месяца вводятся упражнения на прикосновение, имитирующие движения танцевального типа. С седьмого – упражнения на соотношения глубины и ритмичности дыхания, что позволяет усилить психологическую связь мамы и ребенка. Тем самым мы должны признать, что все предлагаемые Верни упражнения так или иначе связаны с налаживанием ритмики, способной активно влиять на здоровье и психическое состояние ребенка.

У нас в стране с 1984 г. существует и активно внедряется в практику система «Сонатал», разработанная доктором медицинских наук и, одновременно, музыкантом М. Лазаревым. Она во многом схожа с тем, что предлагает Томас Верни. Однако Лазарев идет дальше. Он считает, что можно путем специальных упражнений формировать очень важные для ребенка качества, которые непременно скажутся после его рождения. Песни, исполняемые мамой, у которой вовсе может и не быть голоса, способны, по мнению Лазарева, воздействовать на сенсорные системы организма и кардиореспираторные процессы. Они оказывают воздействие на оба полушария мозга, причем оказывают влияние не только на эмоциональное состояние, но и на функцию внешнего дыхания ребенка.

М. Лазарев разбивает рекомендации по триместрам, в соответствии со сроком беременности. В первом основное внимание направлено на формирование биоритмов, по которым ребенок будет жить после рождения. Во втором, когда ребенок начинает шевелиться, в центре вни-

мания находятся движения: танцы, движения под ритмичную музыку, похлопывания по животу. Третий, «образовательный», связан с чтением сказок, пением специально подобранных песенок, «рисованием» на животе геометрических фигур, а также творчеством и дыхательной гимнастикой. Основной медицинский посыл следующий: для сохранения большего количества нейронов головного мозга ребенка необходима постоянная стимуляция светом, звуком, движением и прикосновением<sup>6</sup>. Такое комплексное воздействие М. Лазарев называет «матрица рождения». В скобках укажем, что прилагаемые к данному курсу мелодии, сочиненные автором, а также специальные звуковые упражнения, выполняемые в первые часы после появления ребенка на свет, по мнению автора данного подхода способны повлиять на качество музыкального слуха: слух такого ребенка будет абсолютным.

Эта методика имеет продолжение и после появления ребенка на свет. В настоящее время она представляет собой целостную программу развития от зачатия до 18 лет.

Достаточно распространенными, в соответствии с так поставленными задачами, становятся упражнения по активизации *ритмической составляющей* – специально разработанные занятия с предметами, способными издавать звуки, включая спичечные коробки (ими беременные легонько постукивают по своему животу), гимнастические упражнения, выполняемые под ритмичную музыку, и многое другое<sup>7</sup>. Основная целевая установка в предлагаемых подходах, на наш взгляд, связана с установкой на опережающее развитие ребенка, возможность родить ребенка-вундеркинда, будущую «звезду».

Разберем последовательно те предложения, которые в избытке содержатся в интернет-источниках. Не будем забывать, что за соблазнительными идеями часто стоит желание заинтересовать будущих родителей определенной продукцией – собственной методикой, книжками, игрушками и т.д. Итак, что на сегодняшний день получают будущие родители – активные пользователи интернета?

---

<sup>6</sup> Лазарев М. Мамалыш, или Рождение до рождения. М: Кодекс, 2009. 386 с.

<sup>7</sup> Лазарев М. Контролируемое исследование звукового стимулирования плода, сравнивающее развитие музыкальных и сердечных изменений, 1992-2001. Международный журнал пренатальной и перинатальной психологии и медицины. Книга 12. 2001. № 3/4.

Многие современные подходы так или иначе ориентированы на исследования Брента Логана – психолога и физиолога, специалиста в сфере дородовой педагогики. Он является автором знаменитой на весь мир системы BabyPlus и одним из основателей пренатального обучения в США. В число его достижений относят изучение влияния звуков сердца на становление мозговой деятельности. Он создал серию из 16 кассет с записями усложненных сердечных ритмов, которые беременные должны прослушивать для того, чтобы генерировать импульсы, необходимые для активного развития мозга<sup>8</sup>. Его идеи активно поддерживаются и развиваются в том числе и в нашей стране. На многих сайтах, ориентированных на поддержку будущих мам, мы обнаруживаем те или иные элементы системы BabyPlus.

Сайт «Ваш чудесный ребенок»<sup>9</sup> содержит богатый материал, куда входят разнообразные методики, которые могут выбрать для себя будущие мамы. Есть там и важные статьи, в том числе касающиеся роли и значения музыки в пренатальном воспитании.

Обращает на себя внимание публикация, представленная безымянным автором, с темой: «Как голос и музыка влияют на развитие еще не родившегося ребенка (плода)?»<sup>10</sup>. В ней содержится анализ и методические рекомендации «звуковых» подходов к воспитанию еще не рожденного ребенка. Один из них связан с познанием родного языка, который становится для малыша, находящегося в утробе матери, знакомым, естественным и приятным благодаря интонациям и звукам голоса родителей, включая «речевую мимику» (метод *«Родные голоса»*). Он опирается на данные, свидетельствующие, что на четвертом месяце развития плод начинает реагировать на звуки, а после шести месяцев у него появляется возможность воспринимать речь. «Разговор с младенцем до родов формирует восприятие голоса матери, отца и других членов семьи. Он будет привыкать к голосам родителей, даже узнавать их на поздних месяцах беременности. Голоса родителей будут влиять на

---

<sup>8</sup> Лоуган Б. Звуковое стимулирование нерожденного ребенка: эволюционное реагирование на раздражители окружения, описание способностей. Медицинский Университет Мадраса. 1996.

<sup>9</sup> URL: <http://vashechudo.ru/>

<sup>10</sup> URL: <http://vashechudo.ru/roditeljam/dorodovoe-vozpitanie-kak-golos-i-muzyka-vlijajut-na-razvitie-esche-ne-rodivshegosja-rebenka-ploda.html>

развитие речи ребенка уже после рождения. А частота звуковой волны языка, на котором происходило общение, будет наиболее близка для ребенка в период овладения речью»<sup>11</sup>. Казалось бы, эти сведения уже стали достаточно хорошо известны родителям. А вот и новая для многих информация. «Доказано, что дети способны различать речевую мимику разных языков. И в этом не последнюю роль играет тот факт, что мама, хорошо владеющая иностранным языком, разговаривала с малышом в период беременности, периодически чередуя родную и иностранную речь. Как считают ученые, ребенок, даже находясь в утробе, уже способен распознавать речевые структуры»<sup>12</sup>. Для этого предлагаются самые разные упражнения.

**«Беседа на прогулке» и «Деловая беседа».** Во время прогулок беременной женщине предлагается разговаривать с находящимся в утробе ребенком, обращаться к нему со своими впечатлениями об увиденном, пережитом, эстетичном. Занимаясь домашними или рабочими делами, рекомендуется рассказывать ему о том, что вы делаете, что сопровождает ваши действия. «Помните, что ребенок воспринимает три потока информации: ваше эмоциональное состояние, речь и отношение к нему. Уважайте в нем своего молчаливого собеседника»<sup>13</sup>. Тем самым, можно предположить, что разговор будет носить хорошо ритмизованную форму, будет достаточно спокойным и, одновременно, эмоционально богатым.

На этом же сайте мы находим метод под названием **«Эмоциональная рифма»**, который еще в большей степени предполагает ориентацию на ритмическую составляющую. Предлагается непременно читать вслух и про себя хорошие стихи и сказки, причем такие, которым присущи приятные и «легкие» состояния. Интересно, что при чтении рекомендуется класть руку на живот (вероятно, для лучшего контакта с находящимся в утробе ребенком). Любопытную ремарку мы находим в пожеланиях будущим родителям. «Вы можете прослушивать сказки, которые находятся на цифровых носителях. Внимательно слушая сказки, старайтесь переживать события, о которых идет речь, с позиции ребен-

---

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

ка. По окончании прокомментируйте вслух свое отношение к героям сказки: “Какая умная Василиса Прекрасная”, “Какой смелый Иван Царевич” и т. д.»<sup>14</sup>. Здесь, несомненно, закладываются две формы контакта с ребенком. Одна ориентирована на создание внутренней и крепкой связи любящих родителей и детей. Вторая, судя по всему, предполагает раннее просвещение ребенка о сообщаемых ему вещах. Причем оценка родителей, вероятно, должна содержать не просто комментарий, а быть направленной на создание будущего положительного настроения на хорошие и даже героические поступки.

Особым образом следует рассмотреть подходы, в которых авторы озадачены вопросом, какую музыку необходимо и полезно слушать беременной женщине. Предлагаемый на сайте «Ваш чудесный ребенок» метод носит название «*Чарующие звуки*». Вот какая инструкция предшествует работе по данному методу. «В настоящее время ученые доказали, что прослушивание матерью во время беременности качественно структурированной музыки укрепляет нейроны ребенка, способствует образованию более тесных функциональных связей между полушариями головного мозга. В результате дети обладают большей способностью к обучению, овладению чтением и иностранными языками. У них тоньше развит музыкальный слух»<sup>15</sup>. При этом следует ссылаться на работы французского специалиста-пренатолога Андрэ Бертин, которая в своей книге «Воспитание в утробе матери, или Рассказ об упущенных возможностях» пишет, казалось бы, всем известные вещи: плод не только воспринимает музыку, которую слушает мать, но и активно реагирует на нее. Однако почему-то Бертин считает, что Бетховен и Брамс действуют на плод возбуждающе, тогда как Моцарт и Вивальди успокаивают его. Резко отрицательно она относится к рок-музыке<sup>16</sup>. Оставим без комментариев весь список, но согласимся с тем, что хорошо структурированная музыка воспринимается ребенком весьма положительно.

Здесь же мы находим очень странный совет, из которого следует, что неплохо, прослушивая музыку, поместить на свой живот наушники. Думаю, что дело это не безопасное: известно, что уже родившимся де-

---

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Бертин А. Воспитание в утробе матери, или Рассказ об упущенных возможностях / пер. с англ. Г.П.Хлуновской. СПб: МНПО «Жизнь», 1992. 32 с.



тям примерно до пяти лет не рекомендуют надевать наушники, так как это является слишком сильным «испытанием» для их психики.

Хорошо известна методика «Даренок»<sup>17</sup>, которая появилась в 1998 году как часть проекта «Воспитание здоровых и ответственных родителей». Он, в свою очередь, является частью программы, реализуемой Амурской региональной общественной организацией «Ноосферное образование». Адресат – беременные женщины, их мужья и старшие дети.

Предназначенный для воспитания будущих родителей как людей полноценных и ответственных, весь курс разбит на четыре раздела: информационный, практический, творческий и психофизический. Сведения, содержащиеся в них, касаются и дородового периода, и самих родов, распространяются они и на послеродовой период.

Важное значение придается овладению навыками, связанными с самопомощью будущих родителей, элементами арт-терапии и необходимыми физическими упражнениями. Поначалу это была система физического оздоровления беременных женщин и работа с женщинами, страдающими бесплодием. В итоге специально направленной работы участники отмечали улучшение настроения, преобладание позитивных эмоций в семейной паре и, как следствие, повышение вероятности наступления беременности. Этим упражнениям и сейчас обучают семейные пары на подготовительном курсе методики дородового воспитания «Даренок».

В результате развития проекта была организована школа по беременности и родам, новорожденности и послеродовому периоду. В основу ее занятий легли разработки Натальи Волковой, специалиста по перинатальной физиологии и психологии. Эти занятия в проекте были названы школой для родителей «Даренок». Молодые мамы сами предложили название, основанное на слове «Дар», к которому прибавили суффикс «-енок», означающий, что речь идет о маленьком существе, еще не появившемся на свет, но способном усвоить те уроки жизни, которые он получает через маму.

Постепенно проект обогащался новыми заданиями, в том числе с использованием различных форм музыкальных занятий, включая пение мамы, папы и родственников. «Даренок» вобрал в себя лучшие про-

---

<sup>17</sup> URL: <http://www.darenok.com/beremennost/beremennost/169-qq2>

граммы и методы, разработанные специалистами по перинатальной психологии. Были отобраны самые простые для выполнения и эффективные упражнения, способствующие формированию здорового и развитого ребенка.

Интересно отметить, что активно развивающийся проект перерос в разветвленную систему воспитания, куда вошли сам «Даренок» – факультет дородового воспитания родителей и детей; «Супер-бабушки и супер-дедушки» – факультет семейных традиций; «Корни и крылья» – факультет по выращиванию родовых древ; «Дарята – умелые ребята» – факультет творчества и раннего развития; «Даренок МЕГА» – факультет подготовки волонтеров и преподавателей; «Психея» – факультет психологического здоровья.

Представленный аналитический обзор показывает, что сегодня родители, ожидающие рождение ребенка, имеют довольно богатые возможности выбора программы, которой они будут придерживаться на протяжении всего срока беременности. Помимо курсов и практических занятий, часто определяемых территориальной удаленностью, они имеют возможность воспользоваться интернет-ресурсами, где представлены самые разные модели поведения и рекомендации.

Практически во всех обнаруженных нами источниках, связанных с пренатальным воспитанием, содержатся разработки, направленные на развитие необходимого для ребенка качества – чувства ритма. Воспитание этого свойства, как мы видели, авторами рассматривается и в аспекте поддержания здоровья малыша, и в аспекте формирования его будущих качеств как развитого, полноценного, творческого человека.

## **ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО СТУДЕНТАМ КАФЕДРЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ПЕНИЯ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ**

**Д**исциплина «Сольфеджио» обязательна для студентов кафедры Эстрадно-джазового пения (далее – ЭДП). Она входит в профессиональный цикл учебного плана программы бакалавриата, разработанной в рамках единой Болонской системы образования. Целью предмета является всестороннее развитие профессионального музыкального слуха у студентов. В отличие, к примеру, от «Стилевого сольфеджио» и большинства других дисциплин из профессионального цикла, в учебном плане профиля ЭДП, студенты находятся в академических рамках, что немаловажно для высококвалифицированных специалистов, выпускников такого вуза, как Российская академия музыки имени Гнесиных. Предмету отведено 432 академических часа, продолжительность курса – 6 семестров с аттестацией в 1, 3 и 6 семестрах.

Затруднение, с которым сталкивается преподаватель в начале каждого учебного года, – разная степень подготовки студентов-первокурсников. Это обусловлено тем, что, в отличие от инструменталистов, дирижеров или музыковедов, на вокальные кафедры можно поступить без наличия среднего специального образования. Поэтому на занятиях очень важно уметь держать правильный баланс: сохранять высокий темп работы, не давая расслабиться тем, кто подготовлен лучше, и в то же время заинтересовать студентов, чей уровень подготовки ниже.

Относительно большое количество студентов-первокурсников (примерно 20 человек) позволяет разделить их в начале учебного года на две группы. На этом этапе для преподавателя крайне важно определить две вещи: 1) уровень подготовки студента; 2) степень желаяния каждого конкретного студента развиваться в рамках предмета<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Дополнительной мотивацией для студента, чей уровень ниже, может стать распределение в более сильную группу.

Все занятие (2 академических часа) предлагается разделить на четыре сравнительно равных блока: 1) слуховой анализ; 2) проверка домашнего задания; 3) изучение нового материала и 4) написание диктанта. Такой план работы позволяет распределять время целесообразно и держать темп, необходимый для продуктивной работы<sup>2</sup>.

*Слуховой анализ.* Занятие начинается со слухового анализа, что позволяет сразу ввести студентов в рабочий тонус. В качестве материала к определению на слух предлагаются простые и составные интервалы, аккорды терцового и нетерцового строения. Наличие нетерцовых созвучий в блоке слухового анализа позволяет избавиться от ассоциативных штампов и заставляет студентов внимательно вслушиваться во все сыгранные ноты. Из нетерцовых созвучий на занятиях звучит квартаккорд и его обращения: квартсекунд и секундквартаккорд<sup>3</sup>.

Интервалы и аккорды терцового строения могут быть сыграны как отдельно взятые, так и с разрешением. Очень важно научить студента понимать разницу между аккордом «от звука» и аккордом, несущим функциональную нагрузку.

Все вышеупомянутые типы аккордов, а также интервалы могут быть сыграны студенту как в среднем регистре, так и в нижнем. Наличие большего количества обертонов также заставляет тщательнее вслушиваться в предложенный аккорд или интервал<sup>4</sup>. На начальном этапе студентам позволительно называть ассоциативный ряд вслух.

Фундаментом предмета, его базисом я считаю умение слышать интервалы, без знания которых невозможно ни чтение с листа, ни написание музыкального диктанта, ни транспонирование.

Для устранения проблем с определением интервалов (если таковые имеются), студентам предлагается следующий алгоритм:

---

<sup>2</sup> Очень ценным для формирования настоящей методической разработки нам представляется курс лекций профессора кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных О.Л. Берак, посвященный психологии общения с учащимися.

<sup>3</sup> Здесь мы опираемся на курс лекций по сольфеджио профессора Московской консерватории М.В. Карасевой.

<sup>4</sup> Эту методику часто использует Г.Н. Рождественский на вступительных испытаниях в Московскую консерваторию у дирижеров.

- определить для начала группу, к которой относится интервал (мы выделяем 3 группы интервалов: консонансы, диссонансы и «пустые» интервалы<sup>5</sup>);
- далее, если это не «пустой» интервал, определить расстояние между голосами – широкое или тесное;
- и последний шаг – определить наклонение (для терций и секст) или степень «резкости» (для секунд и септим<sup>6</sup>).

Наличие вышеизложенного алгоритма позволяет с высокой степенью точности идентифицировать интервалы даже тем учащимся, у которых прежде возникали с этим затруднения.

Второй блок – *проверка домашнего задания*. Это очень важная часть занятия, на которой студенты демонстрируют свою самостоятельную подготовку и, косвенно, отношение как к предмету в частности, так и к своей профессии в целом. Обычно студентам предлагается посильная домашняя работа, основанная на закреплении пройденного материала.

В дополнение к поурочному домашнему заданию, в первом семестре студенты получают список примеров из сборников по сольфеджио для обязательного исполнения наизусть<sup>7</sup>. Это является допуском студента к экзамену. В качестве материала могут быть предложены как одноголосные, так и многоголосные музыкальные примеры. Интонирование музыкального материала обязательно происходит с дирижированием.

Во втором семестре основными формами домашнего задания являются транспонирование и чтение с листа.

*Новый материал*. После проверки домашнего задания следует третий блок – устная и письменная работа в классе. В этой части занятия студенты, как правило, узнают новый материал (тему занятия) и занимаются его практической отработкой. Некоторые формы предполагают самостоятельную работу, некоторые – групповую. Также считаю полезным и добавление в этот блок элементов хорового сольфеджио. Упражнение «пение по цепочке», а также многоголосное пение интервалов

<sup>5</sup> Наша система отличается от системы, предложенной профессором Московской консерватории И.В. Способиным в учебном пособии «Элементарная теории музыки» (1951). Так, мы относим терции и сексты к консонансам; секунды и септимы – к диссонансам, а примы, кварты и квинты к группе «пустых» интервалов.

<sup>6</sup> Тритон запоминается отдельно, по предполагаемым разрешениям.

<sup>7</sup> Количество номеров соразмерно количеству оставшихся занятий в семестре.

или аккордов способствуют развитию навыков ансамблевого музицирования, развивает у студентов ценный для их будущей профессии навык пения «бэк-вокала».

*Диктант.* Музыкальный диктант – это квинтэссенция всего материала, изучаемого в предмете «Сольфеджио». Кроме того, диктант способствует увеличению объема «оперативной памяти»<sup>8</sup> у студентов, что должно благоприятно сказываться и на занятиях по специальности, и в концертной деятельности будущих мастеров отечественной эстрады. В качестве музыкального материала на занятиях чаще всего предлагается сборник диктантов профессора РАМ имени Гнесиных В.В. Алеева, а также специально написанные мною диктанты на конкретную тему, например: определенный ритмический рисунок, лежащий в мелодической основе аккорд и т.п. Для быстрой и эффективной записи музыкального диктанта студент после первого проигрывания должен определить несколько важных моментов:

- тональность (до начала диктанта играет только нота *ля*);
- размер и количество тактов<sup>9</sup>;
- особенности вступления голоса (голосов);
- ритмические особенности;
- наличие повторов (секвенции: хроматические или диатонические);
- характер окончания (нота и ее длина).

Среднестатистический диктант имеет ряд схожих позиций: как правило, он написан в форме периода, состоящего из двух предложений. Чаще всего в нем восемь тактов; первое предложение заканчивается на доминантовой функции, второе – повторного строения – на тонике. При «оперативной памяти» в один такт, студент вполне способен уже после одного проигрывания записать первый такт (а, значит, и пятый!), а также последний такт (по законам логики построение чаще всего заканчивается на длинной, «утверждающей» ноте). А написанные три из восьми тактов – это 37,5 % от всего диктанта. Больше 1/3 от всей работы!

---

<sup>8</sup> Метафора предложена профессором Московской консерватории И.К. Кузнецовым.

<sup>9</sup> Во избежание ошибок с определением количества тактов, студентам важно объяснить взаимосвязь размера и жанра. Так, например, марш или баллада записываются на 4/4, а народные танцы, например, полька или лявониха – на 2/4.

Если диктант записан быстро и остается свободное время до конца занятия, студентам может быть предложены следующие задания:

- выучить диктант наизусть, исполнив его в другой тональности (этот вид работы также хорош для будущего домашнего задания);
- творческое задание: сочинить развитый второй голос, с комплементарной ритмикой. Особенно талантливые студенты могут представить более сложную работу – аранжировку.

Альтернативой диктанту может стать запись по памяти уже известной мелодии. Такое задание хорошо выявляет проблемы с музыкальной грамотностью и внутренним слухом<sup>10</sup>.

Задания на развитие внутреннего слуха очень полезны, т.к. содержат в себе целый комплекс задач. Они могут быть даны в любом из вышеперечисленных блоков урока. Так, например, можно предложить студенту выучить номер наизусть, без возможности пения вслух или игры на инструменте.

*Особенность второго семестра.* Как уже отмечалось, большинство студентов кафедры ЭДП сдают экзамен в первом семестре. Трудность второго семестра заключается в том, что он заканчивается без какой-либо аттестации<sup>11</sup>. Мотивация без получения оценки сильно страдает. Из этого вытекает вопрос: как заинтересовать студентов? Проанализировав ситуацию, мною был разработан специальный план: проведение открытого концерта-семинара, в котором студенты спели бы песни военных лет, выбранные для сдачи аккомпанемента, а сам аккомпанемент сыграли бы в классе.

Так, в рамках предмета стало уже хорошей традицией устраивать открытые концерты в стенах РАМ имени Гнесиных, посвященные годовщинам победы в Великой отечественной войне. 29 апреля 2015 года в Камерном зале состоялся открытый праздничный концерт «Песни войны и мира», а 29 апреля 2016 года там же прошел концерт-семинар «Мы другой такой страны не знаем». Перед студентами ставился ряд задач: в классе исполнить песню, аккомпанируя себе за фортепиано. На кон-

---

<sup>10</sup> В качестве музыкального материала могут быть предложены советские массовые песни, популярные рождественские мелодии, гимны и т.п.

<sup>11</sup> Только студенты 3 курса сдают экзамен в летнюю зачетно-экзаменационную сессию.

церте – исполнить ее сольно либо в ансамбле, пригласив исполнителей-студентов других факультетов академии.

Таким образом, интерес студентов во втором семестре заметно стимулируется: об этом свидетельствует высокий процент посещаемости занятий.

Регулярная посещаемость сольфеджио, прилежное и систематическое выполнение домашних заданий, – все это ведет к усвоению музыкальной грамоты, развитию внутреннего слуха, навыков интонирования. Как результат, – уже к концу первого курса общий уровень студентов растет и выравнивается: все они свободно читают с листа, транспонируют на заданный интервал, пишут музыкальные диктанты, выполняют творческие задания.

Предложенная программа занятий по предмету «Сольфеджио» может быть адаптирована под любую специальность, с учетом общего уровня студентов.



*Научное издание*

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ  
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ:  
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ,  
МЕТОДОЛОГИИ И МЕТОДИКИ**

**Материалы XII межвузовской научно-практической  
конференции 1 – 3 ноября 2016 года**

Формат 60x84/<sub>16</sub>. Печать офсетная.  
Объем 15,3 усл. печ.л.  
Тираж 200 экз.

ISBN 978-5-98604-631-0



Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»  
тел. (495) 287-06-19 e-mail: [probel-2000@mail.ru](mailto:probel-2000@mail.ru)

