



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2014 №1(8)

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель
и издатель
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30/36
Тел.: (965) 338-22-93
E-mail: stmus@mail.ru
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать
11.03.2014 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆

Усл. печ. л. — 6,0

Уч.-изд. л. — 8,0.

Тираж 1000 экз.

Цена свободная

Отпечатано в ООО
«Печатный салон ШАНС»
127412, Москва,
ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2014

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Власова Е.С.

Доктор искусствоведения, профессор

Дауноравичене Г. (Литва)

Доктор гуманитарных наук, профессор

Енукидзе Н.И.

Кандидат искусствоведения, доцент

Зинькевич Е.С. (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

Кириарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук,

Ректор РАМ им. Гнесиных

Наumenko Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Суsidko И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Из истории русской музыки

<i>Наталья Заболотная. Об историко-культурных особенностях церковного пения домонгольской Руси</i>	<i>3</i>
--	----------

Проблемы теории музыки

<i>Елена Алкон. Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта</i>	<i>13</i>
--	-----------

Музыка XX века

<i>Татьяна Цареградская. Секвенция No 5 для тромбона: Берио и Грок</i>	<i>24</i>
--	-----------

Проблемы исполнительства

<i>Александр Меркулов. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств</i>	<i>35</i>
---	-----------

Античные мотивы

<i>Борис Бородин. Секст Эмпирик: музыка в свете «абсолютного скептицизма»</i>	<i>51</i>
---	-----------

Вопросы педагогики

<i>Валентин Середа. Гармоническая задача и ее роль в музыкальном развитии студентов</i>	<i>66</i>
---	-----------

Книги

<i>Татьяна Красникова. Эстетическая бесконечность [рецензия на книгу Е.Б. Долинской «Николай Метнер»]</i>	<i>88</i>
---	-----------

<i>Сведения об авторах</i>	<i>90</i>
<i>Аннотации и ключевые слова научных статей</i>	<i>91</i>
<i>Abstracts</i>	<i>93</i>
<i>Информация для авторов научных статей</i>	<i>95</i>

ОБ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ

Судить о раннем этапе развития профессионального музыкального искусства Древней Руси XI—XIV веков позволяют данные источниковедения. Поиск певческих книг в архивах и их музыкально-палеографическое изучение, безусловно, чрезвычайно увлекательны, но порождают множество непривычных для музыковеда вопросов. Прежде всего исследователь сталкивается с особым соотношением устной и письменной передачи традиции. Среди певческих (по содержанию) книг есть ряд рукописей без нотации, содержащих певческий репертуар и явно бывших в употреблении. Кроме того, есть и памятники музыкальной письменности, в которых использована нотация разных видов (кондакарная и знаменная). Причем степень подробности записи в них может быть различной: в архивохранилищах обнаруживаются как полностью нотированные, так и частично нотированные источники. В последние включены либо разного объема фрагменты с нотацией, либо отдельные знаки, указывающие на характерные особенности напева (например, на границы строк или появление мелизматике).

Все это в совокупности свидетельствует о разнообразных возможностях передачи певческого опыта в письмен-

ной форме и заставляет нас задуматься о том, как и где применялись эти по существу весьма различные рукописи. Разобраться в этом непросто, поскольку прямые указания на происхождение и первоначальное использование певческих книг зачастую отсутствуют. Однако косвенные данные позволяют воссоздать ряд историко-географических координат распространения православного церковного пения на Руси. Чтобы понять логику этого процесса, попытаемся представить себе певческую книжность в контексте реального исторического становления древнерусского государства и церковной организации на всей его территории — громадной и во многих отношениях неоднородной.

Ранний этап древнерусской православной книжной культуры (в том числе певческой) невозможно воссоздать в подробностях из-за утраты множества исторических источников — в первую очередь письменных. По подсчетам ученых, в XI—XIV веках на Руси должно было существовать несколько тысяч (!) книг разного содержания (преимущественно богослужебного, в том числе певческого). Из них до наших дней дошла сравнительно малая часть — более девятистот (включая отрывки) [5, с. 9].



Святой равноапостольный
князь Владимир
(Царский титулярник, 1672 г.)

На территории домонгольской Руси центры христианства существовали и до крещения в 988 году. Известно, что уже в 945 году в Киеве была церковь Св. Ильи. Можно предположить, что там имелись богослужебные книги и звучали церковные песнопения. Вскоре возникли и первые школы: в «Повести временных лет» сразу же после известия о крещении киевлян записано, что святой равноапостольный князь Владимир «нача поимати у нарочитых чади» (то есть у знати) сыновей «и даяти нача на учение книжное» [2, с. 698]. Так было положено начало образованию на Руси, при этом считается, что для обучения были использованы уже имевшиеся здесь церковнославянские книги.

Появление певческой книжности относится к тому же времени. Можно с уверенностью сказать, что с православным клиром прибыли и рукописи, в том числе певческие. Как явствует из состава книжного наследия Студийской эпохи, даже при значительных утратах памятников письменности, очевидно, что среди них преобладали книги богослужебные, включая гимнографические сборники, предназначенные для пения, хотя не обязательно нотированные.

Достоверно не установлено, какие источники попали на Русь первоначально — греческие или южнославянские. Однако известно, что вплоть до XIV века у южных славян не сохранилось ни одной нотированной книги. (Существуют предположения, что это отражает характерную для болгарской богослужебной практики традицию возможного исполнения песнопений по-гречески.) Так что, скорее всего, именно с греческими источниками знакомилась местная певчие, которым довелось осваивать церковное пение. С осторожностью, вызванной состоянием базы источников, исследователи говорят «о хождении на Руси как греческих, так и славянских литургических книг» [1, с. 89].

Понятно, что подлинный певческий профессионализм мог сформироваться здесь лишь на почве длительного знакомства с православным богослужением, накопления значительного круга слуховых впечатлений и, наконец, формирования собственного опыта пения за богослужением. Это было возможно

прежде всего в стольном граде Киеве и соперничающем с ним Новгороде. Важным шагом стало создание по инициативе Ярослава Мудрого в начале XI века в Киеве книгописной мастерской при Софийском соборе. Это был первый расцвет собственной церковно-славянской письменности и переводов. Летопись под 1037 годом указывает: «И собра писцы многы и прекладаше от грекъ на словенское письмо. И списаша книги многы, ими же поучашея вернии люди наслаждаются ученья божественнаго». Библиотека Ярослава не случайно связана с храмом святой Софии — центром митрополии, имевшим постоянные тесные связи с греческой церковной властью: «Ярослав же се, яко реком любим бе книгам. Многы написав, положи в святей Софьи церкви, юже созда сам» [4, с. 66]. Напомним, что первыми киевскими митрополитами были греки.

Естественно, что и в области богослужебного пения эти контакты играли важнейшую роль. В частности, они сказываются в использовании греческого языка в церковно-певческой практике. Можно предположить также освоение некоторых певческих традиций Великой Софии Константинопольской.

Сохранившиеся восточнославянские рукописи, которые дошли до нас лишь от рубежа XI—XII веков, позволяют заметить опору на палеовизантийскую нотацию X—XI столетий и весьма архаичные типы греческих книг. Исследователи отмечают своеобразие трактовки заимствованного наследия, творческую активность в процессе его

перевода и адаптации. Как показывают сравнительные греко-славянские исследования, происходит замена отдельных знаков, изменение музыкального синтаксиса, зачастую — обновление формульной композиции напевов. Все это — свидетельства длительного процесса претворения гимнографии, который включал переосмысление элементов нотации, формирование собственной трактовки пения на подобие как фундаментального композиционного принципа церковного пения. Певческие книги сохранили и следы церковнославянско-греческого двуязычия. Существуют свидетельства параллельного использования греческого и славянского текста в пределах единого манускрипта, даже одного песнопения [9, с. 112—128].

Ясно также, что знакомство с греческой нотацией в раннем ее варианте — палеовизантийском — привело впоследствии к ее переосмыслению и становлению на основе заимствованных элементов самостоятельной нотационной системы. Таким же образом были освоены и другие элементы византийского книжно-певческого наследия. На основании подробного параллельного изучения аналогичных образцов гимнографии греческого и древнерусского происхождения выявляется как принципиальное сходство методов распевания текста, так и характер вариантного прочтения напевов: «Сравнение греческого и древнерусского музыкально-поэтических текстов обнаруживает, наряду со сходством, самостоятельность отдельных элемен-

тов... При переводе процесс работы основывался не на механическом перенесении закономерностей одного текста на другой, но непременно с учетом особенностей древнерусского поэтического и музыкального мышления» [3, с. 146]. Исследователи отмечают прежде всего обновление интонационного контура песнопений: «переосмысление кадансовых оборотов и создание новых устойчивых музыкально-семиографических формул» [6, с. 84].

Существенным моментом в развитии древнерусского церковно-певческого искусства стало дополнение традиционного круга церковных праздников. Великокняжеский Киев начиная с XI века был инициатором канонизации первых русских святых. Здесь создавались соответствующие богослужебные последования и, следовательно, распевы новых гимнографических текстов. Традицию установления ряда местно значимых церковных праздников, ставших впоследствии общегосударственными, вслед за Киевом в XII—XIII веках подхватили крупные епархии, центры важнейших княжеств домонгольской Руси — Полоцк, Владимир, Ростов, Новгород.

Возникновение книжных центров связано преимущественно с городами, в которых концентрировалась духовная и светская власть, располагались резиденции князей и епископов. Историки указывают на тесную связь древнерусского города с окружающей его волостью. Столь же сильным было влияние города как религиозного центра епархии. Оно сказывалось в миссио-

нерском, культурно-просветительском, организационном воздействии. Управление епархией, создание приходов и снабжение их необходимыми богослужебными книгами, в том числе певческими, находилось в ведении епархиальных архиереев. Таким образом, существовала система иерархических отношений, пронизывающая общественную и духовную жизнь восточных славян.

Сохранившиеся летописи и певческие рукописи, составляя неоднородный (функционально и качественно) круг источников, свидетельствуют о многообразии условий, в которых развивалось церковное пение. Это вполне объяснимо, так как уровень постижения христианской образованности и приобщения к богослужебному искусству, в том числе, певческому, существенно отличался в центрах, связанных с Грецией (например, в крупнейших монастырях и кафедральных соборах) и во многочисленных приходских храмах на Руси — вокруг Белгорода и Переяславля на юге, Смоленска, Полоцка, Пскова и Юрьева на западе и севере, Ростова и Владимира на востоке. В приходах, разбросанных по просторам Руси, освоение богослужебного пения шло в сложных условиях. Этому способствовали и удаленность большинства из них от центров митрополии, и одновременное их появление, и малочисленность населения, сохранявшего к тому же родоплеменные различия.

Нельзя не заметить, что возникновение очагов православия (как в це-

лом — заселение территорий и рост городов) связано с развитием земель вокруг речного пути «из варяг в греки» и его ответвлений (преимущественно по речным артериям). Митрополичья кафедра находилась в Киеве приблизительно с 995—997 годов. Среди древнейших упоминаются епархии, существующие с конца X века в Новгороде, Белгороде (под Киевом), в Чернигове, Полоцке, Владимире Волынском, Ростове, Турове и др.

Именно в этих землях отмечено, по данным эпиграфики, и первоначальное развитие кириллической письменности. На этой основе иерархия духовных центров, скорее всего, интенсивно развивалась в традиционном меридиональном направлении, значительно сложнее и медленнее — при продвижении в иных направлениях, вглубь отдаленных территорий.

Это центробежное движение принимало зачастую драматические очертания. Вспомним, например, что в Ростовской земле подвизался святитель епископ Леонтий Ростовский — выходец из Киево-Печерского монастыря. Современник Антония и Феодосия Печерских, он погиб от рук язычников в 70-х годах XI века и впоследствии был канонизирован.

Итак, общая картина была неоднозначной. В состав Древнерусского государства входили постепенно все новые земли, на которых существовали разные славянские племенные союзы, угро-финское население и т. п. Известно, что земли эти не были в равной степени освоены и однородно

заселены. Миссионерскую и просветительскую роль играло в этих краях духовенство, которое занималось не только организацией приходов, но и устройством школ. Обучение церковнославянскому языку велось по богослужебным книгам (в первую очередь — по Псалтыри), так что для нужд храмов и школ требовалось все большее число богослужебных книг.

При этом необходимо учитывать порядок отношений, который формировался под влиянием православной иерархической картины мира и проявлялся в реальной системе отношений — государственных, церковных, эстетических. Церковная субординация влияла и на структуру города, посада, слободы. Наиболее явно эта иерархичность сказывалась в соотношении соборов — как в пределах всего Древнерусского государства, так и храмов внутри города. Существуют четкие соотношения субординации между соборами стольного и митрополичьего Киева, с одной стороны, соборами древнейших, самых крупных епархий (в Новгороде, Чернигове, Полоцке, Ростове, Владимире, Галиче) — с другой стороны, и соборами в удельных княжествах младших князей или княжеских наместников (в Переславле-Залесском, Юрьеве-Польском и т. д.) — с третьей. Аналогичную иерархическую систему образуют и храмы внутри города: доминирует кафедральный собор, затем следуют храмы главного монастыря или княжеский родовой храм, посадские приходские церкви, храмы пригородных монастырей и поселений.

В пропорциях храмов заложена не только идея горного и дольного, но и вполне ощутимый принцип иерархии, который отражал значимость православных центров на Руси, в удельном княжестве, в определенном городе. Понятно, что такая система формировалась постепенно. Особую роль в ее установлении играл Киево-Печерский монастырь, монахи которого неоднократно становились епископами многих русских городов. Утвердившиеся здесь черты церковного пения, в том числе устные, становились благодаря этому известны даже в отдаленных епархиях.

Из-за особого значения, которое придавалось Киеву как центру Древнерусского государства, история его книжного наследия сложилась драматически. Из богатейших книжных сокровищниц Киева до нас не дошла ни одна библиотека. Сегодня среди певческих книг практически не удастся атрибутировать рукописи киевского происхождения, поскольку историческая судьба их сложна и трагична. Единственный на сегодня достоверно аргументированный текст, связанный с реалиями великокняжеского Киева, обнаружен Е.В. Ухановой в известном памятнике второй половины XI века — так называемой Путятиной Минее. Основанием для подобной (столичной) локализации этого памятника письменности служит, наряду с чертами высокого искусства каллиграфии, наличие в нем канона на 11 мая, в котором есть ряд переводных текстов, недвусмысленно указывающих на прославление «царствующего

града» — Киева (по аналогии с имперским Константинополем). Характерное отсутствие указанных текстов в большинстве новгородских миней лишь подтверждает, хотя и косвенно, столичное происхождение рукописи [7, с. 210].

То, что утраты киевского книжно-певческого наследия огромны, вполне объяснимо. Еще до татаро-монгольского нашествия Киев был неоднократно разграблен, причем книги, наряду с другой церковной утварью, становились военной добычей, о чем свидетельствуют летописи.

Так, киевские рукописи послужили основой библиотеки Владимирского Успенского собора, построенного в 1160 году: Андрей Боголюбский вывез во Владимир книги из Вышгорода под Киевом в 1155 году, а его сын Мстислав привез книги из похода на Киев в 1168 году: его войска «штурмом овладели древней русской столицей, разграбили ее и «поимали» книги, иконы, колокола, ризы и прочую церковную святыню» Однако это собрание Успенского Владимирского собора не сохранилось: оно погибло в пожаре 1185 года. Позднее библиотека Успенского собора была воссоздана при участии епископа Симона (1214—1227), выходца из Киево-Печерского монастыря, но ее разграбили татары в 1238 году.

Парадоксальный факт разорения в междоусобных войнах храмов и монастырей, противоречащий нормам христианства, может быть понят как отражение борьбы средневековых городов:



Успенский собор во Владимире. В этом храме, построенном в 1160 году, в домонгольский период находилась крупнейшая в Северо-Восточной Руси библиотека

киевляне готовы были умереть за свою Святую Софию, новгородцы — за свою Святую Софию, владимирцы — за свою Святую Богородицу и т. п. Об этом красноречиво говорит Новгородская Первая летопись: «Не будет Новая торг Новгородом, ни Новгород Торжком, но кѣде С(вя)тая София, ту и Новгород» [8, с. 242]. В результате сложных исторических коллизий почти не сохранилось сведений о развитии древнерусских певческих центров и организации книжных мастерских, о мастерах, создававших книги.

Однако даже немногочисленные сохранившиеся памятники письменности многое могут открыть внимательному читателю. Таковы книги, например, Северо-Запада Руси — новгород-

ские и псковские рукописи, которые составляют костяк крупных собраний древнейших рукописей. Среди них довольно значительную часть составляют памятники певческого искусства. Именно Северо-Западная Русь, не пострадавшая от татаро-монгольского ига, смогла сберечь древнейшее певческое наследие. По этой частичке некогда обширного свода певческих памятников мы и воссоздаем особенности деятельности древнерусских певческих центров разного уровня. Что же хранят рукописные собрания?

Среди нотированных источников XI—XIV веков преобладают знаменные рукописи Стихирарей Минейных и Постных (десятки экземпляров), гораздо реже встречаются Ирмологии

(всего три книги), единичны нотированные Минеи и Триоди. На этом фоне не столь редкими кажутся Кондакари (шесть кодексов). Ненотированных певческих рукописей значительно больше — десятки в каждом веке, а за весь период — сотни. Среди них основное место занимают Минеи, Триоди и (начиная с XIII века) Октоихи. Есть и единичные книги, аналогичные по типу нотированным, — это ненотированный Ирмологий (фрагмент) и Кондакарь.

Даже если учесть, что до нас дошла малая часть певческой книжности, соотношение книг разных типов показательно. Оно говорит о количественном преобладании устной традиции над письменной в Студийскую эпоху.

Более всего соответствует выявленным грациям рукописного наследия следующая иерархия певческих центров:

- Великокняжеский (или митрополичий) певческий центр: здесь наиболее активно идет процесс адаптации византийского певческого наследия и становления собственной певческой традиции, здесь собраны знатоки всех стилей (от силлабического до мелизматического), разных видов нотации (знаменной и кондакарной) и языков (церковнославянского и греческого);
- соборные и монастырские певческие центры в крупных городах (центрах епархий): основное профессиональное звено в повсеместном распространении певческого мастерства и нотированных книг;
- приходские певческие центры: именно певчим в приходах (священнослу-

жителям, прихожанам) предназначен основной массив всей певческой книжности, в том числе ненотированной.

В результате складывается многослойная структура певческой практики Древней Руси. Наиболее сложным и развитым было богослужбное пение в крупных городах — центрах митрополии. Здесь сосуществовали греческие книжные влияния, укоренившиеся устные традиции (возможно, давние, существовавшие в отдельных церквях и до Крещения Руси), опыты распевания новых гимнографических текстов в процессе расширения круга славянских памятней. Здесь же происходило уточнение уставных норм церковного пения и выработка монастырских традиций певческой дисциплины, наконец, создание библиотек для хранения и распространения книжности (в том числе певческой).

Видимо, «молодые» певческие центры (во вновь созданных епархиях) первоначально перенимали общепринятый круг напевов и несложный (стилистически) вариант певческой практики, постепенно развивая его. Далее практически в каждом регионе важным моментом становилось введение местных праздников, канонизация и создание служб местнотчимым святым, что активизировало творческое отношение к освоенному наследию. Переосмысление своей исторической роли и значимости было связано для многих княжеств именно с попыткой воссоздать присущий митрополии высокий уровень книжной культуры, в богослужении — богатство и разнообразие певческого стиля.

Наконец, малые приходы, где не было профессиональных певческих кадров, вполне могли ограничиться общедоступными устными формами пения. Ведь однозначной, жесткой регламентации певческой стороны храмового действия Устав богослужения не предписывал — уже в силу краткости своих певческих ремарок.

Развитие древнерусского богослужебно-певческого искусства предстает в результате как многовариантная эволюция явления, единого в своих основах и бесконечно разнообразного в звучании и рукописных памятниках. Степень унификации певческого дела на начальном этапе была значительно меньшей, чем в последующий период, поскольку существовали многие региональные отличия этнического, духовного и социально-политического плана, имевшие глубокие корни. В то же время в самой певческой книжности непрерывно происходил процесс освоения и приспособления заимствованного или вновь созданного, включения его в существующую традиционную систему. Именно так происходило интенсивное развитие певческой книжности. Стихийно продолжавшееся переписывание певческих книг

для приходского богослужения (в основном ненотированных Миней и Триодей, позднее — Октоихов) сочеталось с постоянным отбором наилучших вариантов, правкой и усовершенствованием нотированных книг (преимущественно Стихирарей). Это обеспечивало одновременно гибкость и устойчивость древнерусской певческой традиции, постоянное взаимодействие устных и письменных элементов богослужебного певческого искусства. Благодаря подвижническому труду мастеров церковного пения и книжного дела, рукописи домонгольской эпохи стали не только памятником своего времени, но и основой для расцвета певческой книжности позднейшего времени. Мастера многих поколений оставили разнообразные вставки и уточнения как пометы на полях древних певческих книг, которые не выходили из употребления в течение последующих веков — если не в певческом употреблении, то в книжном деле, как авторитетные источники для сверки и сравнения и творчества распевщиков, редактировавших или заново распевавших гимнографические тексты. Так наглядно проявляется преемственность традиций богослужебного пения Древней Руси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лозовая И.Е. Древнерусский нотированный Параклит XII века. Византийские источники и типология древнерусских списков. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 156 с.
2. Назаренко А.В. Владимир (Василий) Святославич // Православная энциклопедия. Т. 8. М., 2004.
3. Наумова Е.Б. Поэтика песнопений Рождеству Христову в византийской и древнерусской традициях // Греко-русские певческие параллели. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2008. С. 133—147.

4. Повесть временных лет. СПб.: Наука, 1996. 668 с.
5. Творогов О.В. Археография и текстология древнерусской литературы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. 280 с.
6. Тутолмина С.Н. Греко-русские певческие параллели в певческих Триодях // Греко-русские певческие параллели. М.; СПб: Альянс-Архео, 2008. С. 77—86.
7. Уханова Е.В. О становлении новгородского книгописания в XI — начале XII в. // Хризограф. Вып. 3. М.: Сканрус, 2009. С. 204—237.
8. Фроянов И.Я. Киевская Русь. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. 256 с.
9. Швеу Т.В. Азматик Благовещенского Кондакаря // Греко-русские певческие параллели. М.; СПб: Альянс-Архео, 2008. С. 100—132.

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В ЕДИНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

С 15 мая по 31 декабря 2014 года Российская академия музыки имени Гнесиных проводит **III Международную интернет-конференцию «Музыкальная наука в едином культурном пространстве»**. В этом году конференция приурочена к двум знаменательным юбилейным датам — 70-летию со дня основания академии и 140-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной.

Цель конференции — обмен информацией и идеями, укрепление контактов между учеными.

Тематика конференции охватывает разнообразные области современной музыкальной науки:

- проблемы истории и теории музыки, а также истории и теории исполнительского искусства;
- музыкальное источниковедение и текстология;
- традиции церковной музыки;
- история и теория музыкальных жанров (в том числе массовых);
- теория и история музыкального языка;
- этномузыкалогия;
- музыкальная социология;
- психология музыкального творчества и музыкального восприятия.

К участию в конференции и обсуждению докладов приглашаются ученые, аспиранты и студенты, ведущие научную работу. Написанные на основе докладов статьи могут быть впоследствии опубликованы в журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

Требования к присылаемым материалам доступны для ознакомления на официальном сайте Российской академии музыки имени Гнесиных: <http://gnesin-academy.ru>.

МЕЛОС, МОДАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА: К РАЗВИТИЮ ИДЕИ Э. КУРТА

Несмотря на специализацию музыковедов и разобщенность фольклористов, медиевистов, академистов и специалистов по современной музыке, нельзя не согласиться с тем, что «организм музыкального искусства един, и охватить его должна единая теория» [21, с. 210].

Одна из важнейших идей выдающегося швейцарского музыковеда Эрнста Курта (1886—1946), о которой пойдет речь в настоящей статье, послужила отправной точкой для изучения музыкального мышления мифологического типа [3; 4; 5 и др.]. По всей вероятности, данный тип музыкального мышления в том или ином виде проявляется во всех культурах. Проблема в том, что его структуры и функции специфичны и способны обретать разнообразные формы.

Напомним, что представление о двух типах культур, условно называемых мифологическими и немифологическими, сложилось во второй половине XX века в результате сравнительно-типологических исследований. Различия между названными типами культур обусловлены функциональной асимметрией человеческого мозга, культиви-

рованием и доминированием функций одного из двух полушарий в том или ином виде музыкальной деятельности. В частности, мифосознание связано с более активной работой правого полушария (что, впрочем, не исключает возможность локализации правополушарных функций в левом полушарии, а также те или иные индивидуальные особенности).

В музыкознании к концу XX века также отчетливо сформировалось представление о существовании принципиальных различий между двумя музыкальными системами мышления — тонально-гармонической и модально-моноподической. В то же время категория модальности рассматривалась и как универсалия [23, с. 238—240, 244]. Главной причиной, объясняющей всеохватность модального принципа, Е.В. Назайкинский считал эмоциональность и лиричность музыки как вида искусства, отмечая при этом, что «... любое состояние все же так или иначе переводится на язык психических переживаний, подчиняется требованию антропоморфизма [курсив мой. — Е. А.] <...>» [23, с. 239]. На основе идеи Е.В. Назайкинского сложилось также представление о кон-

тинуальной природе как важнейшем структурном свойстве и содержательном признаке модальности мышления [10, с. 9].

Мифологическое музыкальное мышление реализуется, прежде всего, в модально-моnodической музыке и соответствующих типах фактуры с доминирующей горизонталью — в монодии, гетерофонии, органуме. Определение «мифологическое» соответствует некоторым эксплицитным и имплицитным свойствам мифосознания. Наиболее наглядными общими признаками мифа и модально-моnodической музыки представляются вариативность и изустность (точнее, особая степень значимости последней¹), причем оба параметра во многом обусловлены приоритетом надывидуального, традиции.

Кроме того, следует выделить приоритет *скрытой порождающей структуры*, хранящейся в коллективной памяти на уровне бессознательного, а также общий структурный принцип бинарных оппозиций, из которых важнейшей для мифологического моделирования является оппозиция мужской/женский как «универсальный классификатор» [30, с. 89]. В связи с этим отметим наблюдение Н.Г. Шахназаровой о специфическом характере переживания любовной эмоции как одной из причин принципиальной устности профессиональной восточной монодии [32, с. 34, 74—79].

К таким разновидностям мифологического музыкального мышле-

ния, как собственно мифологическое и религиозно-мифологическое, следует добавить неомифологическое. Последнее обнаруживается в тех случаях, когда в композиторском сочинении принципиальное значение имеют структуры и функции мифологического моделирования (связь с мифологическим сюжетом при этом необязательна, и, наоборот, сюжет из мифологии не гарантирует «автоматического запуска» мифологического мышления, для активизации которого нужны специальные музыкальные средства).

Тонально-гармоническую музыку с характерной для нее особой ролью звуковой вертикали аккорда в целом можно отнести к внемифологическому типу. В его основе лежит ступень как дискретный элемент и «ступеневое мышление» (К. Еременко). Но если понимать тональность как факт истории, а не вечное явление, то возникает вопрос о специфике иного типа мышления, связанного с исторически более ранней и в то же время современной модально-моnodической музыкой как иной функциональной системой.

Исследование линейности в мелодической полифонии И.С. Баха привело Эрнста Курта к концептуальной идее, которая позволила значительно продвинуться в понимании особенностей музыки, казалось бы, далекой от эпохи барокко. Исходный посыл исследователя очень прост, тем не менее, он выделяет его разрядкой и помещает в самое начало первой главы, назван-

¹ С.П. Галицкая считает изустность бытования музыки следствием маканного принципа, имеющего такое характерное качество, как «диффузная целостность» (12, с. 82—91).

ной им «Энергия мелоса. Введение: активность мелодического процесса». «Мелодия есть движение», — утверждает Э. Курт и, опираясь на эту аксиому, излагает суть своей психо-энергетической концепции: «Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов (безразлично, в простейшем ли значении этого слова или в смысле тонально-организованной, логической связи), а момент перехода от одного тона к другому. Переход есть движение. *Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил, понижающее их цепь, есть мелодия* [курсив мой. — Е. А.]. Это обнаруживается уже в следующем явлении: мы воспринимаем мелодическую связь не как впечатление, суммирующееся из ряда отдельных, воспринимаемых слухом тонов, а как замкнутую связь линейного движения. Самое существенное при этом — ощущение связи тонов; а характер этой существующей в нашем сознании связи определяется силой, лежащей в основе мелодических явлений вообще» [15, с. 35—36].

Итак, сущность мелоса, согласно Э. Курту, заключается в мгновенных переходах между звуками. Поскольку эти переходы в нотной записи представляют собой пустоты, и в реально звучащей мелодии это не слышимые звуки, обладающие физическими параметрами, а нечто нематериальное, то советское музыкознание, положительное оценивая всю остальную часть труда выдающегося музыковеда, просто обязано было подвергнуть критике

«досадное идеалистическое заблуждение» ученого, на котором, вообще говоря, строилась вся его концепция [20]. Спустя 60 лет идеологическая ситуация, как известно, коренным образом изменилась, и попытка автора настоящей статьи сделать «слабое звено» концепции Э. Курта краеугольным камнем собственного исследования неожиданно оказалась успешной — идею Э. Курта «пропустили» [2]. Можно сказать, что для автора освобождение гуманитариев от идеологического диктата, это, по словам Т.И. Науменко, «чудо 1991 года» [24], началось, к немалой радости, даже раньше. Вообще говоря, можно только сожалеть о том, что магистральные направления отечественного музыкознания, инспирированные концептом Э. Курта (теория интонации Б.В. Асафьева, теория интонационного поля И.И. Земцовского [14] и др.), в свое время не смогли продвинуться дальше, остановившись перед непреодолимыми идеологическими барьерами и ограничениями.

Возвращаясь к модальности, заметим, что, несмотря на признание значимости интервального аспекта, сами лады, как правило, рассматриваются как звукоряды, цепочки *звуков*, выстроенных в определенном порядке. С нашей точки зрения, в условиях модальности переходы между звуками следует понимать как *целостные единицы*, не совпадающие с понятием интервала, образуемого *двумя звуками*.

Преобладание плавного движения в монодической интонационности отмечается как широко известный факт,

который трактуется в соответствии с имманентными свойствами интервала секунды [12, с. 66]. При этом неоднократно возникал вопрос о звуках, расположенных в различных ладовых структурах на расстоянии шире, чем «секунда», но воспринимающихся как близлежащие. В раннефольклорном пении два длительно чередующихся тона в интервальном смысле — всегда «секунда», т. е. эти тоны должны восприниматься как соседние, какой бы высотный промежуток их не разделял, при условии, что их чередование не сопровождается появлением других тонов [1, с. 100—101]. Ю.Н. Холопов относил к сфере парадоксов «феномен терцовой смежности» (соседство ступеней, отстоящих на терцию), или «ступенной смежности» при квартовом трихорде. То же самое он отмечал и в гемиолике — звукоряде с увеличенной секундой, который «тоже содержит отношения ступенных смежностей звуков интервала шире целого тона $g^1 — fis^1 — es^1 — d^1$ » [28, с. 5].

В музыкальном мышлении XX века отношение к интервалу как одному из типов центрального элемента системы достигает его понимания как «формулы глубинной сущности музыкального мышления» [13, с. 28]. Важно отметить введение в теорию музыки понятия «интервальная группа» [27, с. 131], которое было предложено и охарактеризовано С. Слонимским в письме к В.Н. и Ю.Н. Холоповым от 3 декабря 1969 года в связи с му-

зыкой Антона Веберна: «Интервал, пронизанный током ритма, становится микроинтонацией, подобной живому атому. *А ладом оказывается интонационно осмысленная взаимосвязь интервалов, образующая звукоряд* [курсив мой. — Е. А.], определяющий образно-тематическую основу сочинения — устойчивую интервальную группу. Чаще всего это отрезок серии, “серия в серии”, ее половина или треть» [29, с. 120].

Отсутствие специального понятия, обозначающего переход между звуками, стало осознаваться автором настоящей статьи как препятствие для понимания особенностей развития в модально-моnodической музыке и послужило основанием для введения понятия *ладоакустическое поле* [4]¹, что в дальнейшем повлекло за собой уточнение определения лада как системы взаимоотношений звуков и/или ладоакустических полей, введение понятия *ладометрическое поле* [7], классификацию ладовых архетипов [8]. Для более крупных временных структур Н.В. Савиной было введено понятие *масштабно-временное поле* [25].

Понятие *ладоакустическое поле* соединяет материальную и идеальную стороны музыки, акустику и музыкальную психологию, «зонность» звуковысотного слуха, открытую Н.А. Гарбузовым, и представление о «растяжимости тонов», относящееся к области музыкальной психологии Э. Курта [17].

¹ Рукописный вариант данной статьи, где было впервые введено понятие *ладоакустическое поле* и дано его определение, появился в 1995 году.

Ладовые архетипы (термин К. Южак) образуются главным образом двумя неравными по объему ладоакустическими полями, что соответствует принципам бинарности и асимметрии как обязательным законам построения реальной семиотической системы [19, с. 164]. Подтверждение нашим наблюдениям было найдено в исследовании известного американского этномузыковеда М. Худа (M. Hood), который установил, что общим для всех существующих видов лада является особое расположение малых (small) и больших (large) интервалов [33, с. 57]. Именно эти неравные по величине поля, *большее* и *меньшее*, следует, по нашему мнению, считать *модальными ладовыми функциями*.

Модально-моноподические лады по сравнению с тональностями выглядят как лады с ослабленными функциональными связями. Однако это не так — в данном случае мы должны говорить об особом типе функционально-ладовых единиц и их отношений. Принцип связи большего и меньшего полей в бинарных структурах типа трихорд в кварте (родовой структуры, в нашей классификации) представляет собой соподчинение (координацию). Высокая степень вероятности появления каждого из двух элементов модели позволяет говорить об интенсивности тяготения, понимаемого как *ожидание появления иного элемента* музыкальной структуры [22, с. 20].

Универсальность ладовых архетипов как асимметричных бинарных структур, состоящих из двух ладоакустических полей, согласуется с бинарной

асимметрией оппозиции мужской/женский как «универсального классификатора мифологического моделирования» (Т.В. Цивьян), что стало для нас еще одним аргументом при определении данного типа музыкального мышления как мифологического.

Теория поля в современной науке, как известно, продолжает демонстрировать высокие эвристические возможности, прежде всего, в сфере естествознания. Тем не менее, и в музыкознании она имеет широкие перспективы, причем не только в области теории музыки как фундаментальной науки, но также в сфере прикладного музыкознания, в частности, структурно-семантического анализа.

Завершая реферативно-аналитическую часть статьи, для пояснения высказанных соображений приведем несколько кратких примеров, связанных с теорией поля.

Звуки мелодии, «разбросанные» в пространстве мелодии в определенной тональности, крепко удерживаются тоникой. При простейшей процедуре звукорядного анализа такой мелодии все звуки, начиная с тоники, просто выстраиваются подряд. Направление движения мелодии для выстраивания звукоряда при этом не имеет значения. Фольклорные мелодии, особенно наиболее архаичные, как известно, плохо поддаются анализу с позиций исторически более поздних явлений — мажора и минора.

Обратимся к мелодии русской народной песни «Соловей мой, соловьюшек»

Пример 1. Русская народная песня «Соловей мой, соловьюшек»



(см. пример 1)¹. Если соединить в один звукоряд два «трихорда в квинте», $c-d-g$ и $g-f-c$, которые мы видим в начале и окончании напева, то мы получим четыре звука: c, d, f, g . Если же мы примем во внимание направление мелодического движения и предположим, что оно значимо для ладообразования, то увидим, что движение мелодии осуществляется посредством одной и той же последовательности полей, взятых в разных направлениях, — восходящем в начале и нисходящем в завершении. Первым в этой последовательности идет меньшее поле (тон) (М), за ним — большее (два с половиной тона) (Б).

Что касается третьего такта, то здесь мы видим более «компактный», сжатый вариант все той же последовательности МБ — трихорд в кварте ($e-f-a$). Сохраняется соотношение большего и меньшего, но оба поля представлены более узкими вариантами (М — полутон вместо тона, Б — два тона вместо двух с половиной тонов).

Если же не учитывать фактор «полей» и рассматривать звукоряд песни как единое целое, то он будет включать шесть звуков, взятых подряд (c, d, e, f, g, a), провоцируя на пред-

ставление о мажоре, неприемлемое для этой реликтовой песни.

Следует заметить, что недостаточное внимание к сопряженности полей и вариантности структур, к значимости направления мелодического движения для ладообразования, имеющих особое значение в мелосе подобного типа, создает серьезное препятствие для исполнителей при выстраивании равновесия между инвариантностью и варьированием. Ориентация на звукоряд и тональность настраивает либо на точное копирование нотного текста, ограничивая варьирование, либо на излишне вольное обращение со структурами, которое со временем может их разрушить.

Возьмем другой пример. Сочетание величия и суровости в звучании начальной темы Второй симфонии А.П. Бородина во многом определяется ее ладовым своеобразием (см. пример 2). Обратим внимание на смену направления движения идентичных последовательностей полей в двух начальных трихордах темы. Начальное одноголосие и узкий (квартный) ладовый объем (термин Е.В. Герцмана) начального мотива темы позволяют говорить о модально-моноподическом изложении в условиях

¹ См.: Руднева А.В., Щуров В.М., Пушкина С.И. Русские народные песни в многомикрфонной записи. М., 1979.

Пример 2. А.П. Бородин. Вторая симфония. Ч. I



тональности. Трихорды ($h-c-e$, $e-dis-h$) различаются направлением движения мелодии и средними звуками, соединяющими поля. Последовательность и объем полей совпадают как в восходящем, так и в нисходящем движении. Отметим, что трихорды состоят из *полутона* и *дитона* (воспользуемся термином античной теории музыки). В мелодическом развитии богатырской темы при таком понимании ощущается не только особая сила, упругость, пластика и «сопротивление материала», но возникают и иные, на наш взгляд, более ясные очертания семантического поля темы, определяющей богатырский характер этой симфонии.

Пониманию семантики темы способствуют недавние исследования М.А. Лобанова, согласно которым трихорд в нисходящем движении, состоящий из малой секунды и большой терции, оказывается типичным для скандинавских мелодий эпохи викингов (конец VIII—XI вв.). Сегодня этот вид трихорда общеизвестен благодаря музыке Э. Грига (в частности, по начальному мотиву его фортепианного концерта, по мелодическим оборотам из песни Сольвейг). В качестве «мелодического клише» (М.А. Лобанов) *нисходящий трихорд* «полутон+дитон» встречается

в русском фольклоре Новгородской области, и этот факт исследователь связывает с процессами освоения скандинавами пути «из варяг в греки» и образованием поселений в Приладожье и Новгороде [18].

Восходящий трихорд «полутон+дитон» в теме Второй симфонии не исключает ассоциативных связей с музыкой восточного этноса (скорее всего, половцев). Наше интуитивное суждение подтверждается сведениями о серьезном внимании А.П. Бородина к музыкально-этнографическим исследованиям, касающимся достоверности интонационного строя этого народа [11], а также наблюдениями Л.К. Шабалиной о фригийском модуле как лейтладе половцев в опере «Князь Игорь» [31, с. 103]. Не исключено, что присутствие этого трихорда в рассматриваемой выше песне «Соловей мой, соловьюшек», относящейся к южнорусской традиции, связано с взаимодействием пограничных культур — русской и половецкой.

В процессе взаимодействия трихордов различного этнического происхождения в теме «Богатырской» симфонии «выковывается» структура с центральным тоном *ре*, формируется трихорд «полуторатон + тон» — «эмблема» русского национального стиля, хорошо осознаваемая русскими композиторами

XIX века. Краткими выразительными средствами А.П. Бородин создает яркий художественный образ истории становления России в противоборстве и взаимодействии с культурами соседних народов.

Действенной, возникающей вследствие синкретизма лада и фактуры, оказывается роль ладоакустических полей в организации вертикали в гетерофонии. В частности, все в той же, благодатной для исследователя свадебной песне «Соловей мой, соловыушек» сближение-удаление голосов глубинной структуры создает чередование вертикалей (гармонических интервалов) чистой квинты и малой терции как большего и меньшего полей [6]. Удивительно, что сходный принцип голосоведения мы обнаруживаем в «Волшебной флейте» В.А. Моцарта, где композитор многократно и явно сознательно использует встречное движение голосов, характерное для разрешения D_7 в мелодическом положении септимы [9]¹.

Отметим противоположный принцип *удаления голосов* в лейтмотиве томления из «Тристана» Р. Вагнера — произведения, в котором Э. Курт не случайно «диагностировал» «кризис романтической гармонии» [16]. Расходящееся движение голосов, связывающее два аккорда главного лейтмотива «Тристана»,

«обратное» сходящемуся движению разрешения D_7 в тонику, позволяет услышать лейтмотив томления как инверсию модели Моцарта (см. пример 3): противоположные по смыслу мифологемы «любовь—смерть» и «любовь—жизнь» озвучиваются соответственно как «удаление» у Вагнера и «сближение» у Моцарта.

Относительно Вступления к «Тристану» можно говорить о таком виде полей как *громкостно-динамические волны*², состоящие из нарастаний и спадов. Как отмечает Б. Левик, вступление к «Тристану» представляет собой огромную динамическую волну³. Однако оно целиком состоит из множества волн — непрерывного чередования динамических нарастаний и спадов. Известно, что *нарастание/уменьшение звучности* создает соответствующие пространственные эффекты *приближения/удаления*: увеличение громкости создает впечатление увеличения масштабов объекта, его приближение, при уменьшении громкости объект кажется нам меньше. Выписанные Вагнером многочисленные «вилочки», обозначающие эти волны, свидетельствуют о сознательном применении принципа волновой динамики. И в этих структурах и функциях динамических полей мы вновь видим

¹ D_7 в мелодическом положении септимы в учебном курсе гармонии не приветствуется, так как в музыке классиков встречается достаточно редко. Тем более знаковым и уместным становится звучание этого оборота, близкое фольклорному, в опере-зингшпиле.

² Громкостная динамика музыки в целом относится к «второплановым» неспецифичным средствам, представляющим собой отражение многих хорошо известных жизненных процессов [26, с. 108]. Динамическую волну А.С. Соколов определяет как «процесс, объединяющий громкостное нарастание и спад» [там же, с. 112].

³ См. Предисловие к клавиру оперы «Тристан и Изольда» (М.: Музыка, 1968. С. VIII.).

Пример 3. Р. Вагнер. Тристан и Изольда. Вступление



соединение *большого и меньшего* (более громкого и более тихого), равно как и другие важные признаки мифологизма: континуальность внутри сравниваемых полей (*crescendo* и *diminuendo*) и между ними (плавный переход от одного к другому), воздействие на сферу бессознательного.

Исследователи неоднократно отмечали сложность языка описания

Э. Курта, непонятность его идей. Концепция линейности и энергетизма в контексте теории модальности и музыкального мышления мифологического типа обнаруживает огромный потенциал и позволяет нам лучше понять одного из самых глубоких и загадочных музыковедов XX века, а благодаря этому, обнаруживать, вслед за ним, тайные знаки музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
2. Алкон Е.М. Музыкальная теория древней и средневековой Индии (ладотональный аспект). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 25 с.
3. Алкон Е.М. К проблеме континуального и дискретного в музыкальном мышлении // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего востока; ДВГИИ. Вып. 1. Владивосток, 1994. С. 125—127.
4. Алкон Е.М. Континуальное и дискретное в музыкальном мышлении Востока и Запада // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 112—133.

5. Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1999. 126 с.
6. Алкон Е.М. О глубинной структуре и синкретизме лада и фактуры в гетерофонии (на примере русской народной песни «Соловей мой, соловьишек») // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / ДВГАИ. Вып. 6, 7. Владивосток, 2000. С. 117—123.
7. Алкон Е.М. Об универсальности ямбического принципа и понятии «ладометрическое поле» // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад / ДВГАИ. Вып. 6, 7. Владивосток, 2000. С. 113—117.
8. Алкон Е.М. К проблеме классификации ладовых архетипов // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / ДВГАИ. Вып. 9, 10. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2004. С. 46—49.
9. Алкон Е.М. «... О! Такая флейта ценнее всех других даров!» (мифологема и глубинная структура «Волшебной флейты» Моцарта) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / ДВГАИ. Вып. 13, 14. Владивосток: Изд-во ТГЭУ, 2007. С. 325—331.
10. Бауэр С.В. К вопросу о модальности как категории музыкального мышления. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 20 с.
11. Вызго-Иванова И., Иванов-Ехвет А. Еще раз об истоках «Князя Игоря» // Сов. музыка. 1982. № 4. С. 89—95.
12. Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1981. 91 с.
13. Дьячкова Л.С. Модальности гармонических категорий: история и современность: Дис. ... в форме научного доклада. М., 1998. 80 с.
14. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.
15. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. Э. Эвальд; под ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
16. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. Балтер; общ. ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
17. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Пер. с нем. О.А. Галкина // Номо musicus: Альманах музыкальной психологии 2001. М., 2001. С. 7—27.
18. Лобанов М.А. О формировании мелодических клише // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сб. статей, посвященный 60-летию И.И. Земцовского. СПб.: Российский институт истории искусств, 2002. С. 39—54.
19. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек—текст—семиосфера—история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
20. Мазель Л. Концепция Э. Курта // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.; Л., 1939. С. 21—104.
21. Медушевский В.В. О музыкальных универсалиях // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. С. 176—213.
22. Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.
23. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
24. Науменко Т.И. Современное музыкознание и «стиль времени» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 1. С. 4—12.

25. Савина Н.В. О проявлении оппозиции мужской/женский в композиции северо-индийской вокальной традиции кхяль // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 33. С. 386—389.

26. Соколов А.С. Громкостная динамика как предмет анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1983. С. 107—137.

27. Теория музыкальной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2007. 624 с.

28. Холопов Ю.Н. Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Казань: Казанская гос. консерватория, 1995. С. 5—6.

29. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.

30. Цивьян Т.В. Оппозиция мужской / женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб.: Наука, 1991. С. 77—91.

31. Шабалина Л.К. Функция лада в поэтике эпических произведений А. Бородина // Современная интерпретация проблем истории и теории музыки 17—19 вв. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 126. М., 1994. С. 97—113.

32. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.

33. Hood M. The Ethnomusicologist. Los Angeles: McGraw — Hill Inc., 1971. 386 p.

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ: ПУТИ И ПОИСКИ

С 14 по 16 октября 2014 года в Российской академии музыки имени Гнесиных состоится **Международная научная конференция «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски»**.

Мероприятие пройдет при поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

Для участия в конференции приглашаются музыковеды из Москвы и других городов России, а также из-за рубежа. Рабочие языки конференции: русский, английский.

Предлагаемые тематические направления:

- Музыковедение сегодня: проблемы, методы, тексты, термины.
- Отечественная музыкальная культура: новые взгляды и подходы.
- Западная музыкальная культура: новые взгляды и подходы.
- Музыкальная культура народов мира.
- Проблемы изучения киномузыки в отечественном и зарубежном музыкознании.

Продолжительность докладов – до 20 минут

Заявку и электронный вариант текста доклада следует прислать по адресу: theory@gnesin-academy.ru до 1 июля 2014 года.

Дополнительную информацию см. на сайте РАМ им. Гнесиных: <http://gnesin-academy.ru>.

СЕКВЕНЦИЯ № 5 ДЛЯ ТРОМБОНА: БЕРИО И ГРОК

Знаменитый итальянский писатель, лингвист и культуролог Умберто Эко однажды сказал о Л. Берิโอ: «Будь я вынужден найти другого итальянского музыканта с равным вкусом к жизни, с равной способностью гурмански смаковать жизнь, мне пришел бы на ум Россини» [цит. по: 2, 74].

Лучано Берิโอ (1925—2003) отличается особая позиция в мире авангардной и поставангардной музыки. По словам Л. Кириллиной, «Берิโอ принципиально не признавал границ между «верхом» и «низом» культуры. Будучи человеком западного менталитета, <...> Берิโอ всегда ценил в искусстве интеллектуализм и техническую изобретательность. Но будучи итальянцем, он отдавал пальму первенства многообразию эмоциональных и чувственных впечатлений, порождающих живое искусство и порождаемых этим искусством» [2, с. 74]. Рядом с Булезом и Штокхаузеном «авангардизм» Берิโอ выглядит не как концентрация на технологии и чистом эксперименте, а как переосмысление всех культурных корней, питавших европейскую музыкальную традицию. Культуру Берิโอ воспринимал как бесконечный процесс общения, коммуникации прошлого и настоящего.

Создавая произведение, композитор находился в постоянном диалоге как со всем предшествующим музыкально-историческим опытом, так и просто с самим собой, своими жизненными впечатлениями, и эти непосредственные нити связей мы обнаруживаем в любом из его сочинений.

Выдающейся стороной дарования Берิโอ, противоположной интеллектуализму, стал яркий *артистизм*. Артистическая свобода и пьянящее своеволие исполнителя становились источниками творческих импульсов для композитора, остро реагировавшего на «вкус», «цвет» и «аромат» искусства, способного ощутить радость виртуозности и, шире, телесности, юмора и гротеска. Среди произведений Берิโอ в этом отношении особенно выделяется серия пьес, названная «Секвенциями». Изначально каждая Секвенция была ориентирована на какого-либо одного конкретного исполнителя-виртуоза. Так, Секвенция для гобоя написана для выдающегося гобоиста XX века Хайнца Холлигера; вокальная — для Кэти Берберян и т. д.

Сам этот жанр очень выпукло очерчивает указанную особенность творческой манеры композитора непрерывно пребывать в состоянии диа-

лога с историей: слово «секвенция» принадлежит к числу исторически многоаспектных. Первый аспект, составляющий задуматься и служащий рычагом для творческой фантазии, связан со *средневековой монодией*. История секвенции как жанра чрезвычайно запутанна; в статье о секвенции, помещенной в словаре Гроува, мы найдем противоречивые сведения как об «авторе» этого жанра (некоторое время назад считалось, что это Ноткер), так и об ее характере (то ли силлабическом, то ли мелизматическом, то ли смешанном). Более определенно можно сказать, что поздние образцы жанра принадлежат к числу самых знаменитых напевов.

«Victimae paschali laudes (приписываемая Випо), скромный образец немецкой секвенции 11 века, ближе всех стоит к раннему стилю. *Lauda Sion* (приписываемая Фоме Аквинскому) представляет собой текст 13 века, положенный на французскую мелодию, ставшую популярной около 1100 года. Очень развернутая, в блестящем стиле, она демонстрирует целый спектр возможностей мелодического развертывания. *Veni Sancte Spiritus* (приписываемая Иннокентию III), напев 11 или 12 века с финалисом на D, использует рифму в обычном виде, так же как и *Stabat mater dolorosa* (приписываемая Якопоне Тоди). *Dies irae* (авторство приписывают Томмазо ди Челано) настолько размеренна, что ее следует считать *стихом* (*versus*). Авторство — вопрос спорный, установление его по отношению к знаменитым персонажам истории вызывает дискуссии. Возможно, наибольшая ценность этих атрибуций со-

стоит в том, что знаменитая секвенция считалась актом проявления почтения по отношению к королю или папе. Менее спорные атрибуции в истории начинаются с Ноткера и включают Вальдрама (Сен-Галлен, ок. 900), Эккехарда I «Декануса» (ум. 973), Херманнуса Контрактура (ум. 1054) Готтшалька Ахенского (ум. 1098) и Хильдегарду Бингенскую (ум. 1179). Самый известный автор текстов секвенций после Ноткера — Адам Сен-Викторский (ум. ок. 1177) [7].

В эпоху Берио представление о секвенции как о жанре было связано с пониманием его как некоего сольного высказывания, свободного от строгих канонов, освобождающего творческую энергию исполнителя, поскольку секвенция понималась как относительно самостоятельный раздел, нечто вроде *каденции*, выполняющий функцию расширения предшествующего песнопения. Думается, что такое понимание вполне применимо и к Секвенциям Берио.

Если Секвенция — это в некотором роде каденция, то логически вытекающий отсюда следующий «слой» значений — это инструментальное исполнительство. Отношение между музыкальным языком Берио и исполнительством — весьма привлекательный для исследователей объект. При том что инструмент обычно выступает лишь как передаточное звено в музыкально-языковой практике, Берио делает его активным посредником в отношениях между собой и композицией [подробнее см.: 8]. Его собственное отношение к инструменту отразилось в беседе с Розанной Дальмонте: «Я ни-

когда не пытался ни изменить природу инструмента, ни пойти против нее» [5, с. 92]. Поэтому каждая Секвенция — это сочинение, продиктованное индивидуальным подходом к конкретному инструменту, обусловленное и строением инструмента, и традициями игры на нем, и репертуаром, и особенностями исполнителя, на которого она была рассчитана. Поэтому мы постараемся обсудить и интерпретировать всех доступные «слои» смыслообразования в Секвенциях (инструментальная природа, жанровые прототипы, личность исполнителя, музыкально-языковые средства) как в их «снятом», аналитически очищенном виде, так и в многочисленных пересечениях. Материал анализа — Секвенция No 5 для тромбона, одна из самых знаменитых пьес этой серии.

Это произведение занимает в своем роде уникальное положение среди секвенций потому, что она имеет двойное посвящение. Первое связано с именем исполнителя. В 1964 году Берио задумал сочинить секвенцию для Стюарта Демпстера, известного американского тромбониста и композитора. И уже в марте 1966 года она впервые была официально исполнена в Сан-Франциско. Демпстер вспоминал: «Я время от времени валял дурака на репетициях, как я обычно это делаю... Берио сказал, что я как Грок — он сказал это несколько раз, — и я думаю, что это стало отправной точкой для сочинения пьесы» [9].

Кто же такой Грок, вызвавший у Берио такой прилив вдохновения,

что не только Пятая, но и Третья Секвенция были инспирированы его личностью?

Грок — это псевдоним, под которым выступал знаменитый цирковой клоун Шарль Адриен Веттах (1880—1959). Он умел играть на 24-х инструментах и часто использовал музыку в своих репризах. Берио писал: «Грок был моим соседом в Онелье: он обитал в странном сельском доме на холме, с каким-то восточным садом, где были маленькие пагоды, маленькие озера, мосты, ручьи и плакучие ивы. Я со своими одноклассниками забирался к нему в сад, чтобы воровать апельсины и мандарины. В детстве эта излишняя степень близости, его соседство и равнодушное отношение взрослых не позволяли мне понять масштаба его гениальности. Только позже, когда мне было 11 лет, я имел счастье увидеть его на представлении в театре Кавур в Порто Маурисио и понять, каков он. Во время того представления, только один раз он внезапно остановился и, уставившись в публику, спросил «*Warum?*» («Почему?»). Я не знал, смеяться мне или плакать, хотелось сделать одновременно и то, и другое. После этого я больше не крал апельсины в его саду. Секвенция 5 — это приношение этому «*Warum?*» [цит. по: 13, с. 409].

Мы сегодня можем увидеть, каким был Грок: к счастью, сохранились кадры, на которых мы видим этого действительно гениального артиста, клоуна-виртуоза, блистательно, непревзойденно владевшего всеми теми предметами, с которыми он взаимодействовал.



Грок (Шарль Адриен Веттах).
Фото начала XX в.

Это, наверное, самый яркий случай того, как человек именно **играет** на инструментах, как виртуозно устанавливает отношения между собой и предметом. Видимо, имея именно это в памяти, Берио пишет о Пятой секвенции следующее: «Секвенция 5 для тромбона может быть понята как упражнение в совмещении музыкальных жестов и действий: исполнитель смешивает и взаимно трансформирует звук своего голоса и звук, присущий, его инструменту; другими словами, он должен совмещать два действия одновременно: игру и пение. Это должно быть не просто точно соблюдено между голосом и инструментом: это

единственный путь достичь требуемого уровня трансформации (вокализации инструмента и «вокализации» голоса) и установить материал, который ведет к дальнейшему развитию одновременно с различными уровнями трансформации.

Так же, как в Секвенции III для голоса, в Секвенции V я попытался развить музыкальный комментарий в отношении связи между виртуозом и его инструментом, отделяя элементы поведения, чтобы надлежащим образом воспроизвести их в трансформированном виде, как музыкальные единицы. Секвенция V, таким образом, также может быть услышана и увидена как театр вокальных инструментальных жестов» [там же].

Есть, пожалуй, лишь одно обстоятельство во всем этом, заслуживающее комментария: Секвенция написана для тромбона, а Грок в своих выступлениях использовал все, что угодно, только не тромбон. В сохранившемся получасовом фильме¹ мы можем наблюдать его высочайшее, феерическое мастерство владения скрипкой, затем кларнетом, наконец, фортепиано — но не тромбоном. Почему же именно тромбон связался у Берио с фигурой выдающегося клоуна? Кратко на этот вопрос отвечал сам композитор: «Для приношения Гроку я должен был выбрать инструмент посмешнее, попроще и поестественнее. Тромбон² есть прямое продолжение процесса дыхания, и игра на этом инструменте создает жестуальный театральный эффект»

¹ См.: http://www.youtube.com/watch?v=i_sK35KU1LU

² В переводе с итальянского — «большая труба».

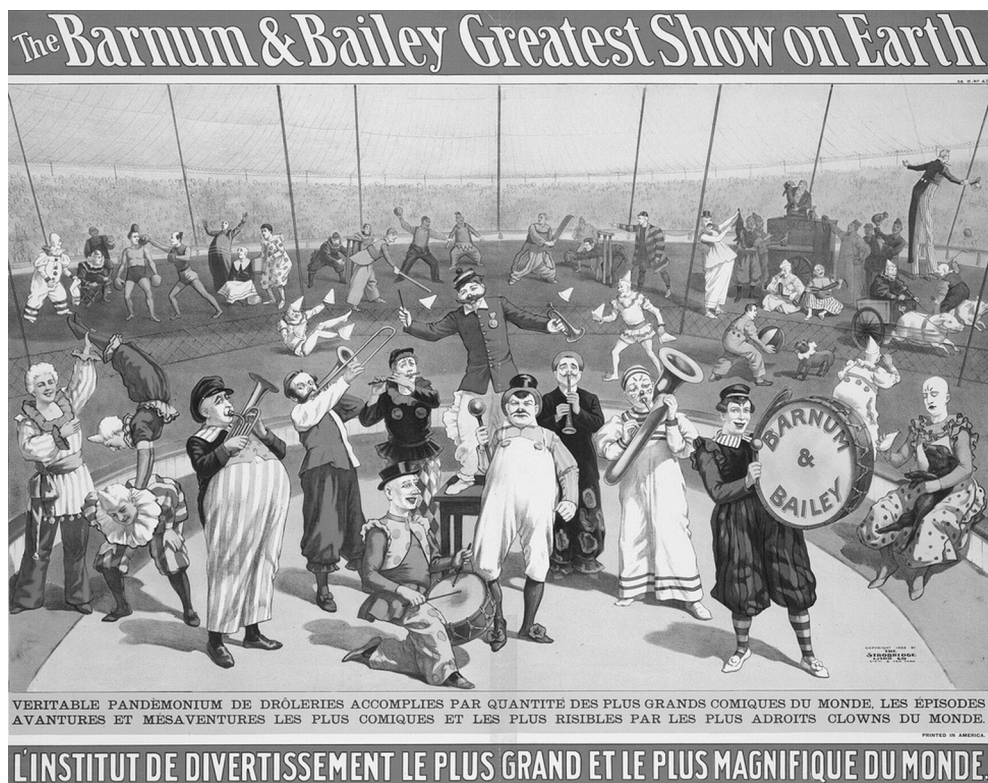
[цит. по: 13, с. 410]. В этом комментарии Берлио есть некоторая недосказанность: в самом деле, разве только тромбон имеет свойство быть непосредственным «продолжением дыхания», разве другие духовые инструменты не строятся схожим образом? Возможно, что объяснение выбора композитора лежит также в плоскости традиций употребления тромбона в цирковой практике. Область цирковой музыки естественным образом связана с необходимостью громкой игры в акустически сложных обстоятельствах: в шапито, на открытом пространстве. Цирковая музыка поэтому всегда опиралась на духовой оркестр и самые «громогласные» его инструменты: тромбон, тубу, трубу. Особых успехов в этом достигли американские музыканты. Так, композитор Генри Филмор (Henry Fillmore, 1881—1956) написал для тромбона большое количество цирковых маршей, в том числе известный марш «Цирковая пчела» (*The Circus Bee*). В ряде пьес он использовал комический эффект тромбового глиссандо, получаемого за счет скольжения кулисы и дающего эффект «размазанного» жужжащего звука. Использование тромбона в цирке запечатлено в иконографии тромбона.

На одном из плакатов 1898 года, оповещающем о европейских гастролях шоу Барнума и Бэйли («Величайшее на земле шоу Барнума и Бэйли»), изображена группа из восьми клоунов, включающая тромбониста. Карикатурное изображение тромбониста присутствует и на плакате 1880 года, извещающем о приезде в Висамбур

(Франция) цирковой труппы. А на обложке нот популярной песни «Она родилась в Старой Виргинии» (Нью-Йорк, 1899) запечатлен клоун, играющий на тромбоне (см. иллюстрации на с. 29).

Вообще, на протяжении долгой истории тромбона его образ достаточно резко менялся. И если в XVII столетии он понимался как инструмент для религиозных церемоний, то к концу XIX века уже вполне ассоциировался с цирком и клоунами (возможно, этому способствовали некая общая карикатурность облика инструмента вместе с его громким звуком и незаурядной способностью к имитации речевых интонаций, а также шумов).

В предисловии к партитуре Секвенции No 5 Берлио указывает: «На сцене — очень низенький пульт и стул. Во время расхаживания по сцене и исполнения секции А пьесы исполнитель (во фраке, в центре светового пятна) изображает эстрадного исполнителя, готовящегося спеть старую любимую песню. Под действием вдохновения он протягивает свои руки, поднимает и опускает свой инструмент (медленно или быстро), движения должны казаться спонтанными, он колеблется. Незадолго до начала секции В он бормочет «Why?» и садится без всякой паузы. Секцию В он должен исполнять как если бы он репетировал в пустом зале» [4]. Такое предисловие явственно указывает, что пьеса принадлежит к жанру так называемого «инструментального театра»: здесь и специальный костюм, и заранее



спланированное поведение на сцене, и даже слова. Однако за этим стоит и многое другое.

Тромбоновая пьеса протяженностью в семь минут приковывает наше внимание к «материальности инструмента». Звуки оформляются через мундштук и при помощи языка, через манипуляции с раструбом, через новые действия с кулисой и через непрерывные перемещение по регистрам, от самого низкого к самому высокому и обратно, через принцип звукоизвлечения — от мягкого к ревущему. В отличие от других пьес в этой серии, здесь есть открытое движение к кульминационной точке.

Говоря об эффектах исполнительства и театральности, Дж. Хафьярд пишет: «Когда мы смотрим на сцену, мы видим, например, скрипача. И у нас есть определенные ожидания в отношении того, как будет вести себя скрипач, как он будет держать скрипку, как будет двигаться смычок и так далее. В результате тело скрипача начинает восприниматься как продолжение скрипки, и они становятся единым целым, тело исполнителя начинает быть важным элементом исполнения» [11]. В отношении к Секвенции важно заметить, что союз тела и инструмента достигается не только театральными средствами, но и через дополнительные воздействия: слияние голоса и звука. Это тесное отношение между музыкантом и инструментом означает, что перед нами портрет не только клоуна, не только инструмента, но и тромбониста-

инструменталиста. Берио однажды заметил, что в Секвенции V происходит «вокализация инструмента» и «инструментализация голоса» [13, с. 93], что во многом указывает на путь слияния музыки и языка. В другом сочинении Берио — *Thema (Omaggio a Joyce)* — музыка создается из трех записанных на пленку актерских чтений «Улисса» Джойса, которые трансформируются разными способами. Слова делаются неузнаваемыми, а комбинация трех языков, которые являются составными частями текста, допускают предположение, что Берио придавал большее значение самому звучанию слов, чем смыслу, который в них вкладывался.

С точки зрения семиотики по Соссюру, здесь налицо преимущество означающего над означаемым. Стремление Берио превозмочь означаемое в языке и переход одного в другое так же может быть интерпретирован через появление посередине пьесы слова «почему» — как если бы смысл постепенно накапливался и по мере этого процесса обрел форму слова.

Таким образом, эта пьеса самым наглядным образом демонстрирует одну из центральных идей Берио: «Музыка никогда не бывает “чистой”, она — отношение, она — театр. Она неотделима от своих жестов» [цит. по: 2, с. 116]. Но зададим же и мы вопрос: почему? Почему музыка должна быть такой театральной?

Одно из объяснений может звучать так. Для Берио театральность, воплощенная в данном случае в фигуре исполнителя, есть нечто такое, что меняет

суть произведения. Оно неотделимо от исполнителя, и оно поэтому все время находится в динамике развития. Произведение не есть просто «текст», который надо донести до слушателя; это лишь отправная точка для интерпретации. Исполнительская воля вступает во взаимодействие с автором и слушателем, и самым важным оказывается звучание «здесь и сейчас». Партитура — это акт прошлого, исполнение — акт настоящего, и это настоящее всегда драгоценно и неуловимо. Композитор сам комментировал это в лекциях, прочитанных в Гарварде: «За пределами оперы музыкальное исполнение может становиться неспецифической формой театра. Наблюдая действия, жесты, усилия, акробатику музыкантов, которые делают необычные, хаотические, даже комические вещи, мы, без сомнения, помогаем и совершенствуем наше слушание. Несомненно, очень любопытно наблюдать, как производятся необычные и привлекающие внимание звуки, особенно если эти звуки являются частью связанного музыкального организма, который породил их. Нет никакого повода бить тревогу, если строгие музыкально-организационные критерии, которые организуют звук во времени, переносятся также на поведение за пределами музыки, видимое и конкретное, во времени. Отдаленные корни этой возможности перенесения могут быть найдены в традициях популярного искусства, в часто неожиданных отношениях, например, между музыкой и работой в поле. Танец, с его жесткими хореографическими

критериями, также может рассматриваться как сублимированное выражение тех же отношений» [6, с. 115—116]. Итак, театральность Пятой секвенции может быть интерпретирована как параллелизм поведения и исполнения, исполнитель действительно *играет*, во всех смыслах этого слова.

Однако другие подходы к этой пьесе также необходимы по условиям замысла композитора. Сам Берио не сомневался в том, что каждый текст таит в себе множество других текстов: «Текст есть всегда множество текстов. Великие сочинения неизменно подразумевают неисчислимое множество других текстов, не всегда различных на поверхности — множественность источников, цитат и более или менее замаскированных предшественников, которые были ассимилированы, не всегда на сознательном уровне, самим автором. Этот плюрализм постоянно выдвигает новые точки зрения в анализе» [1, с. 82—83]. В интервью Розанне Дальмонте Берио упоминает четыре так называемых «измерения», согласно которым, по его мнению, развивается другая Секвенция — для флейты: «Временные, динамические, высотные и морологические измерения пьесы характеризуются максимальным, средним и минимальным уровнем напряжения. Уровень максимального напряжения (который является исключительным в соотношении с нормальным, конвенциональным уровнем игры) определяется моментами максимальной скорости исполнения артикуляции и моментами максималь-

ной продолжительности в звучании, средний уровень устанавливает нейтральное распределение — относительно длинные звуки и относительно быстрая артикуляция, и минимальный уровень тяготеет к тишине. Высотное «измерение» действует на максимуме возможного тогда, когда звуки прыгают по широким интервалам внутри гаммы и создают напряженные интервалы, или забираются в крайние регистры; средний и минимальный уровни логически вытекают из всего этого. Максимальный уровень динамического измерения естественно связан с максимальной звуковой энергией и максимальным динамическим контрастом. То, что я называю морфологическим измерением, располагается, в определенных аспектах, в зоне обслуживания первых трех и является их риторическим инструментом. Это связано с определением уровней акустической трансформации, соотносимых с готовой моделью, какой является флейта со всеми ее историческими и акустическими коннотациями. Таким образом, максимум напряжения внутри морфологического измерения достигается тогда, когда образ, мой образ флейты, претерпевает радикальные изменения через игру языком, щелканье клапанами и двойные ноты [5, с. 97—98].

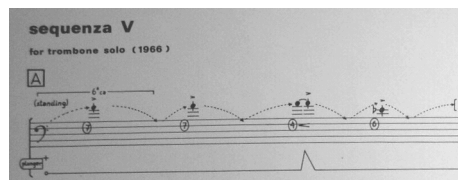
Соответственно сказанному, попробуем проанализировать в Пятой секвенции указанные четыре формальные измерения, учитывая при этом,

что, по словам композитора, Секвенция имеет также смысл «секвенции (последовательности) гармонических полей, «из которых выводятся и другие музыкальные функции» [там же, с. 97].

Как уже было сказано, в Пятой секвенции Беріо говорит о двух секциях **A** и **B**, бинарном делении формы. Относительно короткая секция **A** постепенно ведет к нагнетанию и кульминации, где исполнитель произносит свое удивленное «Почему»? Ранняя кульминация — так и хочется назвать это «обращенным» золотым сечением — дает чувство диспропорции, создающее ощущение особой затянутости секции **B**.

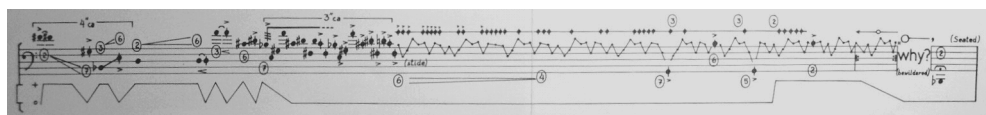
Секция A

Начало пьесы напоминает фанфару: резкие отдельные взятия звука *ля* с последующим спуском вниз на ми-бемоль:



Инструмент следует подымать в момент исполнения каждой ноты, после чего опускать. Это напоминает эффект циркового исполнения, и это также указывает, что исполнение нужно не слушать, а наблюдать.

Центральное событие этого раздела — слово «Why?» — возникает посреди коротких резких ходов вверх и вниз, как бы выкристаллизовываясь из недоуменных интонаций:



Артикуляция звука близко подходит к как бы невнятному произнесению слов (указания композитора демонстрируют разные гласные, которые нужно применять при звукоизвлечении), и это тоже указывает на близость этой пьесы (особенно в первом разделе) своеобразному клоунскому монологу, аналогичному существующим видам цирковой музыкальной эксцентрики. Объясняя принцип эксцентрического подхода к вещам и явлениям, Виктор Шкловский писал: «Эксцентризм основан на выборе впечатляемых моментов и на новой, не автоматической их связи. Эксцентризм — это борьба с привычностью жизни, отказ в ее традиционном восприятии и подаче» [3, с. 5—6].

Возникает, однако же, вопрос: является ли эта пьеса монологом или диалогом? То, что ее играет один исполнитель, еще не означает, что здесь нельзя представить себе двух персонажей. Один — тот, кто задает вопрос «почему?». Это «персонаж» раздела **A**. Другой — тот, кто ему отвечает. Реплики первого персонажа осуществляются в основном внутри пределов верхнего регистра: нам очевидна та рамка, которая ограничивает «высказывание». Первая строка дает рамку от «ми» малой октавы через «ми» первой до «ля» первой. Опорным звуком второй строки оказывается «соль-диез» малой октавы, после чего на третьей строке выделяется «зона скольжения», где тромбонист исполняет непрерывное нерегулярное *glissando*, завершающееся

«прорвавшимся» вопросом «Why?». Вторая половина пространственно обозначается тем, что персонаж садится. В музыкальном отношении последние две строки на первой странице демонстрируют преобладание звука «ми-бемоль» малой октавы. Дальнейшее связано с повышением частотности опорного тона: сначала «фа», потом «си-бемоль» малой октавы. При всей эмоциональности последующих «высказываний» инструмента его опорные тоны будут снижаться: на предпоследней строке мы снова видим возвращение к «ми» — «ми-бемоль». В то время как секция **A** выглядит как более «экстравертная», секция **B** явно «интровертная». И если **A** начинается с истошно высокой ноты, то **B** начинается с низкой. Таким образом, устанавливается отношение оппозиции между двумя секциями.

Секция **B** управляется также значительно более мягкой динамикой и «тембром», поскольку большинство звуков тут надо вокализировать голосом. Уровень напряжения в этой музыке находится на минимальной отметке.

Можно представить себе «грустного» клоуна, и тогда вспоминается реплика Берио: «Я не знал, смеяться мне или плакать».

Весь театральный антураж Секвенции No 5 заставляет вспомнить об интересе Берио к Брехту и его концепции «остранения». Актер на некоторое время «выходит» из роли, и тогда он оглаживается на нас и задает вопрос: «Почему»? Этот вопрос имеет экзистенциальный характер, он обна-

жает ту дистанцию, которая пролегает между клоунскими дурачествами и востановлением просами жизни и смерти. Понимание элемента театральности в этой пьесе становится абсолютно необходимым для интерпретации смысла пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлио Л. Поэтика анализа / Пер. Т. Цареградской) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 80—90.
2. Кириллина Л. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995.
3. Шкловский В.Б. О рождении и жизни ФЭКС'ов // Недоброво В. ФЭКС. М.; Л.: Кинопечать, 1928.
4. Berio L. Performance notes for Sequenza V for trombone solo. London: Universal Edition, 1968.
5. Berio L. Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga / Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985.
6. Berio L. Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.
7. Crocker R.L., Coldwall J., Planchart A. Sequence (I) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 23. London: Macmillan, 2001. P. 91—107.
8. Dack J. The Nature of the Instrument: Luciano Berio, Instrumental Thought and Schaefferian Theory // Luciano Berio. Nuove Prospettive / New Perspectives. Firenze: Olschki, 2012. P. 337—358.
9. Dempster S. Commentary on performance of Sequenza V for trombone solo. London: Universal Edition, 1968.
10. Griffiths P. Berio, Luciano. The Oxford Companion to Music / Ed. by A. Latham [Electronic resource] // URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (accessed the 31st of October 2008).
11. Halfyard J. Foreword // Berio's Sequenzas / Ed. by J.K. Halfyard. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2007. P. IX—XXII.
12. Halfyard J. Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas // Berio's Sequenzas / Ed. by J.K. Halfyard. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2007. P. 100—116.
13. Stoianova I. Luciano Berio. Chemins en musique // La Revue Musicale, n° 375—376—377, 1985.



МИМИКА И ЖЕСТИКУЛЯЦИЯ ПИАНИСТА В СИСТЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

Часто педагоги — слушатели курсов ФПК в высших учебных заведениях и учебно-методических центрах, а также студенты и аспиранты на лекциях по методике задают вопросы, касающиеся внешней стороны игры исполнителя, пластики его движений, манеры сценического поведения за инструментом. Как правило, педагогов настораживает, когда их подопечные ведут себя за роялем развязно, когда они раскачиваются, чересчур размахивают руками, гримасничают. Студенты же часто жалуются на своих профессоров, которые якобы слишком строги в отношении пантомимических действий.

Специальных исследовательских работ на эту тему нет, и музыкантам неоткуда почерпнуть столь необходимую им информацию. «Представители некоторых исполнительских школ, — указывал известный психолог Л.Л. Бочкарев, — очень скупы на внешнее выражение эмоций средствами мимики, пантомимики, считая последние проявлением антимузыкальности» [5, с. 127]. Другие, наоборот, считают исполнение немзыкальным или недостаточно музыкаль-

ным, если пианист или скрипач внешне скован, инертен, статуарен, не выражает пластическими средствами содержание музыки, играет, например, скерцозную музыку с унылым, постным, безразличным выражением лица.

Один из знакомых педагогов как-то назвал эту тему «мутной» и не советовал в нее углубляться. Более того, ряд коллег — и практиков, и историков пианизма — считают, что данной проблемы как таковой не существует: «Надо просто играть и не думать ни о чем постороннем». И это при том, что период рубежа XX—XXI веков озаглавлен, по общему мнению, резкой *визуализацией сознания* — вплоть до массового укоренения «клипового мышления» (нельзя забывать и того, что в обыденной жизни человек получает 90% информации посредством зрения). Широкое распространение в последние годы в повседневном музыкальном обиходе видеофильмов об исполнителях, видеозаписей и телетрансляций концертов вызывает повышенное внимание к пантомимической стороне игры (в том числе благо-

даря использованию «крупного плана» при показе рук и лица артиста). Все это делает обрисованную проблему особенно актуальной и злободневной, а ее научное изучение — весьма насущным.

Нельзя сказать, что о важности зрительных впечатлений в восприятии игры пианистов (равно как и исполнителей на других инструментах) вовсе никогда не говорилось. Наблюдений, и весьма проницательных, имеется немало, хотя они (в силу их разбросанности по разным источникам) не систематизированы, крайне мало известны и почти не востребованы.

Можно указать, в частности, на мнение, высказанное однажды Л.Н. Власенко: «Когда я *вижу* исполнителя, мне становится понятнее его искусство: жесты, позы, манера игры, мимика — все это несет в себе большую и важную информацию» [цит. по: 31, с. 44]. Известный австрийский пианист-педагог Эдвин Фишер в 1956 году остроумно писал: «Мы в концерте слушаем и *глазами*» [29, с. 169]. В декабре 2013 года на мастер-классе в Московской консерватории почти те же самые слова произнес Д.А. Башкиров.

В 1961 году С.И. Савшинский отмечал «значение синтетичности восприятия *слышимого и зримого* в игре артиста со сцены» [26, с. 104]. А в 1988 году Г.М. Цыпин справед-

ливо указывал, говоря о комплексном характере впечатлений посетителя концертов: «Люди приходят в концертный зал не только чтобы *услышать*, но и *увидеть* артиста; восприятие в этом случае полнее, красочнее, эмоционально богаче» [31, с. 24]. При этом исследователь констатировал также, что «внешность художника связана не только с его внутренним миром, но и — самое любопытное! — с его индивидуальным творческим стилем, манерой, общим характером художественной деятельности... С точки зрения психологической науки, тут много интересного, хотя пока и не совсем ясного...» [там же, с. 21—22].

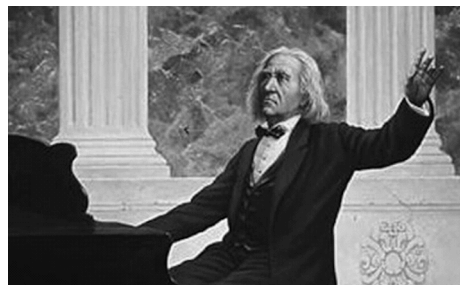
Для того, чтобы немного разобраться в ситуации, думается, следует прежде всего, обратиться к *истории фортепианного искусства*.

Сила визуального воздействия крупной артистической личности отмечалась издавна. Еще Шуман, слушая Шопена, писал в 1836 году: «Трогательно наблюдать — как он сидит за роялем» [35, с. 265]. Восхитительно листовское описание внешности и манер Шопена: «Весь его облик напоминал цветок вьюнка, покачивающийся на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки — из такой благоуханной и нежной ткани, что рвется при малейшем проникновении... Жесты были изящны и выразительны... Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто

воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приемов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица — с талантом, вскрывающим в одно мгновение всю их личность» [15, с. 247—248].

По поводу игры Листа Шуман указывал в письме к Кларе Вик, а затем и в своей статье о Трансцендентных этюдах великого венгра: «Надо не только *слышать*, но и *видеть* композитора [т. е. Листа]. Ибо если созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет, то прежде всего в его непосредственной форме, когда мы видим, как сам композитор борется со своим инструментом, укрощает его, заставляя его повиноваться в каждом звуке» [34, с. 172]. В другом месте Шуман писал еще более определенно: «*Слушая* Листа, его надо и *видеть*: он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии (!) была бы при этом потеряна» [33, с. 235].

Знаменательно, что многие современники Листа обращали внимание на то, как он выглядит за инструментом. Желая лучше познакомиться с ним слушателей, Мендельсон организовал для него в Лейпциге большой раут, чтобы «дать людям возможность *увидеть* и *услышать* его вблизи» [35, с. 385]. Клара Вик писала Шуману в 1838 году: «Мы слышали Листа. Его нельзя сравнить ни с одним пианистом... *Как он выглядит* за инструмен-



Уже один вид Ф. Листа на эстраде
приковывал внимание

том описать невозможно... Его страсть не знает границ... Его движения неразрывно связаны с его игрой и очень подходят к нему. Он увлекает всякого в свой мир...» [там же, с. 631]. Лина Раман указывала, что, играя эпизоды монументального характера, Лист возвышался над клавиатурой «как скала, выставшая сверху» [цит. по: 17, с. 129], а Карл Клиндворт свидетельствовал, что «в торжественных и мощных пассажах, в *crescendo*, вызывавшем в представлении могущество урагана, все его существо как бы становилось на дыбы» [цит. по: 17, с. 129—130].

Обобщая обширную фактологию, А.Д. Алексеев констатировал: «Уже один вид (!) Листа на эстраде приковывал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. В него, вспоминают современники, словно всеялся дух, преображавший внешность пианиста: глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное выражение» [3, с. 136].

А.Е. Будяковский, пересказывая впечатления современников от внеш-



Играет Ф. Лист
(карикатура XIX в.)

него облика Листа на сцене, отмечал: «Артист быстро выходил, поспешно кланялся и “не садился, а кидался к фортепиано”... Играл обычно с большим возбуждением. Бывал чрезвычайно подвижен, а тонкие руки энергично выбрасывались и откидывались. Голова часто запрокидывалась назад. Привычный жест — отбрасывание волос во время игры (в Петербурге и Москве находили сходство Листа с Гоголем). Роль мимики огромна. Даже по одному только лицу (!) можно было судить о характере исполняемого им произведения» [6, с. 32].

В том же ключе об огромном впечатлении уже от самой внешности А.Г. Рубинштейна писали

П.И. Чайковский и русский фортепианный педагог-методист М.Н. Курбатов. Петр Ильич отмечал: «Я имел случай слышать Рубинштейна и не только слышать, но и *видеть* (подчеркнуто Чайковским. — А. М.)... Я подчеркиваю это первое впечатление чувства зрения (!) потому, что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на непобедимом очаровании его личности, так что *недостаточно его слышать для полноты впечатления — надо также его видеть*» [цит. по: 26, с. 103]. Перефразируя отмеченную мысль Чайковского



А. Рубинштейн за роялем (рисунки работы Е. Бём, нач. 1870-х)

о Рубинштейне, Л.А. Баренбойм полностью относил ее и к восприятию пианистического искусства Э.Г. Гилельса.

В связи с особенностями сильнейшего воздействия названных великих артистов-романтиков на публику неслучайно обилие карикатур на выступления и Листа, и Рубинштейна, и (если выйти за пределы фортепианного искусства) Паганини. Неслучайны и сравнения Листа с орлом, Рубинштейна со львом и т. д. Неслучайны и неоднократные упоминания «могучей лвиной лапы» Рубинштейна...

Правда, в то же самое время ряд выдающихся пианистов придерживался противоположной манеры поведения на сцене. Знаменитый соперник Франца Листа — Сигизмунд Тальберг опирался в своей исполнительской эстетике на некоторые полярные по отношению к автору «Венгерских рапсодий» принципы. Если Лист максимально использовал динамические контрасты фортепиано и, по выражению Клары Шуман, «то кричал, то шептал за роялем», то Тальберг, наоборот, намеренно держался «золотой середины», избегая звуковых крайностей. Внешне он тоже был полной противоположностью Листа. По наблюдению Игнаца Мошелеса, «Тальберг за инструментом напоминал солдата, губы которого были плотно сжаты, а сюртук застегнут на все пуговицы» [цит. по: 32, с. 170]. «От коллег по роялю этот артист выгодно отличается, я бы сказал,

музыкальным поведением, — писал Генрих Гейне. — Как в жизни, так и в своем искусстве Тальберг проявляет врожденный такт; игра его такая джентльменская, она так богата, так благопристойна, так чужда всяких гримас, так чужда надутого гениальничания, так чужда глупой хвастливости... Его любят, хотя он не вызывает сострадания эпилептическими припадками на фортепиано» [10, с. 210]. Противоположность творческих натур выдающихся пианистов подчеркивал тот же Гейне: «Благородный, полный чувства, рассудительный, добродушный, тихий, чисто немецкий, даже австрийский Тальберг и необузданный, молниеносный, вулканический и ни перед чем не останавливающийся Лист!» [цит. по: 6, с. 29].

Такая же, как у Тальберга, аскетическая манера поведения на концертной эстраде отличала Джона Фильда с его, по свидетельству Листа, «почти неподвижной позой и безучастным выражением лица». Фильд, обладатель «льстивого», по выражению Б.Л. Яворского, туше, в свою очередь, резко критиковал Листа, «составлявшего с ним самым поразительнейший контраст» (слова А.И. Дюбюка). Как пояснял Дюбюк, после одного из выступлений молодого Листа, «насмотревшись на смелые кидки рук и удары со всего размаха, наслушавшись громоносных звуков, столь чуждых его собственной школе, Фильд обратился

к присутствовавшим с вопросом: “А что, он не кусается?”» [цит. по: 11, с. 116].

Еще одной противоположностью Листу был Фридрих Калькбреннер (у него мечтал учиться юный Шопен), которого, по словам Гейне, отличали «марципанный облик», «элегантная осанка» и на губах которого блестела «та набальзамированная улыбка, которую мы заметили также на лице египетского фараона, когда в музее развернули его мумию...» [10, с. 208].

Не любил игру Листа и известнейший венский критик Эдуард Ганслик. Не без иронии он определял его выступления как «театр Листа». Другой известный критик того времени также резко осуждал «актерство» Листа: «С шумом усаживаясь за фортепиано, он окидывает публику ястребиным взглядом, кладет руки на клавиши, а затем мечет громы и молнии и при этом имеет еще достаточно хладнокровия, чтобы наблюдать производимый на публику эффект» [цит. по: 14, с. 117].

Различия во внешних обликах четырех крупнейших пианистов тех лет, гастролировавших в Вене в 1838 году, — Тальберга, Клары Вик (Шуман), Адольфа Гензельта и Листа — зафиксировал в своих сравнительных характеристиках профессор Венской консерватории и ее директор, пианист-педагог и композитор Йозеф Фишгоф. В письме к Роберту Шуману он сопоставлял их игру по многим ком-

понентам, в том числе пантомимическим, и коротко констатировал: «Без гримас во время игры — 1. Тальберг. 2. Клара» [цит. по: 6, с. 34].

Впрочем, разные стили держать себя за инструментом во время игры можно обнаружить и в более отдаленные времена.

Знаменитый английский музыкант и путешественник Чарльз Бёрни так описывал игру К.Ф.Э. Баха в 1772 году: «После обеда я уговорил его снова сесть за клавикорд, и он играл почти до одиннадцати часов ночи. В течение этого времени он становился столь взволнованным и одержимым, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так. Его глаза были неподвижны, губа отвисла, а по лицу катились капли пота... Его исполнение убедило меня в том, что он не только один из величайших композиторов, когда-либо сочинявших для клавишных инструментов, но и лучший исполнитель с точки зрения выражения (везде выделено Бёрни. — А. М.)» [4, с. 235]. Современник Карла Филиппа Эмануэля Баха — Ф.В. Марпург, именно его имея в виду, еще в 1749 году писал: «Я знаю одного великого композитора, на лице которого (!) можно увидеть все, что выражает музыка, исполняемая им на клавире» [36, с. 103] (слова эти, кстати, можно полностью отнести и к Листу).

Сам берлинский Бах писал в своем трактате в 1753 году: «Музыкант

может растрогать слушателей только в том случае, когда будет растроган сам... При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным — это и слышно, и видно (!) по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, веселую или какого-либо иного характера... Однако сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии. При этом без мимики (!) нельзя обойтись — это может отрицать только тот, кто, будучи бесчувственным, сидит за инструментом, как изваяние. Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, настолько же полезна хорошая, ибо помогает (!) передать слушателю наши намерения» [цит. по: 2, с. 48—49].

Описанная манера игры Эмануэля Баха удивительно сходна с характером волеизъявления за роялем необычайно эмоционального Бетховена, испытывавшего сильное влияние творчества берлинского Баха. Очевидец сообщал: «Когда Бетховен сидел за роялем, он явно не воспринимал ничего окружающего... Мускулы его лица напрягались, и вены набухали, безумный глаз вращался еще более безумно, губы дрожали; Бетховен выглядел, как чародей, охваченный демонами, которых он сам вызывал» [32, с. 86].

Значительно ранее — в 1670-х годах (задолго до Паганини и Листа!) сверхэмоциональную, гиперромантическую манеру игры демонстрировал

Арканджело Корелли. Свидетель его выступления констатировал: «Я никогда не видел человека, который вкладывал бы столько страсти и увлечения в свою игру. Глаза его сверкали, подобно искрам, черты лица так искажались, глазные яблоки вращались как в агонии, и весь он настолько отдавался тому, что делал, что становился непохожим на самого себя» [цит. по: 12, с. 70].

Но нельзя думать, что все музыканты — современники А. Корелли или К.Ф.Э. Баха — придерживались такого подхода. Многие исповедовали принципы, изложенные в 1716 году Франсуа Купереном в его «Искусстве игры на клавесине». Куперен Великий наставлял: «За клавесином надо сидеть непринужденно; взгляд не должен быть ни сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо выглядеть так, будто ты ничем не занят... Не следует отмечать такта ни головой, ни корпусом, ни ногой — это и лучше, и приличнее... Избавиться от гримас на лице при игре можно самому, без постороннего содействия, с помощью зеркала, поставленного на попирт спинета или клавесина» [13, с. 14]. В середине XX столетия то же средство от гримас за роялем рекомендовал Артуро Бенедетти Микеланджели, державшийся за инструментом, судя по сохранившимся видеозаписям, весьма отстраненно, чопорно и аристократично. (Совсем не случайно, не без определенного подтекста Г.Г. Нейгауз

писал, что искусство итальянского музыканта «напоминает мраморное изваяние» [21, с. 296]).

В 1853 году в книге «Фортепиано и пение» Фридрих Вик, отец Клары Шуман, обрушивал свой гнев против «рояльных плясунов», косвенно отмечая полярность исполнительских установок его времени: «Многие виртуозы, одержимые фортепианными фуриями, играют большую бравурную пьесу, ужасно гримасничают, свирепо гоняют пассажи... лупят... рвут струны... потеют, откидывают волосы с лица, строят глазки публике» [8, с. 263].

Можно вспомнить в данном контексте венского пианиста Теодора Делера, которого в рецензии 1844 года следующим образом противопоставляли Листу: «Первый, подобно нежному и лучезарному ангелу, реет в пространстве. Второй, как яростный и грозный демон, грохочет, подобно подземному грому. Делер не ищет оригинальности и эффектов, подобно божеству, он обуздывает свои фантазии и ласкает звуки, как отец ласкает сына. Лист, наоборот, хлещет их, как кучер хлещет лошадей, мучит, как деспот мучит своих рабов. Опыренный энтузиазмом, он терзает инструмент, рвет струны и, сгущая контрасты красок, создает новые, но резкие и странные комбинации. Делер возвышает душу, оживляет и очищает ее; Лист волнует кровь, бьет по нервам, вливает в вены опьяняющий напиток, вызывающий искусственную мощь



А.Н. Скрябин (рисунок
Л.О. Пастернака, 1909)

и ведущий к утомлению» [цит. по: 1, с. 146]. (В приведенном отклике удачно обрисованы исполнители «аполлонического» и «дионисийского» типов.)

Еще два пианистических антипода — Рахманинов и Скрябин — привлекали внимание различием сценического облика, обусловленного различием их художественных натур, образных миров, исполнительских приемов. Это внешнее различие, отражающее внутреннее, удачно запечатлено на рисунках Л.О. Пастернака.

Знаменитая скрябинская манера «ласкать клавиши», использовать при игре движения рук и пальцев «из рояля» нашла отражение и в воспоминаниях современников. «В его игре, — писал А.Л. Пастернак, — отображалась и вся его одухотворенная легкость, столь для него характерная во всех проявлениях: в походке, например, в движениях, в жестикуляции и вскидывании головы... Он всегда сидел на несколько большем,



С.В. Рахманинов (рисунок
Л.О. Пастернака, 1918)

чем обычно, отстоянии от клавиатуры. Он сидел, откинув торс и вздернув голову. Вот тут-то и казалось, что пальцы его не падали на клавиатуру, а как бы порхали над ней» [22, с. 210].

Совсем иначе выглядел на сцене Рахманинов, о «материальном» интонировании которого Скрябин язвил: «В его звуке так много материи, мяса, прямо окорока какие-то...» [цит. по: 25, с. 220]. Рахманинов, в противоположность Скрябину, чаще нависал над клавиатурой (как и Антон Рубинштейн) и как бы, по собственным словам, «прорастал пальцами в клавиатуру». Музыцировавший с Рахманиновым в четыре руки А.Ф. Гедике описывал его манеру так: «Вслушиваясь в каждый звук, он как бы “прощупывал” исполняемое» [9, с. 9].

Различия ярко отражались и на лицах двух артистов во время игры: современники отмечали каменное, сосредоточенное, практически неизменное выражение лица у Рахманинова и открытое, оживленное, изменчивое — у Скрябина.

На своеобразный критерий в размежевании в прошлом внешних исполнительских манер обращал внимание Л.И. Ройзман, отмечавший, что в первой четверти XIX столетия в России популярный среди интеллигенции «Московский телеграф» указывал в разделе «Модные обычаи» разные формы поведения для исполнителей-профессионалов и исполнителей-любителей: «...Если певец или певица *по ремеслу* (то есть профессионалы. — Л. Р.) поет или играет, им можно сделать какое-нибудь выразительное телодвижение, напротив — девушка или мужчина — *неремесленники* (то есть любители. — Л. Р.) должны быть неподвижны... какое бы страстное выражение не встречалось им в нотах» [24, с. 40].

В наше время сохранилась обычная для исполнительского искусства полифония стилей, которая была и в XVIII, и в XIX веках. Об этом ярко говорит, в частности, феномен Вана Клиберна, вернее разная реакция на ряд главных особенностей его искусства. Появившись в СССР в 1958 году, он оказался пришельцем из досоветского прошлого — русского (Рахманинов,



Ван Клиберн покориł московскую публику конца 1950-х годов своей раскрепощенной исполнительской манерой

Шаляпин), да и европейского тоже (почему-то забывают, что 14 лет до Розины Левиной Клиберн занимался под руководством своей матери — ученицы выдающегося листовского воспитанника Артура Фридгейма!). Пианист из США буквально обжег всех «неслыханной» (молодыми) и подзабытой («стариками») свободой лирического самовыражения. Не могу не вспомнить в связи с этим горестных признаний Л.Н. Власенко: «Нам запрещали играть так раскрепощенно. Это считалось дурным вкусом».

Раскрепощенность Клиберна проявлялась и во внешнем поведении на сцене: он играл, часто не глядя на клавиатуру, широко жестикулируя, часто поднимая голову вверх и т. д. Благодаря такой непосредственности и искренности в жестикуляции и мимике пианист дополнительно покориł многих слушателей. В связи с ролью

пантомимического фактора в его искусстве показателен спор Л.Н. Оборина (члена жюри) и А.Б. Гольденвейзера (ответственного секретаря того конкурса). Оборин, которому многое было не близко в Клиберне и который ставил ему сравнительно низкие оценки, посетовал как-то в разговоре с Гольденвейзером, очевидно рассчитывая на близкую к своей реакции: «Ну, почему Клиберн так развязно ведет себя за инструментом, почему он вскидывает руки, почему все время задирает голову!?» — «Левушка», — ласково и снисходительно ответил мудрый старец, — «он не задирает голову, он говорит с Богом!»...

Вот насколько различаются взгляды по интересующей нас проблеме!

Показательно, что тот же Гольденвейзер, которого иногда излишне упрекают в сдержанности и даже сухости манеры игры, отмечал важность внешних проявлений пианиста за роялем и неоднократно говорил о необходимости находить степень соответствия пластики движений музыканта художественному образу исполняемого: «Играть нужно так, чтобы человек, отделенный от исполнителя звукопроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий (!) движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки, которую он играет» [7, с. 39].

Кстати, на том же конкурсе С.Т. Рихтер оценил выступле-

ние Клиберна высшими баллами и назвал его «музыкальным гением». Пантомимика молодого техасца придавала его музыкальному облику особое обаяние. Сам Рихтер держался на сцене удивительно артистично и поражал — помимо всего прочего — пластикой сценического поведения. Об этом ярко писал Л.Н. Наумов, развивавший в своем творчестве близкий ему в этом отношении рихтеровский подход.

«Святослав Теофилович часто мне говорил, — отмечал Наумов, — что ненавидит, когда во время киноили телесъемки исполнения показывают его лицо... “На лице отражена моя мучительная работа, — говорил он, — а это не то, важен лишь результат”. Он считал, что на концерте нужно только слушать. Мне же как раз было интересно не только слушать, но и *смотреть, наблюдать* за ним, потому что *лицо* отражает (!) такие таинственные переживания, которые руками и пальцами нельзя передать даже на самом хорошем рояле. *Мне важна мимика. Она может иногда даже противоречить* тому, что играют, или соответствовать, или дополнять, но равнодушного, отрешенного лица во время исполнения я не признаю. Лицо Рихтера было поразительным. Помню одно исполнение финала «Аппассионаты» — *никакая аудиозапись не может этого передать, это надо было видеть!* Мимика



*Святослав Рихтер держался
на сцене удивительно артистично,
поражая пластикой сценического
поведения*

Рихтера напоминала сцену из «Короля Лира», где Лир идет по степи, его предали, а на его голову обрушиваются буря, молнии, гром, град, и он рвет на себе волосы. *Само же исполнение оказалось столь простым...* (везде выделено мною. — А. М.)» [19, с. 60].

Обратим внимание, что «само исполнение» (то есть исполнение вне внешнего, пантомимического, визуального воздействия) было, по впечатлению Л.Н. Наумова, «очень простым» и едва ли бы вызвало столь богатые образные ассоциации.

И от Нейгауза, и еще больше от Рихтера шла лигия, подхваченная

и развитая Л.Н. Наумовым. В дополнение к отмеченному приведем пронизательные слова его ученика А. Хитрука: «...Существенным аспектом феномена Наумова-музыканта явилось то, что он... упорно и отчетливо *расширял* границы пианизма далеко за пределы собственно игры на фортепиано. Здесь в первую очередь хочется сказать о *пластической составляющей*, в рамках которой почти всегда мыслилась жизнь звука в педагогике Наумова. Это, конечно, было генетически связано с тенденциями *театрализации и визуализации*, характерными для европейской инструментальной музыки, начиная с эпохи Дебюсси, Прокофьева и Стравинского. И отнюдь не секрет, что подобные тенденции проникли в манеру музицирования Льва Николаевича во многом под воздействием его кумира в исполнительстве — Святослава Рихтера» [30, с. 9—10].

О воздействии того же рода (не музыкальном, не пианистическом) в не меньшей степени свидетельствует и наблюдение М.В. Плетнева: «Рихтер — это пианист, который обладал удивительным свойством. Он мог выйти на сцену и... уйти. И этого было вполне достаточно (к артистам такого рода можно отнести и самого Плетнева. — А. М.). Но что странно... потом *слушаешь запись* — что-то не то... За его музыкой что-то такое стояло. Нечто очень масштабное, как и вся его фигура, и вы-

ход на сцену, и это лицо с тевтонской челюстью» [цит. по: 27, с. 165].

Учитель Рихтера — Г.Г. Нейгауз сравнивал сценическую пластику Рихтера и Станислава Нейгауза: «Первый “играет” всем телом, почти как актер, — конечно, совсем не-намеренно, — стихийно, так ему нужно, так хочется; второй — сидит как в старину сидели, предельно спокойно и “благородно”, изредка только наклоняясь к клавиатуре для извлечения большого *forte*» [20, с. 90].

Эти показательные признания выдающихся музыкантов вызывают многочисленные мысли и ассоциации.

Помню, как меня всегда поражала значительная разница в восприятии одного и того же выступления: либо только на слух, либо в видеозаписи. Одно впечатление — чаще всего очень среднее — было после прослушивания исполнителя из середины первого или из второго амфитеатра Большого зала консерватории. И совсем другое, — нередко гораздо более сильное, — когда по телевидению давали видеозапись: тут и само звучание было более выпуклым (поскольку микрофоны были рядом с инструментом), и визуальная сторона исполнения (частые крупные планы) значительно обогащала восприятие из зала, где рассмотреть (особенно издали) детали пантомимики артиста просто невозможно.

Вспомнилась собственная давняя заметка, опубликованная еще в 1976 году

в газете «Советская культура» в связи с показом по Центральному телевидению записи выступления Э.Г. Гилельса. Охарактеризовав выдающиеся достоинства исполнения артистом Фортепианного концерта Шумана, автор отклика указал также: «Немалую роль играет и внешняя сторона исполнения — вопрос, которому обычно не придается серьезного значения... Мастерски используя пластику движений, Гилельс проясняет тонкий ритмический рисунок шумановской «ткани», подчеркивает то плавность и текучесть, то взрывчатую силу высказывания». И далее в статье имеется важный комментарий: «Мы не случайно обратили внимание на это исполнительское средство. Оно воспринимается только тогда, когда слушатель находится в концертном зале и зрительно наблюдает музыканта. Радио и грамзапись здесь бессильны. Зато роль телевидения, раздвигающего стены концертных залов, трудно переоценить» [16, с. 5]. Конечно, за прошедшие десятилетия в результате невиданного технического прогресса видеозаписи Гилельса (и других крупнейших артистов) стали несравненно доступнее любому меломану, но важно подчеркнуть, что и тогда и сегодня воспринимать игру мастера лучше комплексно — с учетом всех, в том числе и пантомимических компонентов. Шутливо и в стихах пишет по этому поводу Б.А. Печерский: «Не хотел бы кого-нибудь обидеть, // Но игру пианиста *надо видеть*» [23, с. 39].

Вспомнился и рассказ одного из учеников Д.Ф. Ойстраха. Знаменитый скрипач, как и Рихтер, не любил свои теле- и видеозаписи: ему казалось, что все его движения и перемещения на сцене преувеличены (правда, сделать с собой что-либо он не мог). Этот же ученик Давида Федоровича (между прочим, народный артист России, профессор Московской консерватории) поведал, что не может слушать Хейфеца по видеозаписи: «Понимаете, слышишь у него какую-нибудь замечательно звучащую щемящую фразу, а лицо при этом — абсолютно равнодушное и ничего не выражающее. Ну, как это можно совместить?! Это же совершенно уничтожает трагическое впечатление от прослушиваемого!». Тут невольно приходят на ум строки из статьи Шумана о манере поведения на сцене немецких певиц: «Прекрасное пение при мраморно-неподвижном лице заставляет усомниться — есть ли в этом искусстве внутреннее содержание» [33, с. 308]. О том же уже в наши дни писал С.Е. Фейнберг: «Вид артиста, безучастного к исполняемой музыке, деревянная неподвижность посадки пианиста, окаменевшее в ледяной неподвижности лицо — все это мало способствует располагающему впечатлению» [28, с. 186—187].

Всплывает в памяти и наблюдение известного пианиста-педагога, историка пианизма Я.И. Мильштейна, кстати сказать, большого поклонника и близкого друга Рихтера: «В жестах

выдающегося мастера, оправданных характером исполняемого, подчас отражаются самые глубокие (!) душевные переживания» [18, с. 131].

Об огромной силе зрительных впечатлений слушателя при восприятии игры исполнителя красноречиво свидетельствуют оригинальные научные эксперименты, проведенные Л.Л. Бочкаревым. Исследователь, пользуясь сугубо научным языком, изучал «эффект влияния внешне выраженных форм эмоциональной экспрессии музыканта-исполнителя на адекватность восприятия слушателями композиторского замысла» [см.: 5, с. 127—136]. С этой целью одна и та же звукозапись Ноктюрна с-moll Шопена (исполнение М.С. Воскресенского) была наложена экспериментатором на видеозаписи двух других пианистов, игравших по заданию исследователя по-разному: один, максимально усиливая внешнее выражение положительных эмоций (просветленность, благородство, возвышенность), другой — заостряя средствами мимики и пантомимики отрицательные эмоции (грусть, отчаянье, скорбь). При монтаже исходной фонограммы с видеозаписями обеспечивалась полная синхронность соединения зрительного и слухового рядов.

Поразительно, что практически все испытуемые (а это около 100 человек — студенты консерватории и педагоги музыкальных училищ), слушая

одну и ту же звукозапись (но совмещенную с разными видеоверсиями и разными вариантами внешней экспрессии), отметили, что слышат *разные интерпретации* и находят в каждой из них *разные черты*! Удивительно: фонограмма *одна и та же*, но, благодаря воздействию разных проявлений мимики и жестикуляции, слушатели, судя по их письменным самоотчетам, ощущают и *разный темп*, и *разную динамику*, и *разную фразировку*, и *разные тембры*, и *разное образное содержание*! В какой-то одной из двух записей испытуемые (из-за воздействия одних визуальных факторов) ощущают реально не существующие погрешности в педализации, артикуляции, нюансировке, регистровой драматургии, интонировании; в другой (благодаря влиянию иных зрительных впечатлений) — они этих погрешностей не слышат и отмечают только достоинства, но ведь звукозапись-то в обоих случаях абсолютно одна и та же! Вот что значит различный *видеоряд*!

Интересны и следующие наблюдения экспериментатора: «В интерпретациях исполнителя с интенсивными внешними формами экспрессии испытуемые слышали гораздо больше нюансов, оттенков эмоций. Однако менее яркая, менее динамичная экспрессия другого исполнителя позволила слушателям глубже погрузиться в музыку».

Выводы исследователя очевидны: «Степень интенсивности внешнего вы-

ражения эмоций значительно влияет на оценку эмоционального содержания музыки... Экспрессия исполнителя, его жесты, поведение, внешняя эмоциональная выразительность и зарази-

тельность интерпретации значительно может повлиять на процесс музыкальной коммуникации».

Здесь мы уже входим в область теории фортепианной игры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштадт С.* Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010. 216 с.
2. *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. 166 с.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства: учебник для муз. вузов в трех частях. Ч. 2. М.: Музыка, 1967. 288 с.
4. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. Е.М. Алексеевой и В.Г. Вилюмана. М.; Л.: Музыка, 1967. 291 с.
5. *Бочкарев А.* Психология музыкальной деятельности. М.: Классика—XXI, 2006. 352 с.
6. *Будяковский Л.* Ференц Лист. Пианист. Педагог. СПб.: Композитор, 2012. 124 с.
7. В классе Гольденвейзера: Сб. ст. / Сост. Д.Д. Благой, Е.И. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. 216 с.
8. *Вик Ф.* Фортепиано и пение (избранные главы) / Пер. и прим. Н.А. Шохиревой // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Вып. 3 / Отв. ред. С.В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 260—271.
9. *Гедике А.* Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове в 2-х томах. 5-е изд. Т. 2 / Сост. Э.А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 4—18.
10. *Гейне Г.* Лютеция / Пер. А. Федорова // *Гейне Г.* Собр. соч. в шести томах. Том 6. Проза 40-х — 50-х годов. Письма. М.: Художественная литература, 1983. С. 5—279.
11. *Дюбюк А.* Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы // *Алексеев А.* Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / Под ред. А.А. Николаева. М.; Л.: Музгиз, 1948. С. 110—117.
12. История скрипичного искусства: Учебник: В 3-х вып. Вып. 1 / Л. Гинзбург, В. Григорьев. М.: Музыка, 1990. 285 с.
13. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавишине / Пер. О.А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973. 152 с.
14. *Левашева О.* Ференц Лист: Молодые годы. М.: Музыка, 1998. 334 с.
15. *Лист Ф. Ф.* Шопен. 2-е изд. / Пер. и прим. С.А. Семеновского; Общ. ред. и вступ. ст. Я.И. Мильштейна. М.: Музгиз, 1956. 432 с.
16. *Меркулов А.* Не только в юбилей // «Советская культура», 1976, 10 декабря [Переизд.: Волгоград — фортепиано — 2012: Сб. ст. и материалов по истории и теории

фортепианного искусства / Ред.-сост. М.В. Лидский. Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2012. С. 14].

17. *Мильштейн Я.* Лист. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т. II. М.: Музыка, 1971. 600 с.

18. *Мильштейн Я.* Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Е. Калинковицкая, С. Мильштейн. М.: Сов. композитор, 1990. — 288 с.

19. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М.: РАФ «Антиква», 2002. 329 с.

20. *Нейгауз Г.* К чему я стремился как музыкант-педагог. К столетию Московской консерватории // *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1975. С. 84—109.

21. *Нейгауз Г.* Пианист Артуро Бенедетти Микеланджели // *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1975. С. 296—298.

22. *Пастернак А.* Лето 1903 г. // *Новый мир.* 1972. № 1. С. 203—211.

23. *Печерский Б.* Ритмы и рифмы. Афоризмы и афоризки. М.: Композитор, 2012. 120 с.

24. *Ройзман Л.* Спрашивают педагоги-практики // *Вопросы фортепианной педагогики* / Общ. ред. В.А. Натансона. М.: Музгиз, 1963. С. 21—46.

25. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика—XXI, 2000. 391 с.

26. *Савишинский С.* Пианист и его работа. М.: Классика—XXI, 2002. 244 с.

27. *Токарева Л.* Музыкальные открытия Михаила Плетнева. Этюды, наброски, интервью. М.: Известия, 2009. 264 с.

28. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 599 с.

29. *Фишер Э.* Фортепианные сонаты Бетховена // *Исполнительское искусство зарубежных стран* / Сост. и ред. Я. Мильштейн; Пер. с нем. Л.С. Товалевой. Вып. 8. М.: Музыка, 1977. С. 215—217.

30. *Хитрук А.* В созвездии Льва // *Лев Наумов: Сб. статей и воспоминаний.* М.: Дека-ВС, 2007. С. 8—12.

31. *Цыпин Г.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. 384 с.

32. *Шонберг Г.* Великие пианисты / Пер. В. Бронгулеева. М.: Аграф, 2003. 416 с.

33. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке / Ред., вступ. ст. и примеч. Д.В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400 с.

34. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. в двух томах. Т. II—А / Сост., ред., коммент. Д.В. Житомирского; Пер. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. М.: Музыка, 1978. 327 с.

35. *Шуман Р.* Письма (1817—1840): В 2-х т. / Сост., текстологич. ред., вступит. ст., коммент, указатели Д.В. Житомирского. Т. 1. М.: Музыка, 1970. — 632 с.

36. *Marpurgh F. W.* Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Bd. III. Berlin, 1756. 235 S.

(Продолжение следует)

СЕКСТ ЭМПИРИК: МУЗЫКА В СВЕТЕ «АБСОЛЮТНОГО СКЕПТИЦИЗМА»

*Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей.*

А.С. Пушкин

Музыка — искусство временное, звуковой поток, организованный во времени. Она сама захвачена неумолимым течением дней, лет, столетий и тысячелетий. Поэтому отдаленные от нас «музыкальные цивилизации» античности мы не в состоянии воспринимать как художественные явления — их поглотило время, беспощадный Хронос. Это обозначение времени народная этимология отождествила с близким по звучанию именем титана Кроноса, сына Урана и Геи [13, с. 299]. Кронос (в римском пантеоне поименованный Сатурном), опасаясь предсказания, что будет низвергнут своим же сыном, пожирал всех своих детей, став в мифологии олицетворением всепоглощающего времени. Но, как известно, жена Кроноса — Рея, чтобы избавить от печальной участи своего младшего

сына Зевса, подложила ненасытному титану камень, завернутый в пеленки, и спасла жизнь будущему Громовержцу.

Таким «камням, завернутым в пеленки», можно уподобить памятники античной музыкально-эстетической мысли: они оказались не по зубам Кроносу-Хроносу, и, несмотря на разрозненность и фрагментарность, сохранились все же гораздо лучше и оказались более жизнеспособными, чем сами образцы древнегреческой музыки, которая как искусство умолкла для нас навсегда. Идеи, выдвинутые античными философами и теоретиками, ждали своего часа в «запасниках культуры» и, попав в резонанс со временем, обретали новую жизнь в музыкальной эстетике и даже в композиторском творчестве различных эпох.

Мощная традиция, сопрягающая музыку с обобщенной онтологической

проблематикой, была положена учением пифагорейцев о *гармонии сфер* (VI—IV века до н. э.). Музыка сфер исходит из упорядоченный Космос. Единство всего сущего осознается при помощи числовых соотношений, которые определяют пропорции во вращениях небесных светил, порядок стихий и элементов, проецируются на смену времен года, пронизывают микрокосм человека и находят свое единичное воплощение в строении и звуках кифары. В эпоху Средневековья эта грандиозная и умозрительная картина миропорядка в христианской интерпретации получает иерархическую структуру, сохраняя идею *числа*, как всепроникающего универсума. Именно в музыке число обретает первичную чувственную наглядность. От Августина Блаженного и до Царлино музыка понимается как *«звучащее число»*, превращающее умопостигаемую сущность в слышимую данность. В XX столетии художественная практика возродила эту традицию. А. Шнитке говорит: «Идея универсальности культуры и ее единства кажется мне очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве» [21, с. 70]. Математические закономерности (ряды Фибоначчи и Люка, решето Эратосфена и т. п.) нередко декларируются в качестве композиционной основы сочинений. С. Губайдулина, например, пишет: «Я поставила перед собой задачу, где главное не только интерпретировать в нотном тексте числа, но *пережить переход числа в звук, звучание почувствовать как игру пропорций*» [7, с. 2; см. также 19].

Учение об этосе в ригористическом варианте Платона и в более либеральной интерпретации Аристотеля связало музыкальную теорию — систему ладов и метров, тембры инструментов — с эмоционально-нравственным миром человека и социальной сферой. Постулируемое соответствие различных видов музыки определенным душевным движениям и моральным качествам придает «искусству муз» общественно-политическую значимость. Музыкальное воспитание становится в этом случае важнейшим фактором формирования достойного гражданина, поэтому оно должно прочно опираться на традицию и регулироваться правительственными постановлениями, что и предполагалось в «идеальном государстве» Платона: «...установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему» [16, с. 121]. В Новейшее время эту рекомендацию уверенно подхватили различные тоталитарные режимы.

Аристотелевская *концепция мимезиса*, положенная им в основу художественного творчества, непосредственно затрагивает вопросы онтологии и гносеологии самой музыки, хотя и не отделяется философом от социально-этических проблем — ведь целью и смыслом искусства для него остается формирование добродетельного гражданина. При помощи характерных для нее выразительных средств музыка передает, прежде всего, не абстрактную «мировую гармонию», а различные движения души. Ведь, как пишет Стагирит, «ритм и мелодия содержат

в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств (это ясно и из опыта: когда мы воспринимаем ухом ритм и мелодию, мы изменяемся в душе)» [2, с. 636—637]. Впоследствии идеи Аристотеля будут подхвачены Блаженным Августином, утверждавшим «*Musica movet affectus*» («Музыка движет страстями»). Вольно или невольно принципом подражания природе руководствовались музыканты эпохи Возрождения, передавая в звуках пестрые впечатления окружающего мира. В «Контрапункте животных» Андриано Банкьери из Болоньи (1568—1634) лай собаки, мяуканье кота, крики галки, кукование кукушки причудливо соединяются с канцонеттой влюбленных, сплетнями тетушки Бернандины и с партией баса, исполняющего бессмысленный текст на макаронической латыни. А в XVIII столетии мимезис предстанет рационалистической «теорией аффектов», согласно которой основным содержанием музыки является изображение человеческих чувств, а каждому аффекту соответствует строго определенный набор выразительных средств¹.

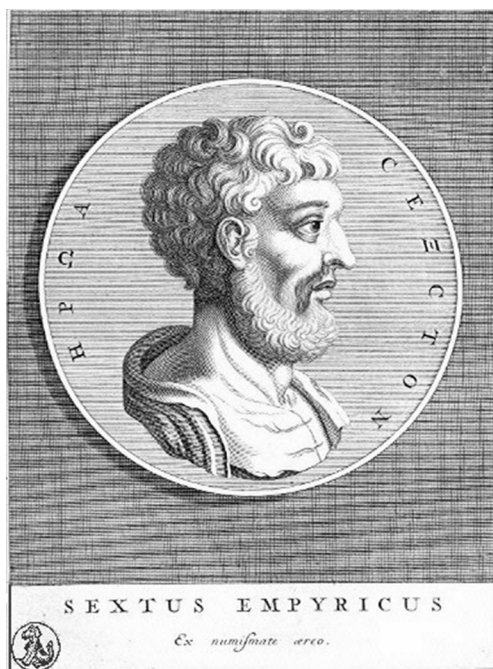
Ладотональная и ритмическая теория древнегреческой музыки была обобщена в трактатах ученика Аристотеля — Аристоксена из Тарента². Центр тяжести в его учении был пере-

несен с этико-философской проблематики на процесс восприятия музыки и сугубо технические вопросы темпериции, интервалики и ладообразования, в чем он был непререкаемым авторитетом. Как отмечает Е. Герцман, «со времен Аристоксена (IV в. до н. э.) — наиболее раннего из теоретиков, работы которого сохранились, — вплоть до эпохи Боэция (конец V в. н. э.), то есть на протяжении почти десяти веков (!), античная музыкальная теория постулировала одни и те же положения» [5, с. 18]. Подлинным открытием Аристоксена стало описание механизма музыкальной рецепции, состоящего, по его мнению, «из восприятия и воспоминания, благодаря тому, что становящееся воспринимается, а ставшее припоминается» [цит. по: 10, с. 73].

Отмеченные нами направления античной мысли носят утвердительный, а иногда и нормативный характер. Но для философии данной эпохи столь же характерна сомневающаяся, ищущая, сторонящаяся догматизма позиция. Она наиболее полно воплотилась в скептицизме, — направлении, история которого насчитывает почти шесть столетий, — от Пиррона (ок. 360—270 гг. до н. э.) до Секста Эмпирика. Книга Секста Эмпирика «Против музыкантов» является уникальным памятником позднеантичной эстетики, в котором мусическое искусство всесторонне рассматривается с помощью

¹ Ф.В. Марпург (1718—1795) различал 27 видов аффектов.

² Трактат «Гармонические элементы» и сохранившийся лишь фрагментарно, в сочинениях позднейших авторов, трактат «Ритмические элементы».



Секст Эмпирик

парадоксальной методологии скептической школы.

Без обращения к этой методологии нельзя дать хоть какое-то представление даже о биографии самого Секста Эмпирика. Практически все, что о нем сообщают, правомерно квалифицировать термином *πιθάνον*, заимствованным у скептика Карнеада из Кирены (214—129 до н. э.), основателя Новой Академии. Слово это переводится как «разумная вероятность», «большая или меньшая убедительность» [см. 14, с. 30—31]. Годы жизни философа датируются второй половиной или концом II века н. э., и (может быть) началом III столетия. Известно, что он был учеником Геродота из Тарса, последователя скептика Энесидема и ученика

некоего Менодота. Но больше никаких определенных сведений ни о Геродоте, ни о Менодоте не сохранилось. Место рождения Секста Эмпирика также остается тайной. Дважды в своих писаниях он упоминает Александрию (Sext. Emp, Adv. math., X. 95; Pyrrh., III, 221), что дает слабые основания попытаться определить его географические координаты. Впрочем, Э. Радлов в энциклопедии Брокгауза и Эфрона в качестве гипотетического местопребывания Секста Эмпирика называет Афины и Рим. Делаются предположения, что он, вероятнее всего, был греком и, может быть, принадлежал к сословию практикующих врачей, так как слова «врач» и «эмпирик» считались в позднем греко-римском мире чуть ли не синонимами. Диоген Лаэртский сообщает, что у философа был ученик по врачебному искусству — Сатурнин Кифен. С большей степенью определенности можно говорить, что Секст Эмпирик был одним из завершителей античной школы скептицизма и автором двух значительных трудов — «Три книги Пирроновых положений» (*Πυρρώνειοι ὑποτιπώσεις*) и «Против ученых» (*Πρός μαθηματικούς*). Эти описания являются итогом шестивекового развития скептического направления и ценнейшим источником по истории философии, так как содержат многочисленные цитаты из утерянных произведений Ксенофана, Гераклита, Парменида, Демокрита и других авторов.

В «Пирроновых положениях» систематизированы основы скептического учения от Пиррона до Энесидема

(I в. до н. э.). Наиболее общие различия между философами Секст Эмпирик видит в том, что одни воображают себя нашедшими истину, другие утверждают, что найти ее невозможно, третьи же — *ищут*. Все, высказывающие нечто определенное, относятся к догматикам. Скептики — это «ищущие». Они ничего не утверждают и не отрицают категорически, допуская «равносильность» (ἰσοσθένεια) в отношении достоверности и недостоверности противоположных суждений, ни одно из которых ни в коем случае не стоит выше другого. Воздержание от суждения (ἐλοχή) имеет своей целью «невозмутимость» (ἀταραξία) — безмятежность и спокойствие души. Гносеологическая основа скептицизма — несоответствие сущности и явления, данного человеку в его субъективных ощущениях. Воздерживаясь от суждения, философ просто-напросто последовательно стремится к объективности, так как ему ничего доподлинно не известно — ни о собственном существовании, ни о реальности собеседника, ни о собственном высказывании, которое ему может также только «казаться».

Опровержение догматических утверждений ведется с помощью десяти систематизированных доводов — тропов, приписываемых Энесидему. Четыре первых исходят из субъективности процесса познания. Ведь (1) все живые существа имеют разные представления об одних и тех же вещах; (2) люди не сходны между собой; (3) различные органы чувств отража-

ют разные качества предмета; (4) физическое и эмоциональное состояние человека воздействует на его оценку. Пять следующих тропов связаны с качествами объекта и особенностями субъектно-объектных отношений. Достоверное знание невозможно потому, что суждение зависит (5) от расположения объектов в пространстве; (6) от их взаимодействия и смешения; (7) от их количества, ведущего к качественным изменениям в восприятии; (8) от существования всех вещей по отношению к чему-либо; (9) от их обычности или необычности. И, наконец, десятый троп указывает на зависимость высказываемого суждения от воспитания человека, его верований, обычаев и законов, которые он принимает.

Приведенные аргументы дополняются еще пятью способами воздержания от суждений, выдвинутыми, как утверждает Секст Эмпирик, «младшими скептиками», то есть мыслителями более позднего времени¹. В отличие от тропов Энесидема они носят сугубо логический характер. (1) Первый троп гласит, что воздержание от суждения о предмете вызвано разноречивыми мнениями, которые нельзя ни выбрать, ни отвергнуть. (2) Второй предупреждает, что одну вещь нельзя определять через другую, так как она сама нуждается в определении (и так удаляясь до бесконечности). (3) Третий обосновывает, что объект созерцается относительно его окружения и самого судящего, поэтому наблюдатель

¹ А.Ф. Лосев называет в этой связи некоего Агриппу [см. 14, с. 36].

должен воздержаться от заключений об истинной природе самого объекта. (4) Четвертый аргумент указывает на недоказуемость выбора некой перво-причины, которая могла бы быть дальнейшим основанием для умозаключений. (5) И заключительный троп «взаимодоказуемости» описывает ситуацию «порочного круга», когда одно пытаются познать через другое, которое, в свою очередь, может стать понятным только через первое. Или, как это точно сформулировал Э. Радлов в статье «Скептицизм» Энциклопедии Брокгауза и Эфрона, «истинность мышления покоится на данных восприятия, но истинность восприятия покоится на данных мышления».

Сочинение «Против ученых»¹ призвано конкретизировать основные положения скептицизма применительно ко всему корпусу научных дисциплин. В современных изданиях его делят на две части («Против догматиков» и «Против разных наук»), которые включают в себя одиннадцать пронумерованных трактатов. В первую часть входят методологически наиболее важные трактаты «Против логиков», «Против физиков» и «Против этиков», имеющие римскую нумерацию от VII до XI. Вторая часть состоит из книг I–VI, посвященных наукам, входящим в так называемую энциклопедию (ἐγκύκλιος παιδεία) — круг общеобразовательных предметов². За-

вершает часть трактат «Против музыкантов», который и станет основным предметом нашего анализа.

Структура философствования Секста Эмпирика однотипна для всех рассматриваемых дисциплин. Каждому выдвинутому тезису соответствует противоположное высказывание, а затем, в ряде случаев, дается либо синтез противоположностей, либо нечто третье, независимое от первых двух. Книга «Против музыкантов» четко разделена на краткую преамбулу, вводящую в курс дела, разбор общих теорий музыки и последующее их опровержение, затем обзор технической теории музыки и ее поэтапную критику. В нашем анализе для большей наглядности мы прибегнем к альтернативной форме изложения, сопоставляя полярные точки зрения на один и тот же вопрос. Целью подобного сопоставления является не столько обострение черт «абсолютного скептицизма» Секста Эмпирика, который и так очевиден, а поиск (опять же в русле скептической традиции) тех моментов его эстетической системы, которые, может быть вопреки его намерениям, стали, — *horribile dictu*, — частью позитивного знания о музыке (и о мире) и даже вошли в художественную практику. Но, прежде всего, мы должны отдавать себе отчет, что термины *мусическое искусство* и *музыка* у Секста Эмпирика отнюдь не равнозначны *музыке* в современном

¹ В научной литературе эта книга обозначается по-латыни «Adversus mathematicos». Все ссылки на нее даются по изданию: Секст Эмпирик. Соч. в 2 т. М., 1976 [18]. Указание цитат оформляется по традиционной для античных источников системе.

² В него входили астрономия, геометрия, музыка, грамматика и риторика.

понимании и сохраняют отчетливые черты синкретизма¹, принципиально характерного для античности. К примеру, Плутарх в «Застольных беседах», повествуя об обсуждении вопроса, какая музыка предпочтительнее на симпозиис, упоминает не только игру на кифаре и флейте, но песни Сапфо и Анакреонта, исполнение комедий и даже театрализованных диалогов Платона [17, 711 В — 113 F].

В двух начальных параграфах анализируемого трактата Секстом Эмпириком определяются три значения слова «музыка». Во-первых, она является неким сводом знаний о звуке, мелодии и ритме. Во-вторых — эмпирическим умением, относящимся к игре на различных инструментах. И, в-третьих, может применяться в переносном смысле: «Так, например, мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и называем музыкальным того живописца, который в нем преуспел» [18, Adv. math., VI. 2]. Отношение к музыке как к науке и, в то же время, как к практическому ремеслу сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Когда же музыка обрела самостоятельность, выработала в процессе художественной практики имманентные выразительные средства и развитую систему жанров, она перестала быть научной дисциплиной, а сопряженный с нею корпус знаний трансформировался в науку о музыке.

Иное будущее предстояло метафорическому значению термина. Музыкальность как особое свойство живописи рассматривалась в Новое время с позиций морфологии искусства. Присутствие этого качества свидетельствовало о едином источнике, порождающем художественное творчество, — гармонии. «Олимпиец» Гёте в естественнонаучном трактате «Учение о свете» предостерегал: «Сравнивать цвет и тон никоим образом нельзя; однако допустимо сопрягать их с более высокой формулой, выводить их, но только каждое особь, из более высокой формулы. Цвет и тон — словно два потока, что текут с одной горы, но в совершенно различных условиях в две противоположные стороны света, так что на всем их пути их нигде не сравнить друг с другом» [цит. по: 15, с. 236]. Однако в эстетике романтизма, где искусство понимается как некая целостность, и его виды различаются лишь свойством материала, такие сравнения не редкость. Архитектор и художник Карл Фридрих Шинкель (1781—1841) утверждал: «Изобразительное искусство в его наивысшем совершенстве должно стать музыкой» [цит. по: 15, с. 41]. По этому же критерию Шарль Бодлер оценивал живописные полотна: «В цвете налицо и гармония, и мелодия, и контрапункт. <...> Хороший способ проверить, обладает ли картина мелодией, прост: нужно взглянуть на нее с такого расстояния, чтобы

¹ Об античном понимании музыки см. вступительную статью А.Ф. Лосева в сборнике «Античная музыкальная эстетика» (М., 1960) [1].

нельзя было разобрать ни сюжета, ни линий. Если мелодия присутствует в картине, значит, она имеет уже и смысл, и запечатлевается в вашей памяти» [3, с. 68—69].

Вернемся к трактату. Секста Эмпирика в качестве объекта для опровержения интересует только музыка-наука, которую он считает наиболее совершенной и достойной внимания. Возражения против нее могут быть, по его мнению, двоякого рода. На основании противоречивости высказываний музыкантов и критики их аргументов правомерно заключить, что, во-первых, она не является наукой, необходимой для блаженства, а во вторых, — просто теряет право на существование. Таким образом, фундаментом контраргументов служит непреодолимый релятивизм бытующих мнений.

Далее следует раздел, излагающий общие теории музыки и содержащий утверждения, которые относятся главным образом к *этосу* и *мимезису*. В пользу музыки говорится, что она приводит в порядок страсти души и «достигает тех же результатов, что и философия, распоряжаясь нами не насильственно, но с какой-то чарующей убедительностью» [18, Adv. math., VI. 7]. В качестве примера приводится случай, как Пифагор утихомирил опьяненных молодых людей, велел сопровождающему их флейтисту исполнить для них мелодию в торжественном спондаическом размере. Потом упоминается, как музыка вселяла храбрость в спартанских воинов, а Ахилл успокаивал свой гнев игрой

на форминге. Агамемнон, отправляясь в далекое плавание, оставил в качестве надежного стража своей жены Клитемнестры певца, пробуждающего своим искусством благочестивые помыслы. «Мудрец подобен музыканту, обладающему гармонически настроенной душой», — утверждается со ссылкой на авторитет Платона [18, Adv. math., VI. 13].

В противовес вышеизложенным суждениям в следующем разделе («Критика общих теорий») высказывается сомнение, «будто одни мелодии являются по природе способными возбуждать душу, а другие ее успокаивать» [18, Adv. math., VI. 19]. Применяя первый и второй тропы Энесидема, Секст Эмпирик подчеркивает релятивизм и субъективность в восприятии мелодий, недоказуемость пользы музыки для жизни. Своим звучанием она не утишает гнев и не внушает мужество, а только отвлекает, как сон или вино. Ахилл ревностно занимался музыкой, лишь потакая своей неводержанности. Как же поверить в то, что музыка исправляет нравы, если Клитемнестра убила Агамемнона у собственного его очага? Ссылка на Платона оспаривается словами не менее авторитетного Эпикура, что музыка лишена всякой пользы, «ленива, любит вино, небрежна к имуществу» [18, Adv. math., VI. 27].

С позиций XXI века, при всем восхищении огромным эстетическим и интеллектуальным богатством, накопленным мировой тысячелетней музыкальной культурой, все же трудно

не признать основательность сомнений Секста Эмпирика в способности музыки «исправлять нравы». Шекспир в «Венецианском купце» устами Лоренцо пропел подлинный дифирамб «кроткой власти музыки»:

*«Поэты
Нам говорят, что музыкой Орфей
Деревья, скалы, реки чаровал.
Все, что бесчувственно, сурово, бурно, —
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает;
Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому»¹.*

Но здравый смысл, к которому так часто апеллировали скептики, подсказывает, что это, увы, поэтическое преувеличение. Что философ и мудрец (например, И. Кант) может быть довольно равнодушным к музыке и обладать не очень развитым музыкальным вкусом [15, с. 74—76]. Что на измену и хитрость может быть способен и заядлый меломан. Что хорошее образование, — в том числе и музыкальное, — может сочетаться с весьма сомнительными моральными качествами. А в странах, обладающих высочайшей музыкальной культурой, возможен бесчеловечный режим. И вот в той же шекспировской сцене звучит отрезвляющая реплика Порции:

*«Как многое от времени зависит
В оценке правильной...»*

Вновь обратимся к трактату. Изложение общих теорий музыки заканчивается аргументами, свидетельствующими, вроде бы, о ее несомненной пользе. Причем Секст Эмпирик обращается не к современной ему «испорченной» музыке, с ее изломанными мелодиями и женственными ритмами, а к музыке древней и мужественной. Она доставляет удовольствие, дает возможность пропеть слова прекрасных стихов и гимнов, она звучит на пирах и на жертвоприношениях богам, она обращает ум к благим делам, утешает в страданиях и скорби. Эти доводы методично опровергаются в следующем разделе. Глупо говорить о пользе музыки в связи с поэзией, — ведь еще не доказана польза самой поэзии. Можно предположить пользу музыки по пяти причинам: (1) музыкально образованный человек получает от музыки больше удовольствия, чем обыватель; (2) без знания музыки нельзя стать достойным человеком; (3) музыка столь же значима, как и философия; (4) мир устроен по законам гармонии, которую мы познаем через музыку; (5) «определенного рода мелодии действуют на нравственную сторону души» [18, Adv. math., VI. 29—30]. Но удовольствие, получаемое от музыки, нельзя назвать необходимым как то, которое мы получаем от еды, питья, тепла. Если же оно необходимо, то его можно получать и безо всякого опыта, — ведь засыпают же младенцы под баюканье. Музыка не сходна с философией, она отнюдь не ведет к добродетели, а, на-

¹ Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

против, склоняет к распутству и похоти. Платоновская идея мировой гармонии — это ложь, что доказывается разнообразными средствами. Но даже если бы она была истинной, то это знание не «служит для блаженства, как не служит для этого и та гармония, которая создается при помощи инструментов» [18, Adv. math., VI. 36—37].

Не все эти возражения безупречны с точки зрения формальной логики, — об этом убедительно пишет А.Ф. Лосев [см. 14, с. 53—54]. Поразителен методический напор, полемический темперамент, азарт, с которым Секст Эмпирик сталкивает противоположные мнения. В этих текстах нет покоя, нет бесстрастия, нет и следа той самой возделенной «атараксии», служащей конечной целью философствования. Согласно Диогену Лаэртию, основоположник скептицизма — Пиррон, чтобы ободрить спутников на корабле во время бури, указывал им на корабельного поросенка, который все это время невозмутимо ел себе и ел. По мнению Пиррона, «именно такой бестревожности и должен держаться мудрец» [8, IX. 68]. Секст Эмпирик не следует этому совету. Его мысль беспокойна, противоположности никак не приходят к диалектическому синтезу, а лишь создают неослабеваемое напряжение.

В истории музыкальной эстетики мы встречаем мыслителей, присоединяющихся и дополняющих *pro et contra*, сформулированные Секстом Эмпириком, но трудно назвать философа, полностью соблюдающего его конфронтационную и провокационную методологию. Ска-

жем, для Шопенгауэра музыка — искусство исключительное, высшее; это непосредственная объективация «мировой воли», иррациональной и стихийной основы мироздания. «Вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» [22, с. 255]. Между музыкой и идеями, явленными нашим чувствам в несовершенном внешнем мире, философ прозревает несомненную и очень близкую связь. Это отождествление музыки с волей настолько идеалистично и мистично, что Д. Цертелев даже сравнивает концепцию Шопенгауэра с пифагорейским учением о гармонии сфер [20, с. 29], хотя здесь следует говорить, точнее, о совокупной дисгармонии, о пифагореизме наоборот. А для Канта сущность музыки заключается всего лишь в игре ощущений. «...ее скорее можно назвать наслаждением, чем культурой (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некой как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид прекрасного искусства» [11, с. 202]. В первом случае музыка и философия находятся в одном поле, так как соотносятся с сокровенной сущностью мира, а во втором — они антиподы: чувство и мысль. Но это разные концепции и разные философы, и, следовательно, при изложении их идей вполне правомерно говорить об утверждении чего-либо. Подобное совершенно невозможно с текстами Секста Эмпирика. Когда

Е.В. Герцман в исследовании «Музыка Древней Греции и Рима» применяет такие грамматические конструкции, как «Секст Эмпирик считает» или «Секст Эмпирик утверждает» [см. 6, с. 293], он прегрешает против самого скептического метода античного философа. Секст Эмпирик ничего не утверждает и ничего не отрицает. Он *ищет*. Ищет беспокойно, иногда сумбурно, не удовлетворяясь академической «разумной вероятностью», излагает несмотря на тягу к систематичности, многословно, сбивчиво, эклектично. В этой пестроте, в захлебывающемся стремлении сказать все обо всем, передать и «столкнуть лбами» все существующие мнения по какому-либо вопросу, упомянуть всех возможных авторитетов витает какая-то высшая объективность, неподвластная самому автору. А.Ф. Лосев очень тонко заметил по этому поводу, что какие бы суждения Секст Эмпирик не высказывал, «он высказывает не от себя, так как, существует он или нет, ему это неизвестно и ему только “кажется”, что он существует, и направляется это суждение, хотя и к реальному человеку, но скептик при этом думает, что перед ним не реальный человек, но то, что “кажется” реальным человеком, и, наконец, само высказывание суждения тоже для него не есть суждение само по существу, а только то, что “кажется” высказыванием» [14, с. 46].

Заключительные разделы трактата посвящены так называемой «технической теории музыки» (39—51) и, соответственно, ее опровержению (52—65). Речь здесь идет о самой плоти, о чувст-

венном материале музыки — звуке, и способах его организации — интервалах, звукорядах и ритме. Позитивная часть не отличается оригинальностью, но содержит ряд точных определений, с которыми трудно не согласиться. Например, дается определение звука как специфического, чувственно воспринимаемого предмета слухового ощущения. Метафорически звуки разделяются на «острые» (высокие) и «тяжелые» (низкие). Приводится определение музыкального тона: «Тон есть локализация мелодического звука на определенной ступени» [18, Adv. math., VI. 42]. Любопытно сравнить эту дефиницию с современной, взятой из «Краткого музыкального словаря»: «Тон — звук, имеющий определенную высоту, т.е. возникающий в результате колебания звучащего тела с постоянной (периодической) частотой» [9, с. 356]. Тоны бывают *равнозвучные*, которые не различаются между собой по «остроте» и «тяжести», и *неравнозвучные*, которые различаются по этим параметрам. Соединение неравнозвучных тонов образует диссонанс, действующий на слух неправильно, а равнозвучных — консонанс, действующий более правильно. В качестве консонирующих интервалов называются кварта, квинта и октава, а в качестве диссонирующих — диез (четверть тона), полутон и тон (двойной в отношении полутона) [см. 1, с. 207—208]. Звукоряды (μελφδιάς) соответствуют различным «нравам» (ἦθος), так как способны воздействовать на нравственность. Различаются три звукоряда или лада: гармонический, хроматический

и диатонический. «Из них гармонический звукоряд является способным создавать некоторого рода строгий нрав и важность, хроматический является каким-то жалобным и плачевным, диатонический же — несколько шероховатым и грубоватым» [18, Adv. math., VI. 50].

Надо сказать, что вся эта премудрость изложена Секстом Эмпириком конспективно и не вполне последовательно. Вопросы, как бы сейчас сказали, «элементарной теории музыки» переходят в рассуждения об этосе, о котором уже говорилось в разделе, посвященном *общим* теориям. Учение об интервалах заимствовано у Аристоксена, то есть следует традиции *гармоников*, отдающих предпочтение слуховым впечатлениям (в отличие от *каноников*, применявших математические критерии). О трех видах ладов (гармоническом, хроматическом и энгармоническом) сообщал Аристид Квинтилиан, автор трактата «О музыке». Не зная других античных источников, трудно понять, какое строение имеют названные Секстом Эмпириком звукоряды и в чем заключаются их видовые различия. (Например, хроматический звукоряд подразделяется им на тоновый, полутоновый и *мягкий*.) Могло также сложиться впечатление, что ладовая система поздней античности устроена довольно просто, а это в корне не верно, — она очень сложна [см.: 5, с. 29—78; 200—205].

Но в задачу Секста Эмпирика и не входит обсуждение теоретических тонкостей. Он пытается поставить под сомнение прочность самого фунда-

мента музыки, ее единственного строительного материала — звука, и того, в чем этот материал разворачивается — времени. А это далеко не технический и даже не теоретический вопрос, а коренной вопрос онтологии музыкального искусства. И Секст Эмпирик даже с неким удовольствием начинает свою попытку рассыпать «здание», только что наспех построенное в предыдущем разделе.

Итак, музыка состоит из тонов. Тон — это звук. Но звук не имеет никакого реального существования: «...если существует звук, то или он есть тело, или он бестелесен. Однако он не есть ни тело, как во многих местах учат перипатетики, ни бестелесное, как об этом учат стоики. Следовательно, звука не существует» [18, Adv. math., VI. 54]. Есть и другой аргумент: если не существует души, то нет и чувственных восприятий, а, следовательно, нет их причины — чувственных предметов. Звук — чувственно воспринимаемый предмет. А так как души не существует (и это суждение обосновывается Секстом Эмпириком в «Пирроновых положениях»), то нет и звука. Здесь сами собой припоминаются горестно-пародийные «материалистические» сентенции Н. Олейникова из его стихотворения «Таракан»:

*Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.*

*Но наука доказала,
Что душа не существует,
Что печенка, кости, сало —
Вот что душу образует.*

Звук не может мыслиться в виде некой субстанции и законченного результата — он всегда в становлении. А что только становится, то еще не существует. Вывод: звука не существует. А далее следует «эффект домино»: нет звука, значит нет и тона. Нет тона — нет и интервалов, и звуко-ряда со всеми его разновидностями, — нет и музыки.

Расправившись со звуком, Секст Эмпирик переходит к ритму и времени. Ритм выявляется с помощью длительности времени. Но существование и того, и другого недоказуемо: «Ведь то, что состоит из нереального, само, во всяком случае, оказывается нереальным. Поэтому время, поскольку оно состоит из прошедшего, которого уже нет, и будущего, которого еще нет, должно оказаться нереальным» [18, Adv. math., VI. 63]. Если время неделимо, то почему мы говорим о настоящем, прошлом и будущем? Если же делимо, то оно должно измеряться какой-то своей частью. Но настоящим невозможно измерять прошлое и будущее, прошедшим — настоящее и будущее и т.д. Значит, времени просто не существует. Допустим, что настоящее может быть делимым и неделимым. Но оно не может быть неделимым, так как в неделимом не возникает делимого. Если оно не имеет частей, это значит, что у него нет ни начала, ни конца, ни середины, — значит, его нет! «Следовательно, времени не существует, а потому не существует и стоп, и ритмов, и науки о ритмах, [т.е. теоретической музыки]» [18, Adv. math., VI. 67].

Здесь так и хочется воскликнуть словами Воланда: «Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!». Но это было бы слишком элементарной реакцией. Ведь Секст Эмпирик и не думал утверждать, что всего этого нет. Он лишь высказывал доводы в пользу того, что следует воздерживаться от категоричных суждений, что нужно сомневаться, искать, — ведь скептики *ищут*. Сомнение — функция творческого сознания. Культура сомнения может быть разной. Одно дело — «абсолютный скептицизм» Секста Эмпирика, сомневающегося в возможности вообще какого-либо знания, другое дело — «экзистенциальный» скептицизм Монтеня, сознающий свою непреодолимую субъективность. А ведь есть еще и «сомнение во всем» Декарта, нашедшего точку опоры в самом процессе мышления (*cogito ergo sum*), и Кант с его «вещью в себе».

Что же касается музыки и скептицизма, то, знай Секст Эмпирик музыкальную практику Нового и Новейшего времени, он обнаружил бы еще больше доводов в защиту тотального релятивизма восприятия. Единомышленниками в его критическом пафосе стали бы многие *ищущие* музыканты, размышлявшие о природе своего искусства. Вот, например, слова Ф. Бузони: «Творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и *a priori* рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая

соответственный собственный закон, а потом, после первого же полного при- менения этого закона, — снова уни- чтожать его, чтобы самому не впасть в повторения при ближайшей следу- ющей работе» [4, с. 28]. Этот собст- венный закон старается услышать и передать в своем камлании Джон Кейдж: «Молчание, как и музыка, не существует. Звуки есть всегда. Ко- нечно, если есть и кто-то живой, ко- торый их слышит. **Но объективно их нет**» [12, с. 40].

Что же современная цивилизация усвоила из уроков античного скепти- цизма? Вероятнее всего — сомнение, критический пафос отрицания, отчасти, готовность к плюрализму мнений. Это все — ферменты развития. Без сомне- ний и поисков нет движения, нет про- гресса, а значит — нет и жизни (опять же в современном понимании). Но явля-

лось ли это главной задачей философст- вования Секста Эмпирика? Конечно же, нет. Столкновение противополож- ных мнений и их последующая ан- нигиляция служили только методом, — путем к достижению цели. А целью, как оказалось, недостижимой, было обретение невозмутимости, бесстра- стия, блаженства (εὐδαιμονία). Обладая беспокойным умом, философ не смог уподобиться пиროновскому корабель- ному поросенку, в блаженном неведе- нии поглощающему свою еду во время бури, и с удовольствием увлекся самим процессом опровержения и поисков. И время пощадило и эту увлеченность, и эти поиски. Хронос оказался здесь бессильным, что и не удивительно. Ведь времени, как доказывал послед- ний из античных скептиков, *не существует*. Впрочем, следуя за Секстом Эмпириком, воздержимся от суждения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1960.
2. Аристотель. Политика // Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
3. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.
4. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. М.: Музыка, 1975.
5. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986.
6. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995.
7. Губайдулина С.А. «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. 1994. № 4.
8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986.
9. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. М.; Л.: Музыка, 1966.
10. Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977.
11. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.
12. Кейдж Дж. 45 минут для чтеца // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения. М.: Московская консерватория, 2004.
13. Лосев А.Ф. Хронос // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991.

14. Лосев А.Ф. Культурно-историческое значение античного скептицизма и деятельность Секста Эмпирика // Секст Эмпирик. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1975.
15. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1981.
16. Платон. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Мысль, 1972.
17. Плутарх. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990.
18. Секст Эмпирик. Собр. соч. в 2 т. М.: Мысль, 1976.
19. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: МГК, 2000.
20. Цертелев Д. Эстетика Шопенгауэра. СПб.: Академия художеств, 1888.
21. Шнитке А.Г. Беседы, выступления, статьи. М.: РИК «Культура», 1994.
22. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Журнал для профессионалов и любителей

В журнале публикуются исторические и музыкально-теоретические статьи о зарубежной и русской музыке прошлых веков, материалы по вопросам музыкального источниковедения и текстологии, статьи о современном бытовании старинной музыки, рецензии на новые книги и компакт-диски, а также ноты произведений, ранее не издававшихся в России.

Подписка принимается в любом отделении связи
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»
Подписной индекс — **42703**

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА И ЕЕ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ

ГАРМОНИЯ — явление универсальное. Ее можно обнаружить и в разнообразных явлениях природы, и в общественной жизни: в любом виде деятельности человека, в различных видах искусства. И во всех своих проявлениях гармония существует не в качестве некоего изолированного элемента, взаимодействующего с другими, с такими же независимыми элементами, а лишь как результат, возникающий (или не возникающий) от такого взаимодействия.

Музыкальные словари дают определение гармонии как «стройности», «соразмерности», «единства противоположностей». Если для философов такие определения могут оказаться достаточными, то для рядового педагога-теоретика они слишком абстрактны, лишены конкретности. Как использовать эти критерии в оценке представленных студентами работ? Как находить и оценивать в них эти качества?

Приходится искать иные пути, чтобы приблизить философски-обобщенные определения к практике, изобретать «самодельные» определения, помогающие педагогу в его работе.

ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ — также не изолированный элемент музыкальной ткани, наряду с ритмом, метром, фактурой, мелодией. Гармония возникает (или не возникает) как *результат взаимодействия* элементов музыкальной ткани.

Однако не всякое взаимоотношение элементов в музыке, не всякое одновременное сочетание звуков, не любое совместное звучание голосов, не всякая последовательность созвучий могут порождать гармонию. Как и в жизни, гармония в музыке рождается *в таком взаимодействии элементов музыкального языка, в результате которого каждый из них приобретает новые ценностные свойства.*

Так, любой звук приобретает новые свойства, попадая в состав аккорда: он становится аккордовым тоном (примой, терцией и т. д.) задержанием, проходящим, вспомогательным звуком или предъемом, становится тоном побочным или внедряющимся, наделяя своим присутствием другие тоны вертикали новыми свойствами и приобретая их от взаимодействия с остальными тонами.

Одноголосная мелодия приобретает новый смысл, когда к ней добавляется сопровождение, раскрывающее ее скрытые свойства.

Любой аккорд выявляет разнообразные оттенки своих функций в условиях логически организованной гармонической последовательности. Сравнения можно продолжить.

Однако, работа с задачей очень важна, поскольку она может послужить основой для осознания способности музыки передавать суть жизни — ее движение, развитие, преобразование, обновление. Решение задач предполагает освоение логического принципа раз-

вертывания мелодических линий, в котором, как в фокусе, сходятся все основные факторы, формирующие процесс:

- синтаксическое членение — распределение синтаксических единиц по их масштабу, а также смысловому, интонационному весу. Возникающее в процессе развития *дробление* компенсируется последующим *суммированием*, как правило, построенным на синтезе интонаций;
- интонационный сюжет — последовательность различных элементов темы, их взаимное родство или контраст, порождающее *интонационную драматургию* мелодии;
- метроритмические структуры, возникающие на уровне тактов, группирующие доли тактов внутри них, а также способствующие разделению *тяжелых* и *легких* тактов.

Следует различать бессмысленный набор ступеней лада, организованный лишь механическим ритмом и вставленный в определенный тональный звукоряд, и логически организованный процесс интонационного развертывания, отличающий настоящую музыку. Первый лишь внешне сохраняет видимость смысловой структуры (примеры такого рода легко найти в некоторых дидактических материалах, предлагаемых ученикам в качестве диктантов или гармонических задач). Второй отличает настоящую музыку от ее механической подделки (примеры в огромном количестве можно найти именно в живой музыке).

Другая основа гармонического ощущения коренится в характере *отношения голосов, составляющих гармоническую ткань*.

Замечательна заслуга А.Ф. Мутли, раскрывшего природу этого явления [см.: 5]. Согласно его идее, голоса музыкальной ткани разделяются на *гармонические* и *мелодические* (в нашем понимании — *тематические*).

Задача голосов *гармонических* — обеспечивать соединения соседних аккордов согласно элементарным нормам голосоведения. Именно к таким голосам относятся строгие правила голосоведения, на которых воспитывают студентов.

Голоса *тематические* участвуют, каждый по-своему, в развертывании *тематического процесса*.

К ним относятся:

- *ведущий* голос, т. е. голос, излагающий основной тематический материал. Он обладает структурной замкнутостью и интонационной завершенностью, основанной на развитии и завершении исходного тематического ядра. Именно ведущий голос может служить представителем произведения, именно его вспоминает слушатель, если хочет вспомнить конкретное произведение;
- *имитирующий* голос, воспроизводящий точно или свободно материал ведущего голоса и тем самым подчеркивающий его особую значимость;
- *контрапунктирующий* голос, противопоставленный ведущему по различным признакам (ритмическому и мелодическому рисунку, жанровой природе, образному строю). Служит ярким фоном для ведущего голоса и способствует многогранности музыкального образа, но, как правило, не обладает в полной мере смысловой и композиционной оформленностью (в противном случае возникает контрапунктическое соединение нескольких равных тем);
- *удвоение* ведущего (или любого другого) голоса в определенный интервал или созвучие, благодаря чему его рисунок приобретает большую рельефность и становится более заметным в гармонической ткани;

- **противодвижение** — воспроизведение рисунка ведущего голоса (или другого из тематических голосов), одновременно с ним в противоположном движении;
- **педаль** — выдержанный голос или созвучие. Его неподвижность служит ориентиром для оценки меняющегося рисунка, ритма и синтаксиса остальных голосов.

Интонационная связь голосов, имеющих различные *тематические функции*, придает дополнительный смысл каждому из них и служит одной из основ гармонического ощущения в музыкальной ткани.

Имитирующий голос, так же как и противодвижение, продолжает и усиливает образ, возникший в ведущем голосе. Удвоение рисунка ведущего (или любого другого из тематических голосов) делает его более рельефным. Педаль служит прекрасным ориентиром для оценки мелодического рисунка любого из голосов. Контрапунктирующий голос создает контраст к интонациям ведущего голоса, подчеркивая его индивидуальный рисунок.

Если слой гармонических голосов интонационно не связан с голосами тематическими, он утрачивает самостоятельный художественный смысл и становится лишь инструментом создания механической основы движения. Зато проникновение интонаций из голосов тематических в слой голосов гармонических объединяет их в общей гармонии.

Задача включения интонаций главного голоса в сопровождающие всегда должна стоять перед педагогом, работающим с гармонической задачей, поскольку даже в темах, использующих только главные трезвучия, попытка решения этой задачи активизирует фантазию и изобретательность.

Средства, составляющие основу гармонической ткани

1. Гармоническая горизонталь — ощущения *временного потока*, который создается гармонией. Она включает:

- Систему гармонических функций, которые обеспечивают чередование движения и покоя: *тоника* как выражение состояния покоя, *доминанта* — движение к *тонике*, *субдоминанта* — движение от *тоники*.

Каждая из гармонических функций может иметь разную степень активности. Так, *тоника* может быть *закрытой* — выражать состояние полного покоя, не ожидающего продолжения, и *открытой* — предполагающей дальнейшее движение. Столь же разнообразно могут быть представлены и остальные элементы гармонического процесса.

- Систему мелодических функций — отношение мелодических *устоев* и подкрепляющих их *неустоев* внутри каждой мелодической линии.

Мелодические функции своим действием могут преобразовывать смысл привычных гармонических структур, варьировать и изменять их функции. Благодаря мелодическим функциям гармонии могут обогащаться различного рода побочными тонами, становятся возможными диссонирующие созвучия в качестве главных гармонических тоник.

2. Гармоническая вертикаль — красочная составляющая гармонии. Ее образует:

- Структура созвучий. Единство гармонического колорита или колористический контраст разных разделов формы выступают в качестве самостоятельного выразительного и формообразующего средства, которое проявляется в отборе вертикальных структур определенного интервального строения и порождаемого им гармонического колорита.

- Модальная основа гармонической ткани — важнейший формообразующий и выразительный фактор гармонии. *Пентатоническая, строго-диатоническая, условно-диатоническая, хроматическая, целотоновая* основа музыкальной ткани, звукояряды *октавные* и *неоктавные*, их смена, переход одной основы в другую также служат фактором, создающим и гармоническую горизонталь или гармонический колорит произведения или его части.

- Модальные позиции ступеней лада, интервалов и аккордов, создающие многоцветие гармонического материала в музыкальном произведении.

- Модальная природа гармонической вертикали — отражение в интервальной структуре аккордов *интервального состава* опорного звукояряда. Каждому типу звукояряда соответствует свой тип созвучий¹.

Существуют созвучия *пентатонические*, аккорды *строгой диатоники* (бестритоновые септ- и нонаккорды), гармонии *условной* (альтерационной) диатоники, включающие в свой состав ее гармонические элементы в виде «характерных» интервалов или аккордов, *целотоновые* созвучия, гармонии, отражающие в своем составе интервальное строение «симметричных» звукоярядов. Смена этих типов созвучий создают условия для движения и обновления музыкального образа.

- Система вертикальных функций — особый тип функциональных отношений, возникающий *внутри гармонического комплекса*.

Существование *вертикальных функций* особенно актуально для многозвучных гармоний, способных расслаиваться на более простые части — «*субаккорды*», каждый со своим, местным основным тоном, между которыми возникают конкурентные отношения, и создается особое ощущение сложного *музыкального пространства*.

Ощущение временного потока, организованного по законам музыкальной логики, стало одним из открытий теоретиков *тональной системы*, хотя ко времени теоретического осознания на практике эта система существовала уже не менее сотни лет.

Тональная система выступает в качестве естественной основы гармонии классической музыки. Однако ею далеко не исчерпываются выразительные возможности современного музыкального языка. Уже давно стала очевидной необходимость освоения *новой модальности* — выразительных свойств, существенно обогативших язык европейской гармонии. Начавшись еще с эпохи венских классиков, этот процесс активно продолжался в музыке XIX и XX веков².

Решением гармонических задач не исчерпываются все формы воспитания гармонического мышления.

Весьма полезной при воспитании гармонического мышления является система *творческих заданий*, помогающая студентам выходить за рамки привычной тональной логики. К сожалению, она явно недостаточно разработана в наших учебниках и учебных пособиях.

¹ Принцип соответствия интервальной структуры созвучий и интервального состава модальной основы (строения опорного звукояряда) постепенно приходит на смену прежней, казалось бы, незыблемой терцовой основе строения аккордов, превратив ее лишь в частный случай строения вертикали.

² Природа модальной системы и основы модальной техники изложены в работах автора настоящей статьи [7—9].

Не меньшую роль могли бы сыграть и задания по анализу гармонической ткани (особенно сочинений XIX и XX веков, принципы музыкального языка которых далеко выходят за пределы тональной логики). Крайне полезны и многочисленные виды упражнений на фортепиано, если они развивают воображение и фантазию студентов, а не закрепляют практически уже «умершие» формы тональных стереотипов.

В данном случае мы пытаемся сформулировать методику решения гармонических задач, которая способствует развитию творческого мышления и приближает сознание студентов к постижению логики тональной системы, включая те ее формы, которые дожили до наших дней.

К сожалению, на протяжении последних десятилетий в традиционном курсе гармонии закрепился другой, явно неплодотворный, путь. Здесь мелодия, предлагаемая для гармонизации, заранее сконструирована для подбора и подстановки известных гармонических оборотов — проходящих, вспомогательных, прерванных, кадансовых, фригийских, которые и предлагается распознать студентам. При этом в таких мелодиях могут отсутствовать даже начатки интонационной логики, связывающей соседние гармонические обороты.

Результат решения таких задач напоминает сборку «пазлов», где соседние обороты механически соединены в соответствии с действующими нормами голосоведения, причем часто вопреки музыкальной логике. Такой подход не имеет отношения к практическому освоению гармонии, необходимому как для творчества, так и для исполнительства, поскольку он не дает понимания логики процесса и опирается только на «юридическую» основу формальных правил голосоведения.

Школьные правила гармонии фиксируют лишь внешние проявления музыкальной логики. В этих правилах свойствами нормы наделяются «среднеарифметические», «статистически наиболее вероятные» последовательности звуковых элементов и способы их связи, а все нетипичные, не отвечающие среднестатистическим показателям связи звуков исключаются из обихода и даже объявляются запретными, разрешенными лишь в отдельных случаях, как исключение. При этом в качестве распространенного объяснения такому факту нередко применяется тезис: «Это невозможно объяснить, это надо просто запомнить».

На практике целью традиционного курса гармонии в музыкальном училище (колледже) нередко становится лишь подготовка студентов к экзаменам — и выпускным, и приемным на следующий этап музыкального образования. Требования этих экзаменов проводятся по давно установившимся и много лет не пересматриваемым требованиям. Главное в решении таких задач — не допустить запретных приемов последования и соединения аккордов и подобрать к элементам данной мелодии подходящие гармонические обороты.

В итоге курс гармонии базируется на нескольких стойких мифах, говорящих о «дозволенном» и «недозволенном» в курсе гармонии.

К числу этих мифов относятся следующие утверждения:

- любая задача должна начинаться с тоники;
- недопустимо начало с кадансового квартсекстаккорда;
- нельзя брать субдоминанту после доминанты;
- доминантсептаккорд в основном виде можно применять только в каденции;
- невозможно движение голосов параллельными октавами и квинтами (исключая «моцартовы» квинты и октавы крайних голосов в заключительной каденции);

• любой аккорд (даже стоящий на самой короткой и последней доле такта — должен иметь «правильное» расположение и «правильное» удвоение¹.

Все эти и подобные им другие мифы — результат искаженных представлений о смысле гармонии в музыке, основанных лишь на привычке к практике, сложившейся за многие десятилетия. Они являются следствием отсутствия не только научных представлений, но лишены даже опоры на здравый смысл.

В итоге на место объективной оценки качества решенной задачи приходит чистый субъективизм, а часто и произвол: все решает вкус преподавателя, отдающего предпочтение одним приемам перед другими, непривычными или незнакомыми ему, и при этом не соответствующими традициям «школы», которую педагог прошел (по принципу «нас так не учили»).

Положение, сложившееся в этом направлении музыкальной педагогики, нельзя считать нормальным. Чем, кроме произвола, можно объяснить факт, что приемы, разрешенные в одних учебных заведениях, запрещены в других? Более того, нередко то, что допускает один педагог, запрещается ученикам из параллельной группы. Ученику приходится изучать не гармонию, а вкус и пристрастие определенного педагога или традиции, сложившиеся в определенном учебном заведении.

Главным условием при этом остается анализ интонационного содержания голосов *тематических*, с учетом их *жанровой основы* и *образного строя*. В существующей методике курса гармонии абсолютно упускается из вида, что гармоническая ткань — не «забор» из аккордов, соединенных по правилам голосоведения, а, прежде всего, *ансамбль мелодий*, каждая из которых имеет не только *гармоническую*, но, в большей или меньшей мере, и *тематическую функцию*.

Не учитывая этого обстоятельства, реальная практика преподавания гармонии становится полностью оторванной от художественного смысла упражнений. Ни в одном учебнике гармонии не содержится установки на сознательное выделение, противопоставление и связь стадий *движения* и *покоя*, *разграничения* и *взаимодействия тяжелых* и *легких* тактов, анализа *синтаксического строения мелодии*, определения логики ее интонационного содержания. В результате нередко студенту (а то и педагогу) непонятен смысл механизма, обеспечивающего самое ценное свойство музыки — ее возможность передавать *развитие мысли, чувства, движение человека в танце, нарастание и убывание звуковой массы*.

Качество мелодий, представленных для гармонизации — личная заслуга авторов, результат их творческой и педагогической одаренности.

Из тех учебных пособий, в которых гармонические задачи в полной мере отвечают критериям музыкальности, можно назвать «Практические задания к курсу гармонии» — коллективный труд педагогов Института им. Гнесиных [3]. Этим критериям отвечают и многие мелодии из «Бригадного» учебника [2], особенно из его второй части, а также из задачников А.Н. Мясоедова [4], В. Беркова и А. Степанова [1], А.Ф. Мутли [6].

¹Существует несколько «запрещенных» вариантов расположения аккордов, имеющих в педагогическом фольклоре особые клички (например, сектаккорды «дубовый» или «липовый» — с октавой средних голосов между квинтовыми или основными тонами). Такие сектаккорды непременно вычеркиваются из учебных работ, несмотря на то, они имеют достаточно широкое применение в музыке.

Однако нередко педагоги вынуждены обращаться к пособиям, материал которых ориентирован на особый стиль «школьной музыки». Стиль этот трудно назвать музыкальным, поскольку он рассчитан лишь на формальное усвоение условных правил, а дидактические материалы слишком далеко от норм, принятых в живой музыке.

Следует задуматься, каким образом приблизить методику решения гармонических задач к реальной музыкальной логике, как добиться того, чтобы в ней сохранилось самое ценное свойство музыкального языка — его способность передать *суть жизни* — ее движение, обновление, преобразование. Для этого необходимы учебные материалы, позволяющие четко видеть все факторы движения, ощущать различие «веса» тактов («тяжелых» и легких») и долей такта, специфику ритмического наполнения крупных и мелких синтаксических построений. Не менее важно и четкое ощущение *интонационного «сюжета»* мелодии и интонационных связей всех голосов гармонической ткани.

Необходимость выявлять интонационный сюжет нередко упирается в неясность критериев определения цезуры. Некоторые учебники относят к таким критериям вполне случайные признаки — такие, как *пауза, устойчивый звук, долгая нота*. Эти признаки могут сопутствовать цезуре (а могут и не сопутствовать), но не они ее создают. Наиболее бесспорными признаками цезуры являются, по мнению автора этих строк, два момента:

1. *Начало повтора* мелодического материала;
2. «Точка покоя» — звук или доля такта, на которую приходится *последняя гармоническая функция во фразе* (с учетом проходящих, вспомогательных звуков или задержаний).

Если повтор начинается вслед за «точкой покоя», возникает глубокая и бесспорная цезура. Но точка покоя способна создать цезуру даже и между интонационно контрастными элементами темы, которые стремятся слиться с одну структуру в силу своего различия, если их не разделяет точка покоя.

В представленных ниже вариантах решения гармонических задач используется следующая система обозначения границ фраз и точек покоя:

- границы фраз обозначены фразировочными лигами;
- «точки покоя» обозначены знаком «п» («покой», как читалась эта буква в славянской азбуке);
- знак «точка покоя», заключенный в скобки, отмечает мелодические устои, которые следует преодолеть средствами гармонии, ритма и голосоведения;
- пунктирными скобками отмечены имитации элементов ведущего голоса в сопровождающих голосах.

Обозначения фраз и точек покоя отражают мнение автора о синтаксическом строении мелодий, в соответствии с ними строится и гармоническое оформление. Естественно, что возможны и другие варианты фразировки, соответствующие другому представлению о жанровой природе и образному строю мелодий, и для их оформления возможны другие варианты гармонизации. Важно, чтобы при этом сохранялась логическая связь всех элементов фактуры, и решение не сводилось к подбору стандартных гармонических оборотов под стандартные мелодические фигуры.

В композиторской практике сложилось различное отношение к гармониям, стоящим на сильной и слабой долях такта (а также в тяжелых и легких тактах). Если гармонии сильных долей ценятся за *полноту, свежесть, новизну фонизма* и его *стилистическую оправданность*, то вертикальные структуры на слабых долях ценятся за *убеди-*

тельное и интонационно оправданное *мелодическое движение*, обеспечивающее их связь с опорными гармониями. Поэтому в реальных музыкальных произведениях на слабых долях и легких тактах нередко различные отступления от строгих школьных норм расположения и удвоения. Здесь могут образовываться аккорды неполные или с «неправильным» удвоением, созвучия неопределенной структуры и гармонической функции, и даже кластеры, если достигается главный смысл — связь их с опорными гармониями на основе осмысленных мелодических линий.

Для достижения свободы голосоведения необходимо преодолеть сложившуюся традицию, согласно которой на начальном этапе курса гармонии используются мелодии, состоящие только из аккордовых звуков, и лишь изредка допускаются неаккордовые звуки, отмеченные звездочками. Между тем, целый год, в течение которого студенты проходят курс элементарной теории, они имеют достаточно возможностей, чтобы разобраться в природе неаккордовых звуков и научиться самостоятельно их находить, определять и использовать в своих творческих работах, а впоследствии — в решении гармонических задач.

При этом важно в сопровождающих голосах *избегать использования случайных, «одноразовых» интонаций*, не имеющих отзвука в ведущем голосе или в соседних фразах.

Особый вопрос возникает об *удвоениях* в трезвучиях и их обращениях. В действующих пособиях и учебниках нет четкой позиции по этому вопросу. Почему в главных трезвучиях следует удваивать основной тон, в сектаккордах — приму и квинту, а в трезвучии VI ступени или сектаккорде II ступени «допускается» удвоение терции?

Между тем, удвоение основного тона в тонике или субдоминанте — вовсе не непреложный закон. В музыке немало примеров, где в тонике удвоены терции или квинты, более того, тоника усложнена побочными тонами. Это меняет смысл тонической функции, превращает ее из «зоны покоя» в элемент движения, делает «открытой», устремленной к продолжению и развитию, чем отличает ее от стандартного удвоения примы в тонике «закрытой», не стремящейся к продолжению.

Более радикальный ответ на смысл и необходимость удвоения в аккордах связан с пониманием *модальных позиций* тонов аккорда. Наиболее спокойно звучат гармонии, в которых удваиваются *нейтральные* ступени лада — те, что образуют с тоникой *чистые интервалы*. В гармониях тоники, субдоминанты и доминанты это основные тоны, в трезвучиях и сектаккордах VI и III ступеней — терции.

Удвоения терций в мажорной или минорной тонике подчеркивает их неустойчивость, так как это усиливает роль модально активных ступеней — *высоких* в мажоре и *низких* в миноре. То же и в трезвучиях субдоминанты и доминанты. Значительно реже встречаются гармонии с удвоением звуков доминантового или субдоминантового тритона, полярных по своим модальным позициям.

Предлагаемые ниже варианты решений в ряде случаев не совпадают с обозначенными в условиях задач гармоническими средствами, не всегда учтены и обозначенные звездочками неаккордовые звуки. Как правило, здесь не учитывались и лиги, предлагаемые некоторыми авторами задач. В большинстве случаев они обозначают скорее приемы артикуляции, а не логическую фразировку, и иногда просто могут сбить с толку ученика, решающего задачу.

Как правило, на начальном этапе курса гармонии предпочтение отдается голосам *гармоническим*. Тематические функции сопровождающих голосов в таких задачах поневоле сглажены, и могут на протяжении задачи меняться, превращаясь из *удвоения*

в *противодвижение*, останавливаясь на время в качестве *педали* или превращаясь в *имитирующий* голос.

Что касается *контрапунктирования*, то возможность для него предоставляется в более сложных темах курса гармонии. Однако уже на ранних стадиях курса гармонии применение *неаккордовых звуков* представляется действительно необходимым, что вытекает из осознанного отношения к средствам, обеспечивающего движение в музыке. Неаккордовые звуки на слабой доле такта (в основном, вспомогательные и проходящие) дают возможность добиться связности тяжелых и легких тактов и преодолеть возникающие ритмические *застои* в *точках покоя*. Что касается задержаний, то они часто являются средством для построения *каденционных рифм*.

Важно лишь, чтобы структура ведущего и других голосов не напоминала «буриме» — бессмысленный набор интонаций, связанных лишь размером и тональностью (что нередко можно увидеть в сравнительно новых учебниках, появившихся в последнее время).

По мере прохождения курса мелодический материал, предлагаемый для гармонизации, становятся интонационно богаче и допускает более активное использование отдельных элементов *ведущего* голоса для обогащения интонационного материала сопровождающих голосов. В каждой новой теме, изучаемой в курсе гармонии, появляются свои собственные установки, связанные с расширением возможностей применяемых средств. Многие из них касаются обогащения структуры вертикали благодаря внедрению неаккордовых звуков или альтераций. Здесь особенно важна *модальная природа аккордов* — связь структуры вертикали с интервальным строением модальной основы.

Фактура гармонической ткани задач ориентирована на *принципы хорового письма*. Из этого вытекает обязательное требование *пропевания* условия задачи для определения ее структуры, выявления зон движения и покоя¹. Пропевание каждого написанного голоса помогает оценить его мелодическую выразительность и построить интонационную связь с другими голосами. Итоговым способом оценки качества выполненных работ является их *хоровое исполнение*.

Содержащиеся в настоящей публикации образцы решений гармонических задач, основаны на материале, заимствованном из пособий, изданных в разные годы. В отборе материала для данной работы автор руководствовался собственным представлением о музыкальных достоинствах мелодий, предлагаемых для гармонизации.

Вполне естественно, что каждый из представленных образцов решения не является единственно возможным, «правильным», не допускающим иного взгляда и подхода. Конечно, и другой взгляд, если он четко сформулирован и опирается на иные свойства музыкального материала, другую стилистику, иное понимание роли гармонии, может дать другой конечный результат. Единственное, что недопустимо — это ставить нормы школьной гармонии выше норм, сложившихся в художественной практике.

Гармоническая задача предназначена служить *моделью реальной музыкальной ситуации*. Любой педагог, ведущий курс гармонии и, тем более, проводящий прием-

¹ Польза от такого пропевания намного превосходит по своему результату анализ мелодии «глазами»: то, что пропето, осознается как «голос души», а то, что лишь увидено — как «неумелые попытки ума».

ные экзамены, должен видеть в представленной задаче именно модель живой музыки, а не набор стандартных оборотов, в сущности, повторяющих уже «умершие» стереотипы.

ОБРАЗЦЫ РЕШЕНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Трезвучия главных ступеней

Пример 1 [3, с. 5]

«Вольности», допущенные в данном варианте решения, позволяют выявить тематические функции голосов путем ритмического контраста и интонационной связи, а также разграничения «веса» тяжелых и легких тактов. В 1—2, а также в 5—6 тактах в партии тенора возникает *имитация* ведущего голоса, ради чего потребовалось отступление от строгих норм расположения аккордов.



Пример 2 [3, с. 6]

Мелодический рисунок сопровождающих голосов имеет здесь достаточно четко выраженные *тематические функции* и определенные интонационные связи с ведущим голосом. Альт в первых двух фразах служит *удвоением* ведущего голоса, затем эта функция передается тенору, который поначалу служил *педалью*.

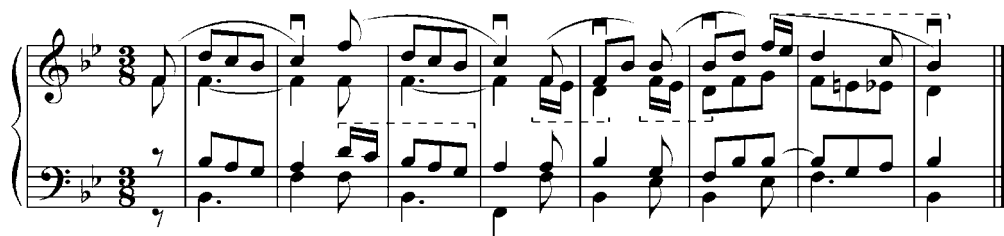
Ощущение преждевременной тоники в такте 11 преодолевается средствами гармонии (K_6) и ритмической активностью средних голосов в такте 12.



Пример 3 [3, с. 7]

Сюжет этой короткой мелодии построен на обновлении интонационного материала. Важно, что уже в рамках второй фразы в средних голосах удалось подготовить интонацию заключительной фразы ведущего голоса. В результате и синтаксическая структура, и взаимодействие голосов, и интонационная связь разных фраз выстроились в цельную структуру.

Строение вертикали на легких долях тактов 1 и 3 подчиняется логике мелодического движения тенора, удваивающего мелодию на фоне педали в альте.



Пример 4 [3, с. 20]

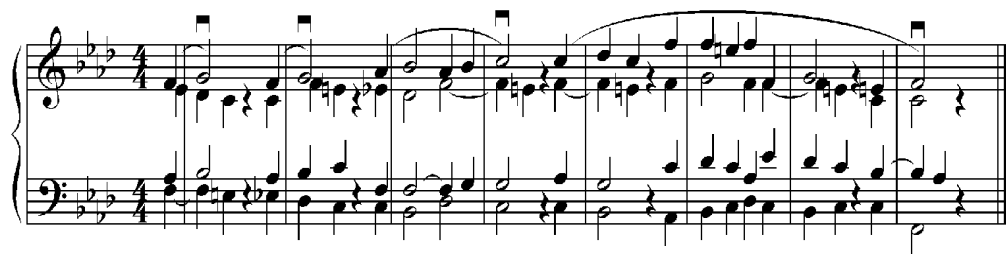
Мелодия задачи содержит всего два тематических элемента, однако их богатые преобразования создают ощущение движения и обновления. Бас интонационно связан с мелодией: в первом предложении он образует к ней *противодвижение*, во втором — преимущественно *удвоение*. Характерная мелодическая фигура в пунктирном ритме образует каденционную рифму.



Обращение септаккорда II степени

Пример 5 [3, с. 27]

Очевидна речевая природа основной мелодии, как и вокально-хоровой характер фактуры. Интонационное родство соседних фраз базируется на нисходящих разрешениях септимы в обращениях Π_7 и сходных с ними задержаниях.



Доминантовый нонаккорд

Пример 6 [2, с. 156]

В основе задачи — цепь звеньев секвенции с новым устоем в каждом звене. Задержание к терции D_9 обогащает его краску элементом полигармонии.



Пример 7 [4, с. 20]

Весьма органично здесь применение гармоний субдоминанты в сопоставлении с тоникой. Особенно выразительно звучит заключительный плагальный оборот. Почти неподвижный рисунок альта делает весьма заметным *противодвижение* мелодии и баса.



Аккорды двойной доминанты

Пример 8 [3, с. 41]

Чисто речевому типу мелодики задачи соответствует фактура, построенная на весьма взволнованных *имитациях*. Интонации мелодии сначала *имитируются* тенором и альтом, а во втором предложении к ним подключается и бас.

Активному гармоническому сопряжению гармоний способствует размещением тонической гармонии в легких, нечетных тактах.



Пример 9 [4, с. 24]

Мелодия задачи, построенная из однотипных интонаций инструментального характера, весьма удобна для построения *имитационной* фактуры. Цепь *имитаций*, с опорой

на диссонирующие гармонии, поддерживает непрерывное развертывание материала, приводящее к хроматической кульминации в прерванном обороте (такт 8).



Пример 10 [1, с. 28]



Мелодия задачи имеет прообразом мазурку. Задача написана в двухчастной форме. Характер мазурки, с ее типичными акцентами на второй доле такта и дроблением третьей доли, хорошо раскрыт в гармоническом сопровождении.

Вторая часть, передающая парный характер танца, построена в виде канонической секвенции, в первом звене которой участвуют крайние голоса, а в остальных двух инициатива переходит к нижней паре.

Пример 11 [1, с. 33]

Задача построена на материале хорального склада. Ее начало с кадансового квартсекстаккорда («запрещенное» школьными правилами), как и прерванный оборот во втором такте, выглядят здесь весьма органично, так как оттягивают появление тонической гармонии вплоть до каденции первого предложения.

Побочные тональности в развивающем разделе представлены своими тониками, что также естественно, так как они уводят от главной тоники.

Началу репризы предшествует ход баса, повторяющий характерный рисунок начала темы, удвоенный тенором и предвещающий возвращение кадансового квартсекстаккорда. Мелодия последнего двутакта представляет развитие и завершение исходной интонации темы.



Приготовленное задержание

Пример 12 [2, с. 267]

Структура мелодии — период из трех предложений (4+1+1+2+4). Здесь хорошо видно, что именно задержания способны подчеркивать вес тактов.

Возникающие на слабых долях тактов «застои» преодолеваются плавным движением сопровождающих голосов.

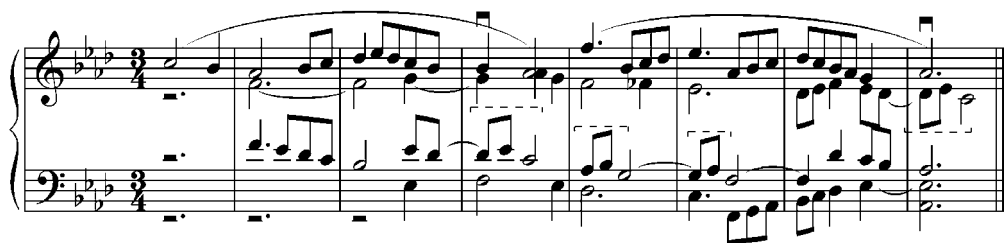
В конце второго предложения модуляция в тональность третьей (низкой) ступени. В третьем предложении движение в сторону низких ступеней достигает кульминации на «неаполитанской гармонии с ярким задержанием».



Диатонические проходящие звуки

Пример 13 [2, с. 280]

Весьма скупая ткань начальных тактов обеспечивает сбережение тонической функции, к которой постоянно возвращается ведущий голос. Партия тенора построена на *контрапунктирующей* интонации, которая продолжается во втором предложении и создает каденционную рифму.



Пример 14 [4, с. 48]

Четкая синтаксическая структура мелодии, основанная на развитии исходного ядра, позволяет находить разнообразные формы ее отражения в виде свободных *имитаций* в сопровождающих голосах.

Бас преимущественно образует *противодвижение* к ведущему голосу. Альт — голос чисто гармонический.

The musical score for Example 14 consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and rests, often with slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines, sometimes mirroring the treble staff's rhythm. Measure numbers 1, 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems. There are also small square symbols (possibly 'M') above some notes in measures 5, 9, and 13.

Вспомогательные звуки и созвучия

Пример 15 [2, с. 304]

Статичность тональных ориентиров мелодии преодолевается активным гармоническим сопровождением, построенным на преодолении устойчивости с помощью побочной

доминанты, звучащей в звукоядре мелодического мажора. Гармоническая тоника появляется лишь в последнем такте задачи, вновь, как в ядре темы, в звукоядре мелодического мажора. Дополнительное средство, поддерживающее постоянное движение — *имитации* элементов темы в сопровождающих голосах.



Хроматические проходящие звуки и созвучия

Пример 16 [2, с. 298]

Основа фактуры — удвоение ведущего голоса и баса реальными дублировками, дополненное *имитацией* элементов темы.



Пример 17 [2, с. 319]

Интонационный материал задачи имеет выраженную речевую жанровую природу. Солирующая мелодия противопоставлена трем сопровождающим голосам.

Все три предложения имеют структуру суммирования -1+1+2. В двух первых предложениях *точки покоя* преодолены диссонирующей гармонией и нисходящим басом. Заключительный каданс «вспоминает» ядро темы.



Задачи на вариантный лад («мажоро-минор»)

Пример 18 [2, с. 366]

Мелодия по своим жанровым признакам близка менуэту. В первом предложении на тонической *педали* в басу разворачивается диалог сопрано и тенора с имитацией заключительной интонации. Во втором предложении такой же диалог сопрано и баса.

Вторая часть содержит секвенцию в темной одноименной тональности и ее параллели. Репризное построение возвращает светлый колорит главной тональности.





Альтерация доминантовых гармоний

Пример 19 [2, с. 327]

Применение альтерации создает достаточное разнообразие гармонических красок, позволяющее сопоставить аккорды различной модальной природы. В данном решении особый интерес представляет сопоставление гармоний целотонных с чисто-диатоническими и хроматическими.

Гармонический оборот в начальной фразе содержит эллиптический оборот — цепочку септаккордов в верхне-квартвом соотношении, где гармония первого такта — нотируется как побочная доминанта к субдоминанте и разрешается в обращение альтерированного вводного септаккорда, имитируя последовательность двух септаккордов в верхне-квартвом соотношении.

Этот оборот ложится в основу третьего предложения, построенного как продолжение доминантовой цепи из начального оборота.



Пример 20 [1, с. 116]

Задача написана в двухчастной репризной форме. Тональный план первого периода содержит большетерцовый ряд мажорных тональностей — F-dur, A-dur и Des-dur. Середина также построена на терцовом ряде тональностей, но уже минорных, родственных главной: b-moll и d-moll, подводящих к репризе в F-dur.

Интонационный материал гармонической ткани можно назвать *моноинтонационным* — построенным на развитии исходной интонации, которая проходит во всех голосах ткани, как в прямом, так и в обращенном виде, и во всех разделах формы. Интонация начальной фразы образует и *удвоения* ведущего голоса, и *имитирует* его, и образует *противовдвижение*, как в исходном ритме, так и в увеличении.



ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В., Степанов А. Задачи по гармонии. М.: Музыка, 1973. 128 с.
2. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М.: Музыка, 1969. 454 с.
3. Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии / ГМПИ им. Гнесиных. М.: [Б. и.], 1976. 43 с.
4. Мясоедов А. Задачи по гармонии. 4-е изд. М.: Музыка, 1994. 110 с.
5. Мутли А. Мелодические функции голосов многоголосной музыки // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. науч. тр. / МГК им. П.И. Чайковского. М.: [Б. и.], 1979. 147 с.
6. Мутли А. Сборник задач по гармонии: Учебное пособие для музыкальных училищ и консерваторий. 7-е изд. М.: Музыка, 1986. 147 с.
7. Середа В.П. Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах С. Рахманинова. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 80 с.
8. Середа В.П. Как оживлять звуки, как открывать музыку. Логика классической тональной системы. М.: Классика—XXI, 2011. 196 с.
9. Середа В.П. О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки: размышления, обращенные к педагогам-музыкантам и любителям музыки. М.: Классика—XXI, 2010. 110 с.

ЕРТА

Российское отделение Европейской Ассоциации
педагогов фортепиано («ЭПТА»)



объявляет о подписке на журнал

ФОРТЕПИАНО

на 2-е полугодие 2014 года

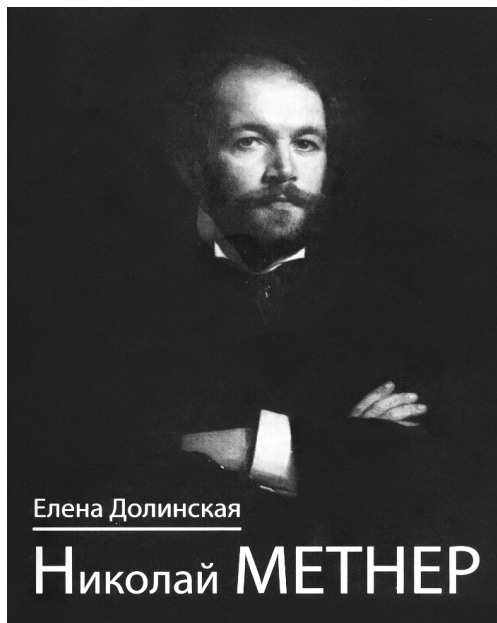
В журнале, адресованном педагогам фортепиано
всех уровней образования —
от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы
по проблемам исполнительства и педагогики
(в т. ч. методические рекомендации, а также необходимая информация
о предстоящих региональных и международных конкурсах).

Подписной индекс журнала — **34207**
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Появление книги, посвященной творчеству одного из крупнейших русских музыкантов конца XIX — первой половины XX века, ожидалось с особым нетерпением. Слишком острым было ощущение несправедливости долгого забвения творческой фигуры Николая Карловича Метнера, слишком томительным было желание вновь встретиться с ним...

С выходом в свет книги Е.Б. Долинской «Николай Метнер»¹ эта встреча, наконец, состоялась. Она явилась отрадным знаком неразрывной связи между поколениями и ярким событием в культурной жизни Москвы. Это событие было подготовлено целым рядом акций, связанных с творчеством Николая Карловича, — таких, например, как научная конференция в Государственном центральном музее имени М.И. Глинки, концерты из произведений композитора в Российской академии музыки имени Гнесиных, публикации в музыкальной периодике, ставшие своеобразной прамбулой к появлению рецензируемой монографии. Все это — неопровержимые свидетельства того, что время Метнера в России действительно настало и известное предсказание С.В. Рахманинова сбылось.



Творения Метнера и «эстетическая бесконечность» (П. Валери) их взаимодействия со слушателями в течение вот уже более чем векового периода позволяют автору монографии обоснованно говорить о композиторе, как «о гении русской музыки» (с. 261).

Грани Метнера-человека и Метнера-композитора отражены в книге все-сторонне и с каким-то особым пиететом к его таинственной и трепетной натуре. И здесь для автора оказались важны не только крупные линии, но и каждая

¹ Долинская Е.Б. Николай Метнер. М.: П. Юргенсон, 2013. 328 с.

деталь, свидетельствующая о незаурядности столь разносторонне одаренного музыканта. Особенно ценными в связи с этим представляются архивные материалы, с которыми работала Е.Б. Долинская (многие из них, особенно зарубежные, до сих пор были недоступны читателю), а также письма и воспоминания современников, мысли самого композитора, изложенные в его труде «Муза и мода». Как актуально и свежо звучат сегодня рассуждения Николая Карловича о компромиссе в искусстве, о теории ошибок в музыке модернистов, о соотношении содержания и формы!

Читая монографию Е.Б. Долинской, естественно ощущается причастность Метнера к тому «вулканическому периоду», представителями которого были А.Н. Скрябин и С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский и С.С. Прокофьев. Сам образ Метнера воссоздан автором с особым благоговением и любовью, что мгновенно передается читателю. А читается книга действительно на одном дыхании. При этом композиция целого очень хорошо продумана и заключена в логично выстроенную трехчастную форму, каждая часть которой делится на главы, образующие стройную систему суждений, направленных от описания «параболы жизни» мастера к его творчеству и литературному завещанию. Особым обаянием и одновременно глубиной отличается стиль изложения, идеально соответствующий главному герою исследования. Вся монография буквально наполнена музыкой

Метнера, вслушивание в которую столь же естественно для автора, сколь и необходимо ему.

Книга, выпущенная издательством П. Юргенсона при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, а также Посольства Федеративной республики Германия в России, прекрасно издана. Она содержит массу иллюстративного материала: редкие фото, факсимиле автографов композитора, нотное приложение, содержащее свод технических упражнений за фортепиано с авторскими указаниями, свидетельствующими об изобретательности Метнера-педагога.

Содержание книги весомо обогащают и дополняют развернутые комментарии Е.Б. Долинской, дающие возможность читателю проникнуть в тайны творческой лаборатории мастера, соприкоснуться с самыми сокровенными моментами его творческой судьбы. Особую ценность представляет прилагающийся к книге аудиодиск, содержащий реконструированные архивные записи сочинений Николая Карловича периода 1931—1947 годов.

Новая монография Е.Б. Долинской во многом восполнила тот значительный пробел, что долгие годы существовал в отечественном музыкознании, и одновременно заложила основу для дальнейших исследований жизни и творчества Николая Карловича Метнера — композитора, обладавшего поистине уникальным художественным даром.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заболотная Наталья Викторовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: zblt@mail.ru).

Natalia Zabolotnaya (Moscow) — Doctor of Fine Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: zblt@mail.ru).

Алкон Елена Мееровна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: elenalkon@mail.ru).

Elena Alkon (Moscow) — Doctor of Fine Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: elenalkon@mail.ru).

Цареградская Татьяна Владимировна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: tania-59@mail.ru).

Tatiana Tsaregradskaya (Moscow) — Doctor of Fine Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: tania-59@mail.ru).

Меркулов Александр Михайлович (Москва) — кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: am2929679@yandex.ru).

Alexander Merkulov (Moscow) — Ph.D., Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (e-mail: am2929679@yandex.ru).

Бородин Борис Борисович (Екатеринбург) — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета, профессор Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (e-mail: bbborodin@mail.ru).

Boris Borodin (Yekaterinburg) — Doctor of Fine Arts, Head of Department of Music of Ural State Pedagogical University and Professor of the Ural Mussorgsky State Conservatory (e-mail: bbborodin@mail.ru).

Серeda Валентин Павлович (Москва) — музыковед, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Московской государственной консерватории (1967—1975) и Музыкального училища (колледжа) имени Гнесиных (1954—2010) (e-mail: mu3yka2006@yandex.ru).

Valentin Sereda (Moscow) — Musicologist, Lecturer at the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1967—1975) and Gnesins College of Music (1954—2010) (e-mail: mu3yka2006@yandex.ru).

Красникова Татьяна Николаевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: krasnikova-tn@yandex.ru).

Tatiana Krasnikova (Moscow) — Doctor of Fine Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: krasnikova-tn@yandex.ru).

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Наталья Заболотная. Об историко-культурных особенностях церковного пения домонгольской Руси

В статье рассматривается многослойная структура древнерусской певческой практики, основой которой была выработка уставных норм и укрепление монастырских традиций церковного пения. Описываются характерные черты певческой книжности XI—XIV веков, сочетавшей в себе укоренившиеся устные традиции и греческие книжные влияния, а также опыты распевания новых гимнографических текстов в процессе расширения круга славянских памятней.

Ключевые слова: древнерусское церковное пение; древнерусские певческие книги.

Елена Алкон. Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта

Концептуальная идея Э. Курта о сущности мелоса стала для автора данной статьи отправной точкой при разработке проблем континуальности, музыкального мышления мифологического типа и теории поля. Теоретические наблюдения иллюстрируются на материале русской народной песни «Соловей мой, соловьюшек», Второй симфонии А.П. Бородина и Вступления к «Тристану» Р. Вагнера.

Ключевые слова: Эрнст Курт; мелодия; модальность; музыкальное мышление мифологического типа.

Татьяна Цареградская. Секвенция No 5 для тромбона: Берио и Грок

В статье рассматривается знаковое сочинение Лучано Берио — Секвенция No 5 для тромбона, имеющая посвящение великому клоуну первой половины XX века Гроку (настоящее имя — Ш.А. Веттах). Через выбор жанра, инструмента, элементов музыкального языка, специфики исполнительских жестов Берио добивается осуществления своей эстетической цели — «многослойности» текста, его многозначности, позволяющей исполнителю ощутить богатство смысловых оттенков в музыке.

Ключевые слова: Лучано Берио; Секвенция No 5; клоун Грок; тромбон; театральность; многослойность смысла.

Александр Меркулов. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств

Начальный раздел публикации, посвященной редко затрагиваемой в музыковедческих исследованиях проблеме поведения пианиста на сцене в процессе исполнения. Статья построена на основе документальных свидетельств выдающихся музыкантов и музыкальных критиков XIX—XX столетий. Продолжение — в следующем номере.

Ключевые слова: фортепиано; исполнительское искусство; мимика и жестикуляция пианиста.

Борис Бородин. Секст Эмпирик: музыка в свете «абсолютного скептицизма»

Автор статьи анализирует трактат «Против музыкантов» античного философа Секста Эмпирика (II в.). В этом трактате, который является частью большого труда под названием «Против ученых», наиболее полно представлены идеи греческого и римского скептицизма, впоследствии оказавшего значительное влияние на развитие философских идей Нового времени. Суждения Секста Эмпирика о музыке во многом отражают состояние музыкальной теории и практики эпохи эллинизма.

Ключевые слова: Секст Эмпирик; скептицизм; музыка; античная музыкальная теория.

Валентин Середа. Гармоническая задача и ее роль в музыкальном развитии студентов

Одной из важнейших форм работы, на которых традиционно строится изучение профессионального курса гармонии в учебных заведениях, является решение гармонических задач, т. е. гармонизация мелодий в строгом четырехголосном складе. Успех здесь зависит от правильного понимания природы гармонической ткани, в которой существует взаимная зависимость структуры созвучий и интонационного содержания голосов, а также от умения различать роль голосов гармонических и тематических. Свои мысли автор подкрепляет многочисленными примерами гармонизации мелодий, с присущими им ясностью и логикой голосоведения.

Ключевые слова: гармония; гармоническая задача; голосоведение; гармонические и тематические голоса.

Татьяна Красникова. Эстетическая бесконечность

Рецензия на книгу Е.Б. Долинской «Николай Метнер» (М.: П. Юргенсон, 2013).

Ключевые слова: Н.К. Метнер; Е.Б. Долинская; русская музыка XX века.



ABSTRACTS

Natalia Zabolotnaya. Ob istoriko-kul'turnykh osobennostyah tserkovnogo peniya domongol'skoj Rusi / On Historical and Cultural Features of Orthodox Liturgical Music in Pre-mongolian Russia

The multilayered singing practice of Ancient Russia is analyzed in the article. This practice had been based on establishing laws and strengthening monasterial traditions of church singing. Music books dating back to 11—14th centuries and carrying deep rooted verbal traditions and Greek written influences are being described. The experience of singing based on new hymnographic texts in the course of broadening Slavic cultural heritage is also considered.

Key words: Ancient Russian liturgical singing; Russian Orthodox music books.

Elena Alkon. Melos, modal'nost' i muzykal'noe myshlenie mifologicheskogo tipa: k razvitiyu idei E. Kurtha / Melos, Modality and Mythological Thought in Music: towards the Development of E. Kurth's Ideas

The author's views on continuity, mythological thought in music and field theory are based on E. Kurth's concept of melos. The ideas presented are being illustrated with Russian folk song 'Nightingale, my nightingale', A. Borodin's Second Symphony and Introduction to R. Wagner's 'Tristan'.

Key words: Ernst Kurth; melody; modality; mythological thought in music.

Tatiana Tsaregradskaya. Sekventsiya No 5 dlya trombona: Berio i Grock / Sequenza V for Trombone: Berio and Grock

The article is centered around an emblematic work of Luciano Berio — Sequenza V for trombone dedicated to the great clown of the first half of the 20th century Grock (real name — Ch.A. Wettach). By the choice of genre, instrument, elements of musical language and specific performing gestures Berio fulfils his aesthetic goal — the multivalence and “multilayeredness” of the text that create the impression of unlimited shades of meaning in the music.

Key words: L. Berio; Grock; Sequenza No 5; trombone; theatricality of musical performance.

Alexander Merkulov. Mimika i zhestikulyatsiya pianista v sisteme ispolnitel'skikh vyrazitel'nykh sredstv / Facial Expressions and Gestures of a Pianist in the System of Performing Resources

The article is an initial part of a research dealing with the problem rarely considered in musicological discourse: that is pianist's behavior on stage. The author's arguments are based on documents and memoirs of outstanding musicians and musical critics of the 19th — 20th centuries. To be continued in the next issue.

Key words: piano; performing art; pianist's facial expressions and gestures.

Boris Borodin. Sext Empiric: muzyka v svete «absolutnogo skeptitsizma» / Sextus Empiricus: Music in the Light of “Absolute Scepticism”

The author analyses the treatise “Against Musicians” by Sextus Empiricus, an antique philosopher of the second century. This treatise is a part of bigger work “Against Scholars” where the ideas of Greek and Roman sceptics that used to greatly influence the philosophy of the New Age are fully presented. Sextus Empiricus’ views on music are typical for musical theory and practice of Hellenism.

Key words: Sextus Empiricus; scepticism; music; Ancient music theory.

Valentin Sereda. Garmonicheskaya zadacha i ejo rol’ v musycal’nom razvitii studentov / Exercises in Harmonisation of Melody and their role in Music Students’ Development

Harmonisation of melodies in strict four parts style is one of the basics in professional music education. Whether one is successful in such exercises depends on correct understanding of harmonic texture, i.e. of the interdependence of accords’ structure and intonational contents of parts and also of the differences between thematic and supporting parts. The author illustrates his ideas with lots of examples of melodies’ harmonisation where the parts’ movement is logical and clear.

Key words: harmony; exercise in harmonisation of melody; voice leading.

Tatiana Krasnikova. Esteticheskaya beskonechnost’ / Aesthetical Infinity

A review of Elena Dolinskaya’s book “Nicholas Medtner” (Moscow: P. Jurgenson, 2013).

Key words: N. Medtner; E. Dolinskaya; Russian music of the 20th century.



ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых, как правило, соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес главного редактора журнала (stimus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая библиографический список, при 3—5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале).

Иллюстрации (в том числе схемы, таблицы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (для нотных примеров — 600 dpi). При этом ширина изображения, как правило, не должна превышать 13,5 см.

Обязательное требование к присылаемому тексту — наличие пристатейного библиографического списка (как правило, не менее 10 позиций, с учетом отечественных и зарубежных публикаций последних 10 лет).

Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5.—2008.

Кроме того, авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300—500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте).

За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколлегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Материалы научных конференций принимаются для публикации по представлению их оргкомитетов.

Плата за публикацию рукописей аспирантов не взимается.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.