



**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

© Российская академия
музыки имени Гнесиных, 2015

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2015 №1(12)

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

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

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук,

Ректор РАМ им. Гнесиных

Наumenко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

СОДЕРЖАНИЕ

Музыкальные жанры и формы

Гуляницкая Н.С. Музыкальный жанр — явление историческое? 3

Музыкальная семиотика

Векслер Ю.С. Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности
«старой» музыкальной герменевтики 11

Холопова В.Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика,
музыкальное содержание: сравнение возможностей 20

Хохлова А.Л. Концептосфера музыкального искусства 29

Музыкальная психология

Ганзбург Г.И. Лейтмотив «Я» в музыке Баха, Шумана и Рахманинова 42

Музыкальная эстетика

Зинькова А.Е. «Странствие Розы» Р. Шумана. Опыт трактовки сюжета 51

Современная музыка

Ручкина Н.П. В пространстве ассоциативной игры: композиция И. Соколова
«Чудо любит пятки греть» на слова А. Введенского 59

Музыкальное образование

Алкон Е.М. Развитие внутреннего слуха на материале эстрадной музыки 72

Сведения об авторах 84

About the Authors 85

Аннотации и ключевые слова 86

Abstracts and Keywords 90

Требования к статьям 94

Музыкальные жанры и формы

Наталья Гуляницкая

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР – ЯВЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ?

Музыка, звучащая сегодня, ставит немало вопросов, ответы на которые либо разнятся, либо отсутствуют вовсе. И прежде всего: что есть «музыка»? Или: «дождаться музыки»? Наконец: «музыка — это то, чего сегодня нет»?

Мы будем исходить из того, что музыка есть, как была и будет; что сейчас немало хорошей и даже прекрасной музыки, которая способна радовать и удивлять новыми идеями, формами и красками...

В свое время С. Аверинцев писал: «Мы не намерены напоминать, что каждый литературный жанр есть явление историческое, что жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки — необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем «живут», разделяя участь всего живого, то есть терпя изменения; иногда «умирают», уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде» [2]. Этот научный текст поражает своей афористической глубиной и вневременной семантикой!

Вне этих категорий судить о современных композициях, всплывающих на горизонте сегодняшней музыки, не только сложно, но может быть, и не-

возможно. Жанровая картина — это довольно пестрое сочетание старого и нового, традиционного и нетрадиционного для художественного творчества. Приметы современной арт-практики проявляются на разных уровнях музыкального высказывания — от содержательных моделей до конструктивных принципов «готовой» продукции.

О необходимости адекватного подхода, важности методологии и методики исследования говорят и пишут многие, хотя не пришло время констатировать наличие такого инструментария. Существенную роль в процессе познания и толкования играют имена произведений, указывающие на вещь. Однако порой to-day's music полна неожиданностей и загадочности: «Стена-сообщение», «Второй снег на стадионе», «Энграмма», «Правила выживания в условиях чрезвычайной ситуации», «Пять фотографий невидимого», — вот только некоторые из наименований, явно требующие разъяснения. Сейчас особенно заметно обилие латиницы — вплоть до своеобразной «игры» с кириллицей — «Last and Lost», «Cancion de Cuna», «Up, Down, Left and Right», «Green DNK», даже «ХармStory», «Шмоцарт» и т.д.). Продолжают свой путь как привычные со-

наты, трио, квартеты, рондо, прелюдии, концерты, кантаты и т.п., так и «программные» наименования, типа «Трансформация души» (Бронер), «Ягоды, Я — годы» (Зеленский), «Плачут свечи» (Парцхаладзе), «Звонят ко всеобщей» (Ларин), «Мир и война» (Казенин) и т.п. [1].

Любопытный контраст наблюдается, например, у О. Пайбердина (1971) в двух группах сочинений последнего времени (Ор. 16 и Ор. 17):

Ор. № 16

Соч. № 32: Cantus Firmus для виолончели соло и фильма «Emak-Bakia» Ман Рэя (2010)

Соч. № 34: Пост-скрип-тум для виолончели, струнных и ударных (или 12 виолончелей и контрабаса, или струнного квартета) (2011)

Ор. № 17

Соч. № 36: В ладу для 8 виолончелей, контрабаса и фортепиано (2013)

Соч. № 37: Глас для флейты, го-боя, кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, фортепиано и ударных (2014)

Если вдуматься в этот процесс, то окажется, что за внешней вывеской скрыто нечто внутреннее, возможно, и *знаковое* [5]. А иногда — постмодерни-игра, временами граничащая с «абсурдом» или «заумью» («бздмн», «Push-Keep», «Шмоцарт»).

Сами композиторы порой готовы объяснить имя своей вещи, помогая реципиенту постичь смысл произведения. Так, например, В. Мартынов объяснился со слушателем на фести-

вале современной музыки (апрель 2013 г.): «...В 2012 году совершенно явно завершилось все то, что было связано с двадцатым веком и со всем вторым тысячелетием. Окончилось время модерна. Окончилось время постмодерна. Окончилось время, когда можно было писать о конце времени композиторов или о конце времени русской литературы. Окончилось время, в которое было вполне оправданно и плодотворно размышлять о проблеме конца вообще. Наступило время, когда пора подумать о Начале. *Завершилась эпоха Opus Posth, наступает эпоха Opus Prenatum.* Время *Opus Prenatum* — это время еще не рожденных, но таинственно пребывающих в реальности произведений. И я не боюсь объявить о наступлении этого времени».

Это изречение Мартынова, еще не растиражированное, как предшествующее ему — о «конце времени композиторов», — уже вошло в культурную жизнь (на фестивале «Московская осень 2013» произведение, названное «Opus Prenatum», было представлено и исполнено автором). Имя, придуманное Мартыновым, — не просто название сочинения, а глубокий *символ*, формируемый на глазах у слушателя в течение часа. В нем заложены определенные идеи и принципы, описать которые привычным музыковедческим языком не так уж и просто. Произведение — живой организм и, как говорил В. Кандинский, «получает самостоятельную жизнь, становятся личностью, самостоятельным, духовно

дышащим субъектом...». Это талантливая музыка Мартынова, в которой не последнюю роль играют репетитивность и минималистские приемы, касающиеся всей стилистики музыкального языка, — особенно высотности, гармонических средств, погруженных в живую, *perpetuum-mobile* — текстуру, ритмически и динамически артикулируемую. Композиция, постепенно завоевывающая время и пространство, дышит светом и теплом, надеждой и радостным чувством, соединяющим чистоту тональности и краски модальности, а в итоге — глубинную родовую связь в этом «существе» Нового времени. Таков на «первый взгляд» (первое прослушивание) *Opus Prenatum*.

На фестивале «Московская осень 2014» представлена уже новая композиция — *Opus Prenatum II*. И то, что называется «Opus-Music», меняется в жанровом отношении, причем меняется не только у автора этого понятия, но и у композиторского сообщества в целом. И, действительно, приходится наблюдать: одни жанры умирают, а другие приходят на сцену, отменяя прежние или видоизменяя их, — не только в литературных, но и в музыкальных жанрах.

Неизбежно встает проблема и самого современного музыкального произведения, его жанровой сущности или ориентации. Возникает целый ряд вопросов, характерных для общей теории, например: *сюжетный жанр или несюжетный жанр?* (А в литературе к первым относят эпический и драматический жанры, владеющие «развиваю-



Владимир Мартынов,
композитор, музыковед

щимся действием»; ко вторым — лирику с акцентом на эмоциональном переживании). Надо сказать, что нынешняя ситуация вряд ли может быть воспринята как однозначная в жанровом отношении; чаще — это микстовые структуры, в которых наблюдается смешение жанровых признаков.

Возьмем, к примеру, минималистские опусы, где нередко явно или в скрытом виде присутствует *нарратив*, то есть некое подобие сюжетной линии. В самом деле, так воспринимается «Forellenquintet» П. Карманова, «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова, «Переписка» В. Мартынова — Г. Пелидиса. Если термин жанр, удерживая свою преемственность, означает «тип поэтического творчества» (В. Жирмунский) [3, с. 395], то возникает острая необходимость сде-

лать попытку определить эти типы музыкального творчества. Выскажем предположение, что при сохранении у одной части композиций традиционных черт, у другой наблюдается явная нивелировка того, что прежде классифицировали на три разряда — *эпос, лирика, драма*.

Эпические черты как повествование, некий рассказ, встречаются, практически, в каталогах каждого автора. Например, хоровая мистерия К. Волкова «Аввакум», этномифологическая сюита В. Мартынова «Дети выдры», созданная на основе двух «сверхповестей» В. Хлебникова («Дети Выдры» и «Зангези») в 2012 году. Повествовательность легла в основу жанровой поэтики ряда сочинений В. Кикты — симфонических («Фрески Софии Киевской», «Владимир-Креститель», «Похищение Европы»), кантатно-ораториальных («Княгиня Ольга», «Святой Днепр»), для арфы («Былинные звукоряды», «Рассвет на Москва-реке»), хоровых («Куликовский диптих», «Пасхальные роспевы Древней Руси»), для народного оркестра («Былина про Василису Микулишну») и др.

Лирика — «выражение эмоций <...> наиболее субъективный жанр, в котором раскрываются личные переживания автора» [3, с. 396], — область неизбежного самовыражения художника, его Я, нередко сопоставляемого с не-Я. Лирическое начало, как и прежде, может охватывать все жанровое пространство произведения, но может быть его составной частью. В качестве примера можем сослаться

на музыку Ф. Караева — «Cancion de Sipa» (Колыбельная песня) на слова Г. Лорки. Посвященная друзьям поэта, эта пьеса для сопрано и инструментального ансамбля носит личностно-исповедальный характер («...И я уйду на раннюю звезду»). Или хоровой цикл «К Елене» (2012) М. Броннера — восемь любовных сонетов на слова Шекспира и Ронсара.

Что касается *драмы*, то она также продолжает свой путь, приобретая различные оттенки времени. Показательно сочинение П. Карманова «Город, который я люблю и ненавижу», содержащий черты драмы, переходящей в трагедию. (Вспоминая прошлое, — сошлемся на Вторую симфонию Э. Денисова, как и очень многое из А. Шнитке).

Можно продолжать и продолжать повествование об эпосе — лирике — драме, что из глубины веков внедряется в современные музыкальные тексты. Но нынешнее время приносит много своего, требующего внимательного дискурс-анализа. Опять вспоминается С. Аверинцев, емко охарактеризовавший жизнь жанров — их уход и возвращение, умирание и рождение... Но как не хватает слов, чтобы описать жанровую принадлежность, например, «амбиентных» пьес И. Юсуповой, или ее же медиа-композиций (включая и новую — «Игра божеств» для органа и актеров театра)! Какими словами передать стилистику сочинений Карманова, когда он блестяще «ре-мажорит» в своем остроумном многообразии? Совершенно теряешься, слушая, например, «Шмоцарта» Б. Филановского:

возможны, конечно, постмодернистские паракатегории из «предметного поля нонклассики». Немало загадочно, требующего авторской дешифровки, у С. Загния, например: «Metamusica» (2001), «Музыка XVI века» (1978–2006), «Магические звезды» (1982–2008) и др. [Подробнее см.: 7].

Итак, проблема жанра или — шире — поэтики *жанрового стиля* воспринимается ныне как весьма актуальная в отношении звучащей (или уже отзвучавшей) музыки, а конкретная аспектация жанровых типов — это предмет самой постпрактики, исследование которой только начинается... Просмотрев некий материал сквозь призму *эпос—лирика—драма*, следует заметить, что эта древняя формула продолжает работать, но требует явной верификации. Мало того, настало время «погружения», определения особых жанровых очертаний новых произведений.

Пристального внимания требуют *крупные формы*. Например: Страстная седмица «Грядый Господь к вольной страсти» Волкова, оратория «Пять ангелов» Карманова, мегацикл «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах» Юсуповой, песни и медитации Джона Донна «I fear no more» («Я больше не боюсь») Батагова, «Симфония восхождения» митрополита Илариона (Алфеева) — только некоторые современные произведения, в индивидуально-авторском стиле которых хотелось бы разобраться.

Какие жанровые признаки дают о себе знать?

— Концепционность, выражающаяся в философско-культурологическом содержании как основы художественно-образного решения, конструктивных принципов произведения;

— Разносторонность, проявляющаяся в наличии разных углов зрения на предмет, означенный в наименовании произведения;

— Цикличность, — как многочастность, отражающая аспектацию содержания произведения.

В процессе «идентификации» — поиска уподобления плана содержания плану выражения — возникает музыкально-художественный образ. Для современной композиции характерно стремление к созданию единичного образа, к воплощению авторского идиолекта произведения. В этом убеждает сравнение как с *текстом* иных сочинений композитора, так и *контекстом* — сочинениями других композиторов. Содержательная «структурная модель» диктует и формальную «структурную модель», а все вместе взятое — жанрово-стилевой образ целого. Анализ мог бы подтвердить эти наблюдения на конкретных музыкальных творениях.

Мы остановимся на одной из новых композиций митрополита Илариона (Алфеева), в которой слышны голоса его других сочинений, — крупных циклических построений («Страсти по Матфею», «Рождественская оратория», «Stabat Mater»).

Симфония «*Песнь восхождения*» (2008) — De Profundis, symphony for choir and orchestra, — это особый са-

кральный жанр, основанный на псалмах Давида: 1 часть — Пс. 129 «Из глубины», 2 ч. — Пс. 120 «Песнь восхождения», 3 ч. — Пс. 136 «На реках Вавилонских», 4 ч. — Пс. 134 «Хвалите имя Господне», 5 ч. — Пс. 148–150 «Аллилуйя».

Либретто этой своеобразной пятичастной симфонии имеет как локальную форму каждой части (содержание и настроение избранного псалма), так и общую форму всего цикла — «восхождение их глубин отчаяния к высотам молитвенного ликования и восторженной хвалы Богу» [6, с. 70]. Партитура, включающая развитой состав (деревянные и медные духовые, ударные, арфу, орган, струнные инструменты) в сочетании со смешанным хором (S–A–T–B), наделена большим выразительным потенциалом. Либретто симфонии — это базис своего рода архитектурного сооружения, в структуре которого заложен абрис большой формы, в данном случае музыкально-симфонической.

Нельзя сказать, что у этого жанра не было подобия в недавнем прошлом, но и И. Стравинский («Симфония псалмов») и Л. Бернстейн («Чичестерские псалмы») понимали свои творческие задачи иначе. Обратим внимание и на тот интересный факт, что современный композитор Г. Пелецис написал музыку ко всем псалмам: «Я их разбил на псалмофонии — есть симфонии, а у меня будут псалмофонии. Я не жду, что все их исполнят при жизни. В одном концерте физически невозможно спеть больше двух псалмофоний» [4].

Симфония «Песнь восхождения» — это, по сути, музыкально-вербальный «гипертекст», разветвленный на самостоятельные тексты, выстроенные композитором в последование и скрепленные общей драматургической линией. Каждая часть имеет свой тип музыкальной формы — пассакалия, fuga, куплетная форма, антифоны, торжественный финал на трех псалмах с репризой-кодой. Однако наличие общей драматургии создает целостную многоуровневую композицию.

Слушая музыку, осознавая ее художественную значимость, важно принять во внимание и музыковедческое слово композитора — как семантический знак того предмета, о котором повествует произведение. Сливаясь воедино, слово и звук формируют поле слушательского восприятия, позволяющее сравнивать, сопоставлять и делать выводы... Гармония и мелодия в произведениях митрополита Илариона — феномен, подлежащий специальному анализу. Не прибегая к прямому заимствованию мелодической модели, автор сохраняет ряд важных композиционных принципов, например: плавное движение мелодии, не исключая унисонности, — с элементами попевочной структуры, избирательность ритмических длительностей (вплоть до моноритмии), речитацию, антифонность и др. Звуковысотная организация, с ее функциональными и модуляционными оборотами, туттийно-ритмической (слоготононовой) хоровой фактурой, впитывает известную долю линейности и переменности, характерную для гармонизаций отечественных

церковных авторов. Однако в целом поэтика музыкальной композиции вписывается в классическую систему, где мелодия и гармония, полифония и оркестровка суть нео-тональность и нео-модальность как средство современной концептуальной музыки.

Первая часть «Из глубины» — компактная полифоническая форма (пассакалия), основанная на чистой диатонике натурального ре минора, который в заключении симфонии преобразуется в ре мажор (симметричное отражение модуса). Так простая моноритмичная гаммовая мелодия, варьируемая в прямом и «ракоходном» движении и поддержанная «исонами», открывает этот сложный симфонический цикл. Вторая часть «Песни восхождения», развивающая идею повторности, но в иной форме (фуга), активизирует диалог оркестра и хора, полифоническое и гармоническое начала в рамках сопоставления Т—D тонального плана (си — Фа-диез). Третья часть «На реках Вавилонских» — новый этап восхождения, чему активно способствует хроматизированная повторность, но на расстоянии (транспозиция куплетов песни: си — до — до-диез). Песенно-лирический склад, отображенный в аккордово-хоральной мелодии с сопровождением, вводит новый драматический элемент, исходящий из трагического текста псалма. Четвертая и пятая части, в отличие от предыдущих, образуют монолитное музыкальное пространство, насыщенное высоким «хвалитным» пафосом. «Простота» избранных приемов — антифон, монофонная речи-



*Митрополит Илларион (Алфеев),
композитор, доктор богословия*

тая, репетитивность, гамма, аккорд в «амбиенте» гармонико-полифонических средств, — создают в комплексе «песнь новую», когда «все дышащее да хвалит Господа».

Симфония «Песнь восхождения» — произведение современное по «плану выражения»: в нем реципиент может услышать не только интертекстуальность или «полистилистику», но и приемы т.н. *minimalart*, что в целом не нарушает целенаправленного художественного замысла.

Анализируя жанровый стиль своеобразной симфонии, принадлежащей перу митрополита Иллариона (Алфеева), композитора и доктора богословия, мы прикоснулись к особой ветви современной музыки — *внелитургической композиции* на канонические тексты. Это

привнесло в композиторский идиолект художественные особенности, которые не характерны для других крупных жанрообразований. Отсюда — оригинальность поэтики жанрового стиля.

Завершая наши впечатления о жанрах музыкальных композиций, точно избранных из обширного поля современной отечественной музыки, мы убедились в важности *историко-теоретического подхода* к этой про-

блеме. Определяя *признаки жанров*, накопленные как «необходимые и достаточные условия своей идентичности» (Аверинцев), аналитик формирует соответствующий аппарат анализа. Все это взаимодействует с *методами музыкальной науки* — областью знания / незнания, которая ныне заметно активизировалась в связи множеством музыкальных устремлений и свершений.

ЛИТЕРАТУРА

1. XXXV Международный фестиваль современной музыки «Московская осень 2013». Российские и мировые премьеры: буклет. М., 2013.
2. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
3. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций. М.: Едиториал УРСС, 2004. 461 с.
4. «Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль». Интервью с Георгом Пелецисом [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: volna.afisha.ru/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/
5. Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008. 573 с.
6. Митрополит Иларион (Алфеев). Произведения для оркестра и хора. Партитура. М.: Музыка, 2014. 144 с.
7. Сергей Загний [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://conceptualism.letov.ru/sergei-zagniy/>



МУЗЫКА-ПОСЛАНИЕ И МУЗЫКА- АВТОБИОГРАФИЯ: ОБ АКТУАЛЬНОСТИ «СТАРОЙ» МУЗЫКАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Музыкальная герменевтика, которой посвящена обширная исследовательская литература (ограничимся перечислением важнейших исследований на русском языке: [5; 7; 8; 12; 13]), по-прежнему остается предметом дискуссий. При этом, несмотря на четкое разграничение «старой» и «новой» герменевтики (см. об этом в трудах Т. Чередниченко), границы понятия имеют тенденцию к расширению до предела — герменевтикой становится практически все музыковедение как наука о музыке, как ее анализ, истолкование, интерпретация. Для уточнения целесообразно обратиться к истокам герменевтики как науки о понимании и истолковании.

Основой для возникновения герменевтического сознания стало чувство утраты непосредственного понимания. Так было и в Античности, когда истолкованию подвергались важнейшие тексты культуры — эпос Гомера и греческие мифы, так было и в средневековой теологии, объяснявшей противоречия между Ветхим и Новым заветом. Истолкование это было экзегезой, задача которого — отыскание скрытого, затемненного смысла.

Важнейшей предпосылкой возникновения музыкальной герменевтики в начале XX столетия также стало осознание ситуации непонимания — непонимания смысла музыки. Как отмечает основатель герменевтики Герман Кречмар, истолкование стало необходимым с появлением больших форм инструментальной музыки в эпоху венского классицизма, в это же время возникает сам термин «понимание музыки» [См.: 17, с. 575]. Не следует упускать из виду и просветительский характер герменевтики, цель которой — приобщение к музыке широких слоев бюргерства. Этому служили и музыкальные журналы, и общая пресса, и распространенные в конце века музыкальные путеводители.

Усилия герменевтики были направлены на абсолютную музыку, «смысл и идейное содержание, которое заключают формы» [Цит. по: 23, с. 63], а Кречмар стал оппонентом формальной эстетики Ганслика. В противоположность последнему, он пытался доказать, что звучащая музыка служит лишь «оболочкой и кожей», что «шаг за шагом можно приблизиться к словесной



*Август Фердинанд Герман Кречмар,
немецкий музыковед и композитор*

конкретизации ее содержания» [24, с. 104], используя учение об аффектах и психологические толкования звуковых явлений. Его идеал — «знаток, который в хорошей сонате или симфонии находит столь же много материала для дискуссии, как в поэме или картине» [23, с. 64].

Кречмар, однако, не настаивает на том, что пробуждаемые музыкой картины, метафоры, сюжеты носят обязательный характер, не пытается прояснить авторские намерения, полагая это невозможным. Вот его высказывание о до-мажорной фуге из «Хорошо темперированного клавира»: «Думал ли в этом месте Бах о жизненных происшествиях, или явлениях природы, или

исторических событиях, или произведениях искусства? Кто бы мог сказать это, кроме него самого! Число возможностей истолкования безгранично» [Цит. по: 14, с. 38].

Примыкает к герменевтике и Пауль Беккер, знаменитый музыкальный критик «Frankfurter allgemeine Zeitung», автор переведенной на русский язык монографии о Бетховене (1911) [15; 3]. Композитор и его интенции занимают Беккера в гораздо большей степени, чем Кречмара. При этом он различает Бетховена-композитора (Tondichter, звукопоэт) и Бетховена-человека, понимая их как «дополняющие друг друга, но во многом крайне различные проявления личности» [Цит. по: 17, с. 579]. Как полагает Беккер, при сочинении Бетховеном руководит поэтическая идея. Так, в первой части Пятой симфонии знаменитые слова «так судьба стучится в дверь» дают импульс к почти сюжетной интерпретации: явление «страшного гостя», принятие вызова судьбы, пробуждение энергии бойца, узнавание противника, бой [См.: 3, с. 37–38].

Бетховен и его творчество находятся в центре внимания другого представителя герменевтики начала прошлого столетия — Арнольда Шеринга, и это не случайно. По-видимому, лишь с Бетховена берет начало понимание музыки как результата, итога выстраданного и пережитого. Очевидно, последнее определяет и направленность экзегетики Шеринга. Если поначалу он был нацелен на расшифровку звуковых символов, в конце жизни строение

отдельных сочинений он пытался связать с литературными произведениями, которые дают ключ к пониманию своего рода «эзотерической программы». Таким образом, у Шеринга появляются серии шекспировских квартетов и фортепианных сонат Бетховена. Пример подобной герменевтики — истолкование 12-й фортепианной сонаты ор. 26 «С траурным маршем». Шеринг основывает его на том сильном впечатлении, которое произвел на композитора траурный марш в опере «Ахиллес» Фердинандо Паэра. Необычную последовательность частей (вариации, скерцо, траурный марш, аллегро), по мнению Шеринга, определяет литературная программа, которая опирается на либретто «Ахиллеса» Джованни де Гамерры. При этом усилия такой герменевтики направлены не столько на реконструкцию замысла композитора, сколько на обоснование некой поэтической идеи, которая им руководила [См. об этом: 23, с. 67–68].

Эти и подобные им попытки герменевтического истолкования музыки к середине XX века утратили свою актуальность и, казалось бы, остались в прошлом как порождение «дурного» XIX столетия. Однако в 1960–1970-е годы дискуссии о музыкальной герменевтике вспыхнули вновь, наделив этот метод иным, почти противоположным смыслом. Поборники «новой музыкальной герменевтики», опираясь на положения философии Г.-Г. Гадамера, заявили о смене парадигмы в исследовании музыки. Они отказались говорить о музыке «языком плохой поэзии»

(К. Дальхауз), выдвинув на первый план изучение музыкально-исторического сознания. Фигура композитора утратила свое значение (вспомним красноречивое название эссе Р. Барта «Смерть автора»), а «герменевтическое чревоущание» (Р. Тарускин) сменили новые методы и темы исследования — изучение исторической рецепции и интертекстуальность.

Однако заявлять о смерти старой герменевтики было бы преждевременно — она сохраняет свое влияние до сих пор и, более того, существенно обновляется благодаря воздействию других, казалось бы, далеких от нее методов — семиотики и интертекстуальности. Благодаря первому из них герменевтика получает аргумент в пользу языкового характера музыки, нуждающейся в «прочтении» как текст, второй дает свободу оперирования семантическими составляющими в поистине безграничных по своему охвату отсылках к чужим текстам. Успехи источниковедения и текстологии (издание эпистолярия и документов к биографии, подробное изучение композиторских рукописей) вооружают герменевтику немислимым прежде арсеналом знаний об авторе и контексте его времени.

Именно такой предстает «старая» герменевтика в трудах современного немецкого музыковеда Константина Флороса, который выдвигает идею музыки-автобиографии и музыки-послания. Флорос ведет скрытую и явную полемику с теми, кто готов отодвинуть фигуру автора на периферию музыковедческого исследования, прежде



Константин Флорос,
немецкий музыковед

всего с поборниками «антиромантической эстетики автономии». В своей программной статье «Эскиз интегрального музыковедения» [20] он призывает оставить структурный анализ и повернуться к человеку, ибо вся музыка — *musica humana*, она создается человеком и для человека. Следовательно, она не может рассматриваться как нечто самодостаточное, ее следует анализировать вкупе с биографическими, духовными, психологическими, историческими, национальными и социальными импликациями.

По понятным причинам в центре исследований Флороса — фигура Альбана Берга, известного своей исключитель-

ной склонностью к «криптографии», что более трех десятилетий тому назад было подтверждено открытием тайной программы Лирической сюиты. «Тайную программу» как своего рода «зашифрованное послание» Флорос обнаруживает в сочинениях многих композиторов XIX — начала XX веков — Шумана, Сметаны, Брукнера, Чайковского, Малера, Яначека. Наибольшую известность приобрела трехтомная монография Флороса о Малере, в которой рассмотрению симфоний предшествует систематическое представление духовного мира композитора и связей Малера с симфонизмом XIX века [21]. Книга эта, по-видимому, стала первой из обширного круга герменевтических исследований Флороса. Именно в ней был сформулирован ведущий принцип анализа — музыка как автобиография, который красной нитью проходит через все труды Флороса, а в монографии о Берге выносится в заглавие [19]. Последнее не случайно. Флорос справедливо отмечает, что у Берга личное переживание составляло обязательную предпосылку творческого процесса. Действительно, для сочинения Берг нуждался во внешнем поводе и внутренней мотивации (термины Р. Штефана), и то, и другое нередко становилось и становится известным. Более того, в сочинениях Берга есть посредник между биографическими фактами и имманентно-музыкальной структурой — разветвленная сеть символики (буквенной, числовой, цитатной и т.д.). Композитор будто сам провоцировал на то, чтобы его сочинения разгадыва-

ли как ребусы. Для Флороса тотальная автобиографичность творчества Берга является аксиомой. Он убежден, что игнорирование этого обедняет и искажает наше представление о его музыке. Впрочем, Берг не исключение. Флорос отказывается в существовании чистой, абсолютной музыки и другим композиторам, которые были названы выше. Отсутствие объявленной программы не означает отсутствие автобиографического подтекста, знание которого дает единственно верный ключ к прочтению сочинения.

Идея музыки-автобиографии находит продолжение в сформулированной Флоросом в конце 1980-х концепции музыки-послания (*Musik als Botschaft*). Под музыкальным посланием понимается в первую очередь «внемузыкальная идея, душевный и духовный опыт, смысловое содержание, которое сообщается посредством музыки» [22, с. 15]. Музыка-послание предполагает более высокую степень абстракции, нежели музыка, имеющая программу, и охватывает сочинения, которые не вписываются в альтернативу абсолютной и программной музыки. Их семантическая дешифровка опирается на скрупулезный анализ истории создания и связанных с этим документов, а также на раскрытие символики самого музыкального текста с его разнообразными жанрово-стилевыми знаками, интонационными аллюзиями, явными и скрытыми цитатами вкупе с их словесным текстом и т.д. Таким образом, семантический анализ Флороса синтетичен, соединяя биогра-

фический, семиотический и подчас даже интертекстуальный подход, однако, в отличие от приверженцев интертекста, центром своего анализа Флорос мыслит творческую личность композитора, а обнаруженные им пересечения с другими текстами по умолчанию становятся частью зашифрованной композитором эзотерической программы.

О дискуссиях вокруг герменевтики Флороса мне уже приходилось писать. Хотя достоверность указывающих на тайную программу документов очевидна (например, никто не подвергает сомнению подлинность аннотированного экземпляра Лирической сюиты Берга), концепция музыки-автобиографии оказывается уязвимой в другом: истолкование Флороса значительно упрощает содержание музыкального произведения, не сводимое к биографии. Он игнорирует тот факт, что биографические события, вообще все пережитое и прочувствованное композитором входит в музыкальное сочинение в сильно опосредованном виде, претерпевая длинную цепочку разнообразных метаморфоз, в ходе которых все случайное и внешнее поднимается до всеобщего и типического.

Труды Флороса, тем более связанная с ними полемика, не слишком известны в России. О них знают преимущественно специалисты — малероведы и берговеды. Но поднятые Флоросом проблемы имеют самое прямое отношение к той сфере, что без преувеличения составляет огромный материк отечественного музыкознания — это исследования о Шостаковиче.

Пожалуй, именно дискуссии о музыке Шостаковича, развернувшиеся в постсоветский период, актуализировали идеи музыки-автобиографии и музыки-послания. Но биография здесь немыслима вне контекста советской действительности, а послание приобретает другое содержание и другие масштабы.

Дуализм чистой и программной музыки в советской традиции представит как проблема не столько эстетическая, сколько идеологическая. Чистую музыку, не имеющую программы и текста, власти считали потенциально опасной. О том, что «произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным ассоциациями» (Ю. Кремлев) [Цит. по: 1, с. 7], подозревали и «музыковеды в штатском», и жаждущая правды интеллигенция. Для последней, по словам Даниила Житомирского, эта музыка была «источником сильнейших впечатлений и переживаний»: «Здесь мы прежде всего ощущали наше время, нашу неискаженную адскую реальность, по кругам которой он, подобно Вергилию, водил нас, его современников... это было как струя кислорода в удушающей атмосфере времени» [9, с. 88].

В 1990-е годы, когда в обширной исследовательской и мемуарной литературе возникает образ другого Шостаковича — инакомыслящего, оппозиционного власти, чему в немалой степени способствовала публикация на Западе «Свидетельства» Соломона Волкова, были предприняты многочисленные попытки вербализации тай-

ного смысла музыки Шостаковича. Его сочинения все больше и больше интерпретировались как «род эзотерического творчества, которое оперировало аллюзиями и было адресовано “посвященным”» [10, с. 23]. Не вызывал сомнений осознанный характер «эзопова языка», подтверждением чему виделась реплика самого Шостаковича: «У меня лично программный замысел всегда предшествует сочинению» [10, с. 29]. Трагическая летопись советской эпохи, утверждение ценности человеческой жизни и свободы личности от тоталитарного гнета — вот содержание этих «шифрованных посланий современникам», которые должны были быть услышаны благодаря разветвленной системе приемов, в их числе цитаты и автоцитаты, нередко связанные со словом, жанрово-стилевые аллюзии, монограмма DSCH, реминисценции и т.п.

В своей статье «Шостакович и мы» Ричард Тарускин замечает, что «тайным дневником всего народа музыку Шостаковича делало не только то, что он в нее вкладывал, но и то, что она позволяла слушателям в ней почерпнуть» [11, с. 798]. Отечественные исследования тайного языка Шостаковича, в отличие от антисоветских спекуляций книги Мак-Доналда, были инспирированы пережитым и выстраданным лично. Их авторы — современники и младшие современники Шостаковича, свидетели советской эпохи, для которых все, о чем они пишут, — отнюдь не пустая игра смыслов, но глубоко личная, подчас драматическая тема своей собственной жизненной судьбы. По-

видимому, должны смениться многие поколения, чтобы в восприятии музыки Шостаковича возобладал метафизический смысл, а ее надвременное содержание вытеснило неотделимый от нее контекст советской эпохи.

Но вернемся к проблемам герменевтики.

Первая из них — это степень значимости биографических документов для анализа музыки. В одной из своих статей И. Барсова указывает на три типа документов: одни призваны сообщить истину, другие — скрыть истину, третьи — сообщить не-истину, т.е. ложь [2, с. 73]. Об этом следовало бы помнить всем, кто берется за истолкование музыки. Активно развивающееся источниковедение дает исследователю поистине безграничные возможности. Сейчас мы знаем все или почти все, что было произнесено или написано композитором в связи с тем или иным творением — от публичных высказываний до мимоходом брошенного замечания в письме, от сведений, запечатленных спустя десятилетия в мемуарах, до информации, переданной через лиц, подчас не имеющих к композитору никакого отношения. Многие из этих источников готовят ловушку для доверчивого музыковеда. Например, в одном из писем Шёнбергу в период работы над Оркестровыми пьесами ор. 6 Берг с заметил с иронией, что у него вновь обострилась астма, так что написанное им — «не марш здорового человека, который марширует радостно, но в лучшем случае... “марш астматика”» [16, с. 482]. Последние слова были взя-

ты на вооружение Флоросом в качестве сообщенной композитором программы, что послужило отличной мишенью для его критиков как пример не обоснованной биографической редукции содержания сочинения.

Вторая проблема связана с привлечением сведений о композиционном процессе. Развитие текстологии сделало доступными сохранившиеся композиторские рукописи, в т.ч. черновые. В некоторых случаях в нашем распоряжении оказываются все наброски и эскизы от самых первых набросков до чистовой партитуры. Многие композиторы используют в процессе сочинения слово, которое имеет отнюдь не программный, но чисто вспомогательный характер. Едва ли его можно расценивать как эзотерическую программу. Напомню историю о FFFF в первых набросках Скрипичного концерта Берга. Когда выяснилось, что использованные им для обозначения характера четырех частей четыре слова на букву F (Frisch — Fromm — Fröhlich — Frei / бодро — благочестиво — радостно — свободно) представляют собой девиз Немецкого гимнастического общества, не свободный от политических коннотаций в гитлеровской Австрии, английский исследователь Дуглас Джармен вынужден был истолковать это как отрицание нацизма, поскольку слова даны в ракоходе [18, с. 221–223].

Сложнейшей проблемой является интерпретация интонационных связей, квазицитат и аллюзий, воспринимаемых как знак некоего внетекстового, внемузыкального содержа-

ния. Исследователь может быть уверен лишь в том, что он сам слышит в них те или иные скрытые смыслы, что отнюдь не всегда свидетельствует о наличии эзотерических намерений у автора. Стремление к семиотической трактовке любого элемента музыкального текста подчас побуждает видеть скрытое внемузыкальное содержание даже в нейтральной, общераспространенной лексике. Например, довольно субъективной предстает много раз обсуждавшаяся связь побочной партии Пятой симфонии Шостаковича и Хабанеры Бизе, трактуемая как знак любви, — будь то любовь к женщине или же христианская любовь к Богу [4; 6].

Наконец, в любом герменевтическом исследовании встает проблема вербализации скрытых смыслов музыкального произведения. В связи с этим можно даже утверждать о существовании некоего герменевтического круга — конечно, не того, что сформулирован Ф. Шлейермахером. Инструмент музыковеда — слово, с его помощью он излагает результаты своих исследований. Наука требует четких и однознач-

ных формулировок, тогда как флюиды скрытых смыслов постигаются интуитивно, на уровне предположений и намеков. «Открытое содержание музыки переполнено динамически развивающимися звуковыми формами с их гомоном интровертного и экстравертного значений», — читаем в статье Тарускина [11, с. 805]. Именно гомоном — невнятным бормотанием, что доносится издалека и смутно, но никогда не будет слышано четко и определенно, поскольку «скрытое, если оно зафиксировано и пересказано, становится вульгарным» [11, с. 805]. Не отрицая наличие скрытого содержания, но и не навязывая его, внимая эзотерическому посланию музыки, не абсолютизируя его как цель, для которой она создается, мы сможем приблизиться к постижению глубинного смысла, согласно Тарускину, «получим такое знание о реальности, которое превосходит сенсорное и феноменальное, даруя доступ в сферу гнозиса или интуитивного откровения» [11, с. 805]. Будет ли такое постижение научным — вопрос открытый.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Барсова И.А. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. 1988. № 9. С. 66–73.
3. Беккер П. Бетховен / Пер. с нем. Г.А. Ангерт, под ред. Д.С. Шор. М.: «Бетховен. Студия» Д.С. Шор, 1913–1915.
4. Бендицкий А.С. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2000. 56 с.
5. Бонфельд М.Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки // Междисциплинарный семинар 22–23 марта 1998 года: Тезисы докладов. Петрозаводск: ПГУ-Консерватория, 1998. С. 32–35.

6. Волков С.М. Диалоги с Владимиром Спиваковым. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. 320 с.
7. Герменевтика и музыкознание: Общие проблемы искусства: Обзорная информация ГБЛ / Сост. Т.В. Чередниченко. М.: Государственная библиотека СССР, 1984. 29 с.
8. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.
9. Житомирский Д.В. Шостакович официальный и подлинный: Воспоминания, материалы, наблюдения // Даугава. 1990. №. 3. С. 88–108.
10. Левая Т.Н. Поэтика иносказаний // Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче. Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2013. 172 с.
11. Тарускин Р. Шостакович и мы // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 789–828.
12. Холопова В.Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
13. Чередниченко Т.В. В сторону герменевтики: Современное западное искусствознание в поисках методологического синтеза (на материале музыкознания) // Чередниченко Т. Избранное. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 46–63.
14. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М.: Музыка, 1989. 222 с.
15. Bekker P. Beethoven. Berlin: Schuster & Löffler, 1911.
16. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg / Hrsg. von J. Brand, Ch. Hailey, A. Meyer. Mainz: Schott Music, 2007. Bd. I. 1380 S.
17. Danuser H. Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft // Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag / Hrsg. von J. Kuckertz usw. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. S. 571–601.
18. Jarman D. Geheime Programme // Alban Berg und seine Zeit / Hrsg. von A. Pople. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. S. 221–223.
19. Floros C. Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden — Leipzig — Paris: Breitkopf und Härtel, 1992. 376 S.
20. Floros C. Entwurf einer integralen Musikwissenschaft // 50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. S. 15–22.
21. Floros C. Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik. Gustav Mahler III. Die Symphonien. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977–1985.
22. Floros C. Musik als Botschaft, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989. 187 S.
23. Kneif T. Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik / Hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse, 1975. S. 63–72.
24. Meischein B. Einführung in die historische Musikwissenschaft. Köln: Dohr Köln, 2011. 292 S.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА, МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА, МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ: СРАВНЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Данная тема рассматривалась мной в статье сходного названия — «Музыкальное содержание, музыкальная герменевтика, музыкальная семантика: сходство и различия» [8]. Но там речь шла об истории этих трех музыковедческих направлений, а здесь дается оценка возможностей и ограничений их методов.

Названные три направления в изучении смысловой стороны музыки появились в разное время и в разных странах. Музыкальную герменевтику ввел немецкий музыкант-теоретик Герман Кречмар в 1902 г. [14]. (Сама «общая» герменевтика существовала с античных времен, даже в названии присутствует имя Гермеса, толковавшего людям веления богов). Музыкальную семантику, по всей вероятности, ввел Борис Асафьев в 1929 г., в первой книге «Музыкальная форма как процесс» (изд. 1930) [1]. Термин он заимствовал из языкознания, в то время как в семиотике обозначение семантики среди трех частей семиотики (синтактика — семантика — прагматика) произошло позже, лишь в 1938 г., в книге американского философа Чарльза Уильяма Морриса «Основы теории знаков» [5; 15]. Понятие «музыкальное содержание» как научная категория было введено мною в 1980 г. в книге «Музыка как вид искусства»

(1-е изд. М., 1990/91) [7]. Таким образом, одно направление (герменевтика) было начато в Германии, два других (семантика, содержание) — в России.

Музыкальная герменевтика, понимаемая как искусство толкования, с самого начала имела гуманитарно-просветительскую цель. Герман Кречмар был дирижером, стремившимся сделать доступной слушателям исполняемую музыку. Для решения этой задачи он написал, в частности, работу «Путеводитель по концертным залам». Занимался реформой музыкального образования, составлением учебных планов (ок. 1900 г.) Противостоя формальным установкам Эдуарда Ганслика, он стал углубляться в историю музыки, культивируя такие категории, как древнегреческий этос, а в особенности — барочный аффект. В аффекте, едином для целого музыкального произведения, он видел импульс для сложения и всей композиции. Ища опору для смыслового объяснения произведения, Кречмар считал нужным изучить историю его создания, обстановку, биографические сведения о композиторе. В качестве инструментов анализа музыки он указывал на «пластические места» (звукоизобразительность), на «выразительность мелодических фигур» (плач, вздох), качества метроритма (тяжесть, легкость).

Сергей Филиппов, исследовавший эти методы и подходы Кречмара, их цели, сделал несколько выводов, применив также и термин «содержание». «Под музыкальным содержанием Г. Кречмар понимает духовные свойства музыкального произведения, которые передаются терминами “поэтическая идея”, образ, чувство, аффект» [6, с. 7]. «Конечная цель науки, по Кречмару, — воспитание тонкого музыкального вкуса, здоровой впечатлительности и простоты в суждениях» [6, с. 9]. Филиппов делает закономерный вывод, что **наукой герменевтический метод не является**: «Все его работы направлены на решение актуальных проблем времени и не преследуют сугубо научно-теоретической цели» [6, с. 8].

Та же суть герменевтического подхода сохранилась и в дальнейшем. Крупнейшим продолжателем Кречмара может считаться Арнольд Шеринг, учившийся, среди других педагогов, также и у Кречмара. Им была написана специальная статья «К основам музыкальной герменевтики» (1914). Но наиболее фундаментальной работой стала книга «Бетховен и поэзия» (1936) [18]. О ее просветительской направленности говорит и посвящение — молодежи Германии, и способ нахождения смысла в чисто инструментальных произведениях Бетховена. Способ этот — отыскание поэтических сюжетов из сочинений поэтов разных времен, по мнению автора, эмоционально соответствующих той или иной музыке Бетховена. Приведу ряд толкований Шеринга, почерпнутых из различной литературы:



*Карл Дитрих Арнольд Шеринг,
немецкий музыковед и философ*

Квартет ор. 59 № 1 — «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте;

Ор. 59 № 2 — «Озорные годы» Ж. Поля;

Ор. 59 № 3 — «Дон Кихот» М. Сервантеса;

Квартет ор. 135 — сцены из «Фауста» И.В. Гёте;

Квартет ор. 18 № 4 — из «Медеи» Эврипида;

Фортепианное трио ор. 97 — по строфам «Оберона» К.М. Виланда;

«Крейцеров» соната — на строфы из Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»;

Скрипичная соната ор. 30 № 2 c-moll — по «Страданиям молодого Вертера» И.В. Гёте;

Фортепианная соната op. 53 C-dur (Вальдштейн-соната) — на 23-ю песнь «Одиссеи» Гомера;

Фортепианная соната op. 110 A-dur — по сценам из «Марии Стюарт» Ф. Шиллера;

Фортепианная соната op. 13 «Патетическая» — по строфам стихотворения Ф. Шиллера «Геро и Леандр».

На что опирается Шеринг в своем выборе сюжетов: на общий эмоциональный характер, на ритмику, на движение мелодики, характер фактуры. Например, в Вальдштейн-сонате крутое восходящее движение из баса в верхний регистр он сравнивает с быстрым взбеганием по лестнице персонажа из «Одиссеи» Гомера. Я подробно занималась толкованием Шеринга Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, в котором он находил Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера». Шеринг увидел здесь помимо скорбной ситуации типичный гётевский стихотворный размер. Но он не придал значения тому, что это не пение, а шествие, и ритм здесь усматривается античный — точный квантитативный адонический стих, позволяющий думать о древнегреческом мифе об Адонисе.

Закономерной областью герменевтики в настоящее время является исполнительство, включая исполнительскую педагогику. У некоторых музыкантов очень развита образная фантазия. Один из них, Сергей Вартанов, выпустил книгу своих толкований («Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова» [2]). Например, очень подробно он ин-

терпретирует Фантазию для фортепиано c-moll Моцарта (делает сравнение с моментами из «Дон Жуана»): Явление смерти, Попытка вырваться из-под власти смерти, Жажда действия, Попытка прорыва, Колокольный набат, Высший суд, Всевластие смерти. Его книга подобна упомянутой книге Шеринга, но на русском языке.

Исполнители оставляют за собой право в интерпретации отталкиваться от своих субъективных ощущений. Например, Владимир Спиваков, всегда ищущий в музыке какой-либо подтекст, однажды осуществил следующую, даже рискованную, свою фантазию, исполнив все три скрипичные сонаты Брамса (с А. Гиндиным). Представляя, как Брамс садится вечером у камина, накрывает колени мягким пледом и мечтает о Кларе, он сыграл весь концерт в одной медитативной интонации — конечно, не в согласии с энергетикой и контрастами Брамса, но в совершенно оригинальной герменевтике. Воображать подобные картины исполнители вправе так же, как поэты — изобретать образы и метафоры стихов:

*И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу*
(А. Блок. Незнакомка)

Достоинство музыкальной герменевтики состоит в развитии художественной фантазии у людей, имеющих дело с искусством. Но она имеет дело только с образной стороной музыки и не

охватывает композиционных элементов: не существует герменевтики интервалов, аккордов, полифонии, формы и т.д. В этом ее принципиальное и существенное ограничение.

Музыкальная семантика имеет целью нахождение значений и по своей природе претендует на научную точность. Музыкальная семантика охватывает и художественный текст, и понятийный аппарат музыкальной теории. В музыкальном тексте — это музыкально-риторические фигуры (хроматические ходы, восходящие и нисходящие движения, определенного рода паузы и т.д. — около 50 видов). Подобия музыкально-риторических фигур были найдены и у венских классиков, их десятки: фанфары, обороты менуэтных приседаний, мелодий и ритмов гавота, сицилианы, пасторали, сарабанды, восклицания, скороговорки и т.д. Обобщения такого рода были сделаны, прежде всего, в России — Л.Н. Шаймухаметовой и ее школой в Уфе [11; 12].

А параллельно к аналогичным выводам пришли ученые в США: Леонард Ратнер «Классическая музыка: выражение, форма и стиль» (1980) [16] и «Содержание топики в клавирных сонатах Моцарта» (1991) [17]; Кофи Агаву (ученик Ратнера) «Исполнение со значением: семиотическая интерпретация классической музыки» (1991) [13]. Семантические единицы они называют *топиками* (от лат. *loci topici* — общие места).

Но музыкальная семантика работает и с элементами композиции: ладами, ритмами, интервалами, аккордами

и т.д. В Твери педагогом музыкального училища им. Мусоргского в 2006 году (с переизданием в 2011 году) было выпущено учебное пособие Николая Вашкевича [3]. Он пишет, например, о значении восходящего движения в мажоре, нисходящего — в миноре, о значении синкопы в быстром и медленном темпе, сравнивает значения двудольных и трехдольных метров, составляет практически семантическую элементарную теорию музыки.

Благодаря почину Асафьева, семантический метод получил огромное распространение в российской музыкальной науке, стал преобладающим методом смыслового анализа музыки. Можно составить огромный список работ с названием «семантика». Но авторы при этом не всегда четко разграничивают методы семантики и герменевтики, прибегая к субъективности и упуская требование «значения» в семантике.

Но в *однозначности семантики* как метода и состоит его ограничение. В природе искусства, и музыки в том числе, действует закон противоречия, даже парадокса (как писал Пушкин, «и гений, парадоксов друг»). Если музыка парадоксально трагична и радостна в одновременности, у нее как художественного явления нет своей семантики. Если минор звучит весело, как в «Badinerie» И.С. Баха из Сюиты h-moll, у минорного лада как элемента композиции также, в данном случае, нет своей семантики. Парадоксов искусства семантика уловить не может.

Кроме того, ни семантика, ни герменевтика не охватывают самый крупный

масштабный уровень музыки (и вообще искусства): смысла музыки в целом. Нельзя сказать: «герменевтика музыки в целом», «семантика музыки в целом». Здесь нужна еще одна смысловая категория, которой является «музыкальное содержание».

Музыкальное содержание определяется мною как «выразительно-смысловая сущность музыки» [9, с. 187]. Для того чтобы утвердить «музыкальное содержание» как научную категорию, потребовалось создать и систематику этого явления, и выработать особые, новые теоретические понятия.

Одну из систематик составила Людмила Казанцева в книге «Основы теории музыкального содержания» (2001, 2009) [4, с. 18–25]. Ее система простирается от тона как нижнего предела до идеи как высшей смысловой единицы, с включением таких элементов системы, как интонация, тема (в смысловой трактовке), музыкальный образ, драматургия.

Моя систематика была основана на иерархии музыкального искусства от общего к частному, от содержания музыки (академической) в целом до восприятия слушателя. Она образовала девять масштабных уровней [9, с. 197]:

1. Содержание (академической) музыки в целом;
2. Содержание исторической эпохи;
3. Содержание национальной художественной школы;
4. Содержание музыкального жанра;
5. Содержание музыкальной формы;
6. Содержание индивидуального композиторского стиля;

7. Содержание отдельного произведения;

8. Содержание исполнительской интерпретации;

9. Содержание музыкального произведения в восприятии слушателя.

Наибольшей разработки потребовал верхний, первый уровень, сопрягаемый и с теориями смежных искусств, и с эстетикой, которая в советское время была односторонней и консервативной. Здесь и рассматривались художественные противоречия и парадоксы, органичные для природы искусства и невозможные для семантики. В числе этих антиномий были «живое — неживое», «конечное — бесконечное» (по Вильгельму фон Гумбольдту). Здесь возникла необходимость выработать и другие смысловые оппозиции.

Важнейшей среди них стала дихотомия «специальное и неспециальное музыкальное содержание» (создана автором данных строк) [9, с. 201–237]. Являясь заменой устаревшей и нелогичной для музыки философско-эстетической диады «форма — содержание», она органично взаимодействует с семиотической дихотомией «план содержания — план выражения» (Ролан Барт). В этой дихотомии оказалось возможным решить и *главный парадокс* искусства: всегда *положительное* специальное содержание и возможность *отрицательного* неспециального содержания. Знаменитые примеры последнего — «эпизод нашествия» из I ч. Седьмой симфонии Шостаковича, № 7 «Гибель Фауста» («танго смерти»)

из кантаты Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», где неспециальное содержание — зло, специальное — удовольствие, тонизация, подъем. Этот закон был сформулирован еще Никола Буало-Депрео в трактате «Поэтическое искусство» (1674):

*Порою на холсте дракон
или мерзкий гад
Живыми красками приковывает
взгляд,
И то, что в жизни нам казалось
бы ужасным,
Под кистью мастера становится
прекрасным.*
(перев. Э. Линецкой)

Закон художественного парадокса составляет стержень содержания таких знаменитых живописных полотен, как «Сад наслаждений» Иеронима Босха, «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, «Пир королей» Павла Филонова. В кинематографии выдающимся художественным парадоксом может быть названа сцена появления таинственной планеты в «Меланхолии» Ларса фон Триера (2011). Во весь экран сияет и переливается дивными красками, в совершеннейшей форме круга, под красивейшую и томительную музыку Вступления к «Тристану и Изольде» Вагнера планета Меланхолия, вплотную подходящая к Земле. Кадр — воплощение и полной Красоты, и неминуемой гибели всех героев. Чем дальше расходятся острия «ножниц» специального



Кадр из кинофильма «Меланхолия»
(2011 г., режиссер Ларс фон Триер)

и неспециального содержания, тем сильнее становится целое художественное впечатление.

Еще одна разработка по теории музыкального содержания — «Три стороны музыкального содержания». Данная триада была намеренно выведена мною из семиотической триады Чарльза Пирса «икон, индекс, символ» [9, с. 138–139]. Икон интерпретирован как эмоция, индекс — как изобразительность, символ — как символ.

Названная триада дает возможность сопоставлять специфику музыкального содержания и разных исторических эпох, и разных композиторских стилей, и отдельных произведений. Если взять четыре эпохи Нового и Новейшего времени, то картина их содержания в самом обобщенном плане предстанет следующей. В барокко все три стороны — эмоциональная, изобразительная и символическая — находятся на оптимально высоком уровне. У венских классиков все дальше развивается эмоциональная сторона, а изобразительность и символика становятся второстепенными. В романтизме эмоциональная сторона достигает апогея, изобразительность

в первой половине XIX в. ограничена, а во второй — доходит до максимальных высот, символика остается второстепенной. В XX в. (эту эпоху я называю «поляризм») на первое место выходит символика (как никогда в истории музыки), эмоциональность достигает крайностей (хотя имеет развитую «золотую середину»), изобразительность становится второстепенной. Как видим, только теория трех сторон содержания выявляет подобные смысловые различия между важнейшими этапами истории музыки.

Через теорию трех сторон можно выявить различия и между индивидуальными стилями композиторов. Например, сравним содержание музыки Веберна и Булеза. Поскольку оба — композиторы XX в., надо внести одно теоретическое дополнение относительно эмоций этого столетия. Эмоции подразделяются мною на два вида — миметические и энергетические. Миметические — подражающие человеческим чувствам, энергетические — имеющие только шкалу напряжений и разрядок. У Веберна имеются яркие миметические эмоции (трагические, восторженные), у Булеза эмоции только энергетические, разной степени силы и активности. У Веберна в музыке со словом постоянна изобразительность (звезды, небо, солнце, клубы пыли, трепетанье век), у Булеза она принципиально отсутствует. Символика же есть у обоих (например, числовая), но идет от разных смысловых источников.

Из трех сторон содержания не случайно на первом месте стоит эмоция.

Она присутствует всюду, в любую эпоху и в любом произведении, хотя по принципу «фигура — фон» может уходить в фон, затеняться другими сторонами содержания. Без внимания к характеру эмоции музыкальное произведение не может быть проанализировано адекватно ему самому.

Помимо названных систематик и особо выработанных категорий, теория музыкального содержания пользуется и **методом структурных и историко-фактологических доказательств** в раскрытии смысловой сущности произведения. Например, в органной Пассакалии c-moll И.С. Баха структурными доказательствами служат: цитата (в теме) из органной мессы Андре Рэзона со словом *Christe* в названии; последовательность музыкально-риторических фигур, отвечающих сюжету в 26–28 главах Евангелия по Матфею; символика чисел $21+12=33$ (33 — число лет жизни Христа) [10, с. 131–134]. В Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена структурные доказательства идеи мифа об Адонисе — это наличие адонического ритма как главной темы, тонического квартсекстаккорда в начале и конце, трезвучия без терции в гармонии — как черт архаики. В Концерте для фортепиано и струнного оркестра Шнитке Сергей Вартанов чрезвычайно убедительно соединил историко-фактологические сведения из различных текстов композитора с семантикой музыкальных тем и с такой структурой Концерта, где эта тематическая последователь-

ность вырисовывает сюжет о грехах, гибели Фауста и инобытии событий [2, с. 531–556].

В соотношении музыкальной семантики и музыкального содержания очевидно, что «содержание» как категория шире «семантики», и может использовать ее методы. Но здесь же лежит и своего рода ограничение методов «содержания», поскольку в объяснении художественных противоречий и парадоксов они не могут перейти на методы семантики с однозначностью в основе. Ограничение в отношении герменевтики состоит в том, что свободные поэтические фантазии без структурного под-

тверждения не имеют места в теории музыкального содержания.

Однако, все три названные смысловые ветви сравнительно молоды по сравнению с композиционным направлением, идущим от античности и насчитывающим свыше двух тысяч лет. И им предстоит закономерное развитие. Но и по имеющимся сейчас результатам видно, что **овладение методами семантики и содержания, как методами научными, становится необходимым компонентом современного профессионального образования музыковедов и музыкантов в целом.**

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Ред., вступ. ст. и коммент. Е.М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
3. Васькевич Н.Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие: конспективный доп. материал к курсу теории музыки в музыкальных училищах. Тверь: Тверское муз. училище им. М.П. Мусоргского, 2006. Вариант текста исправл. и доп. в 2011 г. для интернет-сайта «Наша учеба» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://nashaucheba.ru/v54461/?cc=1>
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов. Астрахань: Волга, 2009. 367 с.
5. Моррис Ч.У. Основы теории знаков // Семиотика / Сост., вступ. статья и общая ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 37–89.
6. Филиппов С.М. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара (к истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики). Автореферат дисс... канд. иск. Российский институт искусствознания. М, 1994. 24 с.
7. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры. В 2 ч. М.: Печатник, 1990–1991.
8. Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Электронный журнал Общества теории музыки. 2013. № 4.
9. Холопова В.Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Планета музыки, 2013. 496 с.

11. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.
12. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы: учебное пособие для вузов искусства и культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
13. Agawu V.K. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. 168 p.
14. Kretschmar H. Gesammelte Aufsätze über Musik. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
15. Morris Ch.W. Foundations of the Theory of Signs. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
16. Ratner L. Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980. 475 p.
17. Ratner L. Topical content in Mozart's keyboard sonatas // Early music. 1991. № 19 (4). P. 615–619.
18. Schering A. Beethoven und Dichtung. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1936. 620 S.



КОНЦЕПТОСФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Когнитивное исследование сущностных характеристик пространства музыкального искусства, в котором физическая и психическая реальности объединяются в акте переживания, — увлекательный процесс. Он предполагает распутывание коллизий его бытия в культуре, анализ константных (музыка как текст культуры) и релятивных (смыслообразование в контексте музыкального бытия) единств, обнаружение пропозициональных структур (ментальных единиц, характеризующих взаимоотношения субъекта познания с окружающим миром).

В постижении смысла музыкального текста важно выявить базовые культурные концепты и фундаментальные стереотипы сознания как неотъемлемые составляющие музыкальной концептосферы. В широком плане они выходят за пределы собственно музыки и охватывают закономерности, свойственные другим явлениям действительности.

Концептосфера музыкального искусства как своеобразное семантическое поле культуры содержит в «свернутом», закодированном виде особенности культурных эпох и стилей, их мировоззренческое и духовное содержание, откристаллизовавшиеся типические элементы музыкального языка и речи, формирующие представления об особенностях музыкального мышления и мировосприятия.

Адекватное прочтение произведения музыкального искусства в настоящее время может базироваться на современных научных данных в области междисциплинарного знания, уверенно подтверждающего реальность существования концептосферы и составляющих ее концептов — неких абстрактных сущностей в сознании человека, обобщающих разнообразные признаки мира действительности.

Сам концепт является достаточно изученной когнитивной единицей, функционирующей в мыслительном процессе. В разных философских и лингвистических учениях на сегодняшний день существует множество определений понятия *концепт*.

Одна из дефиниций восходит к П. Абеляру, яркому представителю духовной жизни Средневековья, который рассматривал концепт как форму «схватывания» смысла, как «связывание высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума, преобразующего высказывания в лнущую к Богу мысль». Концепт, по мысли Абеляра, формируется речью, освященной Святым Духом, и потому осуществляется «по ту сторону» грамматики или языка — в пространстве души с ее ритмами, энергией, интонацией [15, с. 141].

В 30-х годах прошлого столетия С. Аскольдов справедливо подчеркивал,

что вопрос о природе концептов (общих понятий) или, по средневековой терминологии, — универсалий, уже в то время был не новым. Известный представитель субъективного идеализма понимал концепт как мысленное образование, замещающее в процессе мышления неопределенное множество предметов одного и того же рода [2, с. 267].

Российский ученый, филолог, семиотик Ю. Степанов считал, что концепт — это основная ячейка культуры в металном мире человека, «пучок представлений», знаний, ассоциаций, переживаний, сопровождающий его наименование [19, с. 40]. В таком понимании роль языка представлялась второстепенной. Язык рассматривался как вспомогательное средство, форма «оязыковления» сгустка культуры, концепта.

В последнее десятилетие XX века понятие *концепт* вновь актуализируется и переосмысливается, что знаменует новый этап в изучении способов и закономерностей взаимодействия языка, сознания и культуры, следовательно — акцентуацию новых аспектов взаимосвязи лингвистики, когнитологии, культурологии, а также психологии, философии и других наук.

Представители «антропологической лингвистики» Н. Арутюнова, Т. Булыгина, А. Шмелев и Н. Алефиренко постулируют семантический подход к концепту, трактуя его как единицу когнитивной семантики. Языковые данные в процессе теоретических исследований постоянно соотносятся с опытными сенсомоторными показателями и рас-

сматриваются на широком фоне культурологического, социологического, биологического и психологического порядка.

Согласно Е. Кубряковой, концепт является результатом столкновения значения слова с личным опытом человека. Известный лингвист-когнитолог считает, что концепт — оперативная содержательная единица памяти ментального лексикона, концептуальной системы мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике [5]. Это определение коррелирует с определением В. Телия. С точки зрения ведущего специалиста по проблемам номинации, семантики и прагматики языковых единиц, концепт — продукт человеческой мысли и явление идеальное, присущее человеческому сознанию вообще, а не только языковому. Это конструкт, который не воссоздается, а реконструируется через свое языковое выражение и внеязыковое знание [20].

Отсутствие единого определения можно объяснить тем, что концепт характеризуется достаточно сложной структурой. Она содержит, наряду с понятийной основой, важные социальные, психические и культурные составляющие, которые мыслятся и переживаются носителем языка, включает эмоции, ассоциации, оценки, образы и коннотации, присущие той или иной культуре. Исходя из проанализированных дефиниций, следует, что концепт — это понятие, погруженное в культуру, обладающее эмотивностью, аксиологичностью и имеющее имя в языке.

А. Амрахова, автор первого в отечественной музыкальной науке фунда-

ментального труда, посвященного когнитивным аспектам интерпретации современной музыки, эффективно использует термин *концепт* применительно к музыкальному искусству. Обращаясь к «минимальному смыслообразующему “кирпичику” новой научной парадигмы», исследователь отмечает, что «концепт — это не слово, он гораздо шире по своему смысловому объему», «концепт тяготеет к вероятностным образам и направлен на них, так как постоянно видоизменяется в своей извечной готовности вступать в новые ассоциативные связи. В художественном концепте “родовое” может быть не всегда выражено, чаще — это пересечение ассоциативно заряженных образов» [1, с. 43].

Как утверждает Амрахова, «сегодня мало у кого вызывает сомнение тот факт, что концепт — это “душа” смыслонесущего ментального акта» [1, с. 42]. В своем исследовании музыковед опирается на прототипическую семантику как на «одну из тех немногочисленных методологий, способных не только описывать особенности концептуализации человеком действительности, но и моделировать наиболее вероятные способы функционирования интерпретирующего сознания» [1, с. 25].

По мысли современного филолога В. Масловой, «концепты как интерпретаторы смыслов» всегда «поддаются дальнейшему уточнению и модификациям», «они представляют собой реализуемые сущности только в начале своего появления, но затем, оказываясь частью системы, попадают под влияние других концептов и сами видоизменяются» [8, с. 39].

В качестве примера Маслова приводит такой концептуальный признак, как *красный*. С одной стороны, он интерпретируется как признак понятия *цвет* (выработанного зрением человека в процессе распознавания различных предметов внешнего мира), с другой — обогащается новыми характеристиками путем уточнения интенсивности своего цветового тона (пурпурный, алый, багряный и т.д.).

Применительно к музыке, обратимся к такому концептуальному признаку, как *тембральный*. Он истолковывается как признак понятия *окрас*, в данном случае выработанного слухом человека и характеризующего звук музыкального инструмента или голоса («хрустальный», «мягкий», «нежный» в отношении звучания флейты, «яркий», «резкий» — трубы, «матовый», «глухой» — гобоя, «хриплый», «глубокий», «бархатный» — фагота и т.д.). Этот признак обретает большую определенность, обогащаясь новыми характеристиками в связи с конкретным инструментом, совокупностью признаков различных звуков, извлекаемых на нем, включая приемы исполнения (к примеру, на фаготе — двойное и тройное стаккато, четвертитоновая интонация и др., востребованные в сочинениях композиторов-авангардистов).

Расширяя представление о концепте, можно утверждать, что концепт — многомерное образование, включающее не только понятийно-дефиниционные, эмотивные и аксиологические характеристики, но и коннотативные (от лат. *connotatio* — добавочное значение,

в смысле сопутствующего значения языковой единицы), образные, ассоциативные референции.

Как верно указал Р. Павиленис, «усвоить некоторый смысл (концепт) — значит, построить некоторую структуру», иными словами, «концептуальную систему», «состоящую из имеющихся концептов в качестве интерпретаторов, или анализаторов, рассматриваемого концепта, вводимого — с “внешней” точки зрения», то есть с позиций «некоего наблюдателя, находящегося вне системы» [16, с. 101–102]. Используя понятие *концептуальная система*, ученый фактически ведет речь о *концептосфере* как о подвижной системе мнений и знаний человека о мире, отражающих его познавательный опыт на доязыковом и языковом уровнях.

Если концепты — это «ячейки культуры», «сгустки» культурных смыслов (Степанов), то очевидно, что их изучение способствует выявлению особенностей мировосприятия человека и формированию его представлений о концептуальной картине мироздания.

Важным фрагментом концептуальной картины мира, как известно, является стереотип (зафиксированная мыслительная конструкция, автоматическая умственная реакция на что-либо), существующий в сознании индивида в виде «условной <...> идеи, которая содержит необходимый <...> объем знаний об объектах соответствующего ему класса» [Цит. по: 22, с. 146]. Стереотип как когнитивно-языковой феномен можно рассматривать в двух аспектах: как относитель-

но устойчивый принятый в исторической общности образец интерпретации информации, основанный на предшествующем социальном опыте, или как культурно-детерминированное представление, существующее в виде вербальной оболочки и в виде ментального образа.

Апелляция к реалиям человеческого сознания в процессе интерпретации музыкального текста необходима для подбора направляющих ассоциативное мышление с целью дополнения когнитивной сети смысловых разверток. Если исходить из идеи о том, что стереотипы сознания — это часть мировоззрения, которая может рассматриваться как носитель коллективных представлений или как проявление имплицитных знаний о мироустройстве, то окажется, что за любой единицей языка стоит некий стереотип, а вся ассоциативно-вербальная сеть представляет собой «стереотипное поле», представляющее концептосферу того или иного национально-лингво-культурного сообщества.

Известно, что понятие *концептосфера* было введено в отечественную науку академиком Д. Лихачевым. По определению ученого, концептосфера — это «совокупность концептов нации, образованная возможными потенциями концептов носителей языка. Чем богаче культура нации, ее исторический опыт, фольклор, изобразительное искусство, литература, наука, религия, тем богаче концептосфера народа» [6, с. 5].

В понимании Масловой концептосфера предстает как «совокупность

концептов, из которых, как из мозаичного полотна, складывается миропонимание носителя языка» [8, с. 69]. В интерпретации З. Поповой и И. Стернина, изучающих различные направления когнитивной лингвистики, *концептосфера* предстает как ментальное поле, которое состоит из концептов — неких когнитивных структур, существующих в виде мыслительных картинок в сознании человека.

Сегодня понятие *концептосфера* допускает множественное толкование, которое сводится к следующему: концептосфера — это сфера мыслительных образов (схем, сценариев, фреймов), единиц универсального предметного кода, которые представляют собой структурированное знание индивида, его информационный базис. Приходит понимание того факта, что концептосфера может быть репрезентирована не только системой языковых знаков, но и иными знаковыми системами культуры (жесты и мимика, музыка и живопись, скульптура и танец и др.).

При рассмотрении музыкальной знаковой системы необходимо учитывать, что каждое музыкальное послание, зафиксированное в виде нотного текста или разворачиваемое в акустической форме, являет собой специфический художественный код. Посредством его интерпретации в условиях определенной культурной эпохи выявляются смыслообразующие основы музыкального текста, соответствующие композиторскому замыслу и одновременно выходящие за его рамки.

Расширение границ познания музыкального произведения предопределяется

его преобразованием во времени, связанным со своеобразным движением художественных кодов в культуре. То есть музыкальное искусство меняется вместе с культурой, а с ними — концептосфера музыкальных творений, их контекстные смысловые поля и собственно познающий субъект, его мышление и мировосприятие.

Особенности музыковедческого понимания концептосферы определяются его погружением в сферу музыки. В данном контексте *концептосфера музыкального искусства* — это система культурных смыслов (*концептов*), которые, являясь структурными единицами художественного мира, отражают специфику создания, бытования, слушательской рецепции, воплощения и воспроизведения музыкального текста в культуре.

К определению смысловых границ понятия концептосфера музыкального искусства можно подойти и с позиций когнитивного толка. В таком ракурсе *концептосфера музыкального искусства* предстает как информационная база музыкального мышления, организующая многообразные смыслы мироустройства и музыковедческие смыслы в этом мироустройстве.

Когнитивный подход к изучению этих смыслов способствует формированию специального знания в широком цивилизационном контексте, позволяет вскрыть причины и механизмы динамических процессов в сфере музыкального мышления и восприятия с учетом меняющейся исторической потребности

человека в общественно-музыкальной коммуникации.

Специфическое знание с необходимостью включает в себя все виды музыкального творчества в связи с совокупностью их музыкально-выразительных средств (музыкальный язык, принципы формообразования, композиционные приемы), способом и условиями исполнения, особенностями восприятия, генезисом и эволюцией.

Базовыми концептами в музыке выступают такие музыковедческие категории, как *стиль, жанр, форма, композиция* и др. Они устанавливают внутренние взаимосвязи концептосферы музыкального искусства, раскрывающие особенности культуры эпохи. Эти концепты — понимаемые понятия (А. Лосев), имплицитно формирующиеся у индивида в процессе социализации и служащие мыслительным инструментарием для человека каждой конкретной эпохи. Они задают систему координат, исходя из которой, человек воспринимает явления действительности и сводит их в своем сознании воедино.

Содержание современной музыкальной науки свидетельствует о необходимости пересмотра сложившихся в вопросе изучения музыкальных универсалий, установок и требует всестороннего изучения данных феноменов. Наиболее эффективным инструментом для музыкознания в изучении категорий *стиля, жанра, формы и композиции* является концепт. Ж. Делез писал, что концепт — это «некое чистое Событие», он «абсолютен как целостность, но относителен в своей фрагмен-

тарности, он самоподобен аналогично структурам фрактальной геометрии и содержит составляющие, которые также могут быть взяты в качестве концептов, поэтому он бесконечно вариативен» [Цит по: 3, с. 33–34]. Особенно важным представляется, что концепт (в отличие от понятия) связывает смысловое многообразие изучаемых явлений в некое объективное единство.

Если классическое толкование подразумевает стиль как единство объективно-всеобщего с субъективно-личностным, как структуру, придающую культуре определенность, то когнитивная система представлений приводит к осознанию того, что суть постижения стиля должна выражаться постижением его концептуальной основы, не поиском закономерностей, а *пониманием*, направленным на *выявление смыслов* объективной данности.

По справедливому утверждению Амраховой, «поиск когнитивных истоков стилеобразования может стать важнейшим принципом культурно-исторической рефлексии, позволяя с достаточной степенью точности эксплицировать то, что *может быть сказано* в данной культурно-исторической среде, данной поэтикой» [1, с. 186].

При обращении к камерно-инструментальной музыке — одной из основных составляющих мировой музыкальной культуры — становится очевидным, что она имеет свою социально-историческую и семантико-эстетическую специфику. Семантика жанровой сферы камерной музыки связана с условиями ее бытования (увеселение узкого круга

слушателей небольшим составом исполнителей в домашней обстановке), носит следы общности занимающихся музыкальной деятельностью людей, локализуемой в исторических, культурных и социальных координатах. Ее микрокосм направлен на интеграцию — исполнителей и слушателей, голосов партитур, музыкальных тем и мотивов.

В категориальной организации ее восприятия наиболее важным представляется вопрос о стилевых и жанровых инвариантах, которые существуют в исторической памяти музыкальной культуры и в художественном сознании как некие самостоятельные данности. Довольно широкий диапазон их интерпретации обуславливает многоаспектность проблем стиля и жанра в ансамблевой музыке.

Во всех смысловых разновидностях концепта *стиль* (исполнительский стиль, стиль эпохи, авторский стиль и т.п.) непременно предполагается единый генезис. Совокупность музыкальных явлений (ансамблевых произведений) необходимым образом соотносится с породнившими эти явления источниками: сферой распространения, определенной эпохой, жанровым локусом, творчеством конкретного композитора и т.д.

Исполнительский стиль в коллективном музицировании оказывается изначально обобщенным, но каждый из играющих, подчиняясь общему замыслу, одновременно интонирует и утверждает себя как индивидуальность. Стиль эпохи всегда дается в вертикальных координатах исторического пространства-

времени как индикатор сменяющихся друг друга локусов культуры. Авторский стиль горизонтален. В его собственном континууме перекликаются и сталкиваются культурные парадигмы, обретая узнаваемость и персонифицированное значение.

Для обнаружения общепринятого или индивидуального стилевого инварианта структурной организации музыкального целого важно собственно понимание концепта *стиль* как формы выражения историко-культурных знаний в широчайшем комплексе знаний о мироустройстве. В этом контексте содержание, сущность и функции стиля переосмысливаются.

В ракурсе современной познавательной парадигмы *стиль представляет как инструмент интерпретации, способствующий устройству смыслового пространства культуры в ходе рефлексии субъекта, который обдумывает бытие как личную субъективную действительность, реальность духовного мира, образованную взаимоотношениями между множественными индивидуальными и коллективными мирами.*

Когнитивные основания, приведшие к новой интерпретации понятия *стиль*, закладывались мыслителями на протяжении столетий. В настоящее время становится очевидным, что некоторые исторические трактовки стиля можно связать с попытками постижения эволюции целостной системы человек — культура — образ мира.

К примеру, французский ученый Ж.-Л. Бюффон считал, что стиль яв-

ляется не просто отражением, но и моделированием мира, и эта модель мира (*plan*) представляет собой форму его художественного постижения. Образ в искусстве следует мыслить как «прочтение прочитывающего мир сознания» [26, с. 20–21]. Немецкий философ А. Шопенгауэр отмечал, что художественный стиль — это духовный портрет (*mental picture*) творца. Или: стиль — есть смысл наполненный живыми красками и звуками действительности [25, с. 36]. Французский писатель М. Пруст представлял стиль как способ творческого формирования, за которым стоит способ бытия. По его мнению, стиль — это «вопрос не техники, но ви деня вещей», в самой ткани произведения стиль обнаруживает личность художника, его восприятие мира, эпоху, культурное окружение, в которых этот художник сложился [27, с. 895].

Подобные суждения, безусловно, актуальны в нынешнее время, особенно в связи с возникновением взаимной направленности философии культуры и антропологии, обращенных к «проблеме человека» в контексте социальной эволюции — глобализации, информатизации и других процессов. Отражением этих процессов стал заметный поворот научного знания в сторону постижения проблем культуры и философии жизни человека в неразрывном единстве с раскрытием феноменов понимания.

С этих позиций музыкальный стиль (и шире — художественный) интерпретируется как концепт (смысловой идентификатор) универсума культуры,

лежащий в основе духовно-практической ситуации живущего в мире индивида. Сегодня приходит осознание того, что процесс «схватывания» бытийных смыслов, их антропологизации («очеловечивания») связан, прежде всего, с деятельностью художника, с его уникальностью и неповторимостью. «Именно благодаря индивидуальной способности художника происходит перевод неартикулированных смыслов в общедоступные художественные формы», — пишет современный философ Э. Фомина [21, с. 191].

Иными словами, *музыкальный стиль*, проходя определенные этапы постижения и подчиняясь когнитивным законам осмысления и познания мира, начинает восприниматься как некая универсальная модель отражения всего сущего, выражающая суть и уникальность явления художественного творчества в единстве содержания и формы, представления и выражения, личности и эпохи.

Особый «когнитивный» взгляд на музыкальный стиль последовательно укреплялся опытом ведущих отечественных музыковедов. В частности, напомним формулировку стиля, данную Л. Мазелем: «Музыкальный стиль — это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения...» [7, с. 18]. По мысли М. Михайлова, «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы

музыкального мышления как особого вида художественного мышления». И далее: «Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счете мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них» [12, с. 117]. В. Медушевскому принадлежит следующее определение стиля: «стиль — это огромный художественный мир, пронизанный сознанием автора» [10, с. 17].

Все эти дефиниции понятия *стиль* указывают на явное переключение исследовательского внимания с традиционных форм проявления стиля — стиля культуры, стиля искусства, стиля мышления — на феномен стиля жизни, который рассматривается не в системе культуры, а в системе мироустройства. При такой постановке вопроса становится очевидным, что музыкальный стиль, наряду с системой музыкально-выразительных средств, важнейшими содержательно-смысловыми компонентами культуры и элементами социально-исторической реальности, включает фактор *творческого процесса* художника и интерпретатора (во всем многообразии индивидуальных, интеллектуальных, эмоциональных, психологических качеств), отражая особенности их индивидуального восприятия, интерпретации мира и себя в этом мире.

По мере углубления в специфику концепта *музыкальный стиль* раскрываются разнообразные ракурсы его возможного осмысления. Особенно важным становится выявление природы индивидуального авторского стиля, ко-

торый представляет собой проявление характера творческой личности (создающей музыку или интерпретирующей ее) в соотношениях с другими сторонами целого — жанром, формой, композицией, с процессами развития музыки, ее языка, речи и их восприятия.

По мысли Д. Кирнарской, в музыке формируются «музыкально-коммуникативные архетипы» — специфические базисные формы содержания музыки (связанные с ее протоинтонационной формой). Они являются первичным уровнем восприятия музыки, опирающимся на совокупность специфических музыкальных средств (тембра, фактуры, динамики и др.) [4].

Вместе с тем язык музыки представляет собой универсальное средство хранения и передачи специфических сигналов (ритмоинтонационных, гармонических, жанровых и пр.). Вслушиваясь в музыкальное произведение, познающий субъект обобщает развертывающийся музыкальный материал в некий обобщенный симультанный образ.

Жанр как определенная типическая форма музыкального высказывания облегчает процесс восприятия текста и его осмысления, в том случае если слушатель обладает определенными знаниями о жанрообразующих признаках и стоящих за ними культурными ценностями.

В когнитивной идентификации музыкального жанра принимают участие такие процессы, как восприятие, мышление и категоризация. Они служат переработке информации, поступающей человеку извне, и той информации, которая уже хранится в памяти индивида —

о типическом содержании музыкальных жанров, о стереотипном языковом наполнении, о композиционных принципах, исполнительских средствах и др.

Определение смыслового «пучка» концепта *жанр* обеспечивает раскрытие музыкального содержания, дает этому содержанию общую характеристику (марш, серенада, песня, танец). Уточнению музыкального содержания способствует улавливание жанровой разновидности: торжественный или траурный марш, вокальная или инструментальная серенада, лирическая или хороводная песня, сольный или массовый танец, не говоря уже о тех произведениях, в которых легко определяется, например, конкретный вид танца — мазурка, менуэт, вальс и пр.

Согласно мысли Амраховой, в концептуализации жанра музыкального произведения «наряду с интонационными прототипами участвуют ритм, метр, композиционное строение», а это значит, что «смыслообразующим в концептуальном плане может быть и синтаксис». И далее: «в музыке (впрочем, как и в других видах искусства) исторически типизированные формы развития и жанровые (подчеркнем — синтаксические) прототипы давно стали конденсаторами и культурного, и специфически музыкального содержания»; «концепт (сложное представление) автоматически вводит возможную вербализуемость (или образную полисемию) в интерпретацию художественных явлений» [1, с. 144]. Поэтому значение того или иного явления сегодня определяется компетенцией интерпретатора.

Если рассматривать жанр, как бы отвечая на вопрос, что он являет собой не просто сам по себе, но в сознании слушателей, то можно сказать следующее: *жанр — это когнитивный инструмент музыкальной интерпретации, позволяющий идентифицировать принадлежность того или иного музыкального текста к определенному типу музыкальных произведений. Это своеобразный посыл к действию для композитора и средство узнавания музыкального текста для слушателя и исполнителя.*

В музыкальной науке представлено немало разноречивых трактовок многозначного термина (концепта) *жанр*, акцентирующих его разные аспекты. Так, А. Сохор подчеркивает социальную значимость жанра и понимает его как жизненное предназначение музыки [18]. В. Цуккерман главным жанровым критерием считает его содержательную сторону: «Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения» [23, с. 62]. Л. Мазель обобщает оба аспекта (социальный и содержательный) и дает свою формулировку жанра: «Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями...» [7, с. 18–19]. Оригинальную трактов-

ку жанра предлагает Е. Назайкинский: «Жанр — это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [14, с. 94]. Важно, что в этом определении четко прослеживается отличие жанра от стиля. Если стиль отсылает нас к источнику, прародителю творения, то жанр — к генетической схеме произведения.

Все, что несет нам музыка в своей генетической формуле, с давних пор было поделено мыслителями на *форму* и *композицию*. Правомерно возникает вопрос соотношения понятий *музыкальная форма* и *композиция*. Убедительный ответ на этот счет можно найти у Назайкинского в работе «Логика музыкальной композиции». По наблюдению ученого, в понятии музыкальной формы заключено два момента, требующих дифференциации. С одной стороны, форма понимается как способ существования содержания. Рассмотренная с позиций научного и художественного осознания историко-культурного процесса, она «выступает как особая сетка членения, позволяющая в обобщенном виде увидеть все накопленное музыкальной культурой богатство» с точки зрения пространственно-временной организации музыкального материала в масштабах художественного целого [13, с. 302]. С другой стороны, по мысли Назайкинского, музыкальная форма подразумевает складывающуюся в ходе исторического развития структурную организацию музыкально-звукового целого, то есть определенный композиционный план, архитектуру произведе-

ния, связанную со спецификой материала, с выразительными средствами. В этом обобщающем смысле форма — то есть звуковая реализация содержания, стилистический и жанрово детерминированный комплекс элементов музыки, определенное их сочетание и взаимодействие, целостная организация — всегда индивидуальна и неповторима. Согласно дефиниции Назайкинского, музыкальная композиция представляет собой «реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабно-временного уровня восприятия (композиционный музыкально-сюжетный уровень — А.Х.) особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием» [13, с. 49].

К диалектическому пониманию формы приходит Е. Ручьевская: «Форма в широком смысле слова (каждый из ее элементов), и форма в тесном смысле слова (композиция) представляют собой диалектическую взаимосвязь и взаимопротивоположность двух начал, которые соотносятся между собой как конкретное и абстрактное, вариант и инвариант, данность и схема, явление и закономерность» [17, с. 24].

Сходным образом, однако, в нейропсихологическом аспекте, трактует музыкальную форму Медушевский: «интонационная форма — прерогатива целостного восприятия правого полушария, а аналитическая форма (языковая, система грамматик — правил, стерео-

типов, закономерностей) — расчленяющего восприятия левого полушария» [9, с. 84]. Как подчеркивает ученый, «в конкретном произведении возникает индивидуальная и неповторимая семантическая структура, являющаяся внутренней формой организации художественной мысли. Ее воплощению служит бесконечно детализированная интонационно-драматургическая форма, включающая в себя все типы музыкальных знаков» [11, с. 238]. Опираясь на идеи Медушевского, Л. Шаповалова приходит к верному выводу: «на языке музыкознания аналогом философской оппозиции внутренней и внешней формы является соотносительность драматургии и композиции» [Цит. по: 24].

С точки зрения Амраховой, внутренняя форма музыкального произведения вполне соответствует этимологическому значению самого понятия формы как эйдоса, «в́идения». Исследователь подчеркивает, что подобным образом трактуемая внутренняя форма языка «выводит на мысль о неразделимости в интеллектуальной деятельности человека слова от замысла, мышления от интерпретации

и, соответственно, в науке о языке — семантики от прагматики» [1, с. 96].

Когнитивный поворот современного музыковедческого знания приводит к тому, что сегодня *форму и композицию в структурно-содержательном двуединстве музыкального текста можно интерпретировать как фундаментальный способ организации человеческого опыта познания мира культуры, передачи традиций, художественных ценностей, убеждений и способ моделирования восприятия текстовых смыслов в нем.*

Учитывая устройство смыслогенеза в музыке, познающий субъект получает возможность использования нетрадиционных методов музыкального анализа. Концептосфера музыкального искусства как семиотическая система представляется средством передачи накопленных знаний и опыта, созданных обществом и воплощенных в музыке.

В результате музыкальное произведение интерпретируется не только в контексте композиторской или слушательской (исполнительской) концепции, но и в контексте возможного проникновения в глубины человеческого сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов: дисс... доктора искусствоведения (17.00.02). М., 2005. 325 с.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред. В.Н. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–280.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
4. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997. 157 с.

5. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1992. С. 84–90.
6. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 3–9.
7. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.
8. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Минск: ТетраСистемс, 2008. 272 с.
9. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 5–17.
11. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
12. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
15. Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра. М.: Гнозис, 1995. 182 с.
16. Павиленис Р.И. Проблема смысла. М.: Мысль, 1983. 286 с.
17. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
18. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
19. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Академический проект, 2004. 982 с.
20. Телия В.Н. Объект лингвокультурологии между Сциллой лингвокреативной техники языка и Харибдой культуры (к проблеме частной эпистемологии лингвокультурологии) // С любовью к языку. Посвящается Е.С. Кубряковой. М.—Воронеж: Институт языкознания РАН, Воронежский государственный университет, 2002. С. 89–97.
21. Фомина Э.В. Философия музыки: учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. 208 с.
22. Патнэм Х. Значение «значения» // Патнэм Х. Философия сознания. М.: ДИК, 1999. С. 146–164.
23. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 158 с.
24. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы и исторической эволюции музыкальной жанровости. Дисс... кандидата искусствоведения. Киев, 1986. 172 с.
25. Шопенгауэр А. О писательстве и слог. М.: Едиториал УРСС, 2009. 72 с.
26. Buffon L. Discours sur le style. Paris: Hachette et Cie, 1905. 32 p.
27. Proust M. A la Recherche du Temps perdu. T. III. Paris: Nouvelle revues française, 1920. 895 p.



ЛЕЙТМОТИВ «Я» В МУЗЫКЕ БАХА, ШУМАНА И РАХМАНИНОВА

При исполнении, восприятии и научном изучении музыкального произведения происходит мысленное общение с воображаемым автором. Музыканты-исполнители, музыковеды-исследователи и педагоги, размышляя и рассуждая о произведениях, оперируют такими понятиями, как «авторский замысел», «авторская воля», «авторский стиль», «авторская редакция» и т.д. вплоть до «авторской аппликатуры». Это означает, что, изучая произведение, мы всегда вынуждены иметь в поле зрения образ композитора (заметим, что характерный для музыкальной педагогики и исполнительства «культ личности» автора — явление глубоко позитивное).

Из чего же формируется образ автора, необходимый и исполнителям, и критикам-аналитикам, и слушателям?

Есть два типа композиторов и, соответственно, два пути формирования образа автора:

1. Композиторы, обстоятельства частной жизни которых отражаются в содержании их произведений. (Таков, например, Ф. Шопен. Эмоциональный строй его музыки обнажает душевный мир автора, в том числе переживания ностальгического характера, элегические и иные настроения, вызванные конкретными

биографическими ситуациями, событиями личной жизни).

2. Композиторы, содержание произведений которых не связано с обстоятельствами их частной жизни. (Таков, например, Дж. Верди. Тематика его произведений не зависит от житейских ситуаций автора и должна рассматриваться отдельно от биографических событий. Эмоциональный строй его музыки связан с переживаниями вымышленных персонажей, с их реакциями на повороты сюжета и не зависит от реальных перипетий судьбы автора).

В зависимости от принадлежности композитора к тому или иному типу, формирование образа автора должно опираться на разные источники. Образ композитора первого типа в значительной мере «вычитывается» из его произведений, при этом эпистолярная, мемуарная, биографическая и научная литература служит вспомогательным материалом. Наоборот, образ композитора второго типа складывается на основе биографической литературы, переписки, воспоминаний современников, но не на основе тех сюжетов и эмоциональных состояний, которые данный композитор воплотил в творчестве. В этом случае при формировании образа автора анализ содержания

музыкальных произведений играет вспомогательную роль.

Есть, однако, особые, весьма редкие случаи, когда композитор сознательно помещает самого себя в структуру содержания произведения. Разумеется, — становясь персонажем произведения, — в структуру содержания музыки входит не сам композитор, а его образ. Для этого требуется некий звуковой носитель образа, каковым может выступать мелодия, аккорд, тембр, ритмическая фигура (или их сочетание).

В истории музыки существуют стилевые системы, в которых определенная комбинация звуков символизирует личность автора. К таким явлениям относятся, в частности, индивидуальные композиторские стили И.С. Баха, Р. Шумана, Д.Д. Шостаковича, где источником темы-символа, своего рода «персонального клейма», послужили сознательно использованные буквенные сочетания, присущие фамилии или имени (BACH, SCHU, DSCH), прочитанные как ноты и расшифрованные по системе латинского буквенного обозначения звуков [Подробнее см.: 10]. Такие носители — звуковые символы личности автора — мы условно называем лейтмотивами «Я» (или «Я-мотивами») [2].

При включении образа автора в структуру произведения происходит сложная игра смыслов одновременно в двух планах: содержания и формы, что требует специального аналитического выявления. Для музыковедов такие случаи настолько же важны и интересны, насколько для теоретиков живописи важ-

ны случаи обнаружения автопортрета художника среди персонажей многофигурной картины (что кардинально меняет понимание смыслов).

Цель настоящей статьи — выявить и истолковать сложные случаи применения лейтмотива «Я» у И.С. Баха, Р. Шумана, и С.В. Рахманинова, не изученные музыковедением в должной степени.

Первое наблюдение касается применения в качестве лейтмотива «Я» темы BACH — общепризнанного звукового символа И.С. Баха. Профессор Казанской консерватории Яков Гиршман написал специальную книгу об истории этого символа [4], где он приводит сводку всех случаев использования темы BACH разными композиторами (по состоянию на 1990 год). Согласно сводке Я. Гиршмана, баховедение зафиксировало лишь один достоверный случай использования темы BACH в музыке самого Баха — в неоконченной тройной фуге (Контрапункт XVIII) из цикла «Искусство фуги», плюс еще четыре сомнительных случая — в клавирных фугах, принадлежность которых Баху оспаривается. А. Майкапар в статье 2007 года дополнительно указал на применение этой темы также в кульминации Жиги из Английской сюиты № 6 [9].

Однако наиболее важный случай, где, по нашему мнению, Бах применил свою фамильную анаграмму и тем включил себя в структуру произведения, остался без должного внимания (и понимания) исследователей. Речь идет о теме фуги «Kyrie eleison» (№ 3) из Мессы h-moll. Я. Гиршман упоминает

это место [4, с. 17] в числе мотивов, ассоциирующихся с темой ВАСН и «имеющих с ней глубокое внутреннее родство» [4, с. 15], но не называет его в числе случаев использования самой темы ВАСН. По нашему мнению, мотив, звучащий в начале этой фуги, является «Я-мотивом» Баха, несмотря на то, что не содержит ни одной из букв его «четырёхбуквенного имени» (и не мог бы содержать хотя бы потому, что в тональности си минор нет си-бемоля).

При анализе мы исходим из следующего:

1) ВАСН — не монограмма, но анаграмма, то есть такое слово, в котором буквы могут перекомбинироваться, их последовательность может меняться. Как пишет о таких анаграммах О.В. Сурминова, «...композиторы порою составляют свои ономафонии путем свободной селекции букв имени, что усиливает их скрытый смысл» [10, с. 286].



Что может означать в драматургическом плане появление авторского лейтмотива «Я» синхронно словесному тексту молитвы «Господи, помилуй»? Существует известный кинематографический прием «наплыва камеры» (или «наезда камеры»), когда вначале виден общий план (толпа людей), потом средний план (группа людей) и, наконец, крупным планом дается одно лицо из толпы. Предвосхищение такого приема находим у Шекспира, где «история сужается в количестве лиц — она дохо-

2) ВАСН — не только четыре буквы (ноты), но и мелодическая линия, ими образуемая, буквы (ноты) при транспозиции в любую тональность меняются, а мелодическая линия остается неизменной.

3) Интервалы между звуками темы могут меняться путем замены на энгармонически равные (в этом сказался приобретенный Бахом навык мышления в условиях темперированного строя, где от энгармонической замены интервалов мелодия не меняется).

В соответствии с этими тремя условиями можем утверждать, что начальные звуки темы «Kyrie eleison» (fis-g-eis-fis-gis) образуют ту же самую мелодию, что и анаграмма ВАСН в комбинации b-h-a-b-c. При этом интервал большой секунды (h-a) заменен на уменьшенную терцию (g-eis), а хроматический полутон (b-h) заменен на диатонический (fis-g).

дит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы» (формулировка Ю. Тынянова) [цит. по: 8, с. 30].

Драматургическая логика первого песнопения мессы («Kyrie eleison»), занимающего в Мессе h-moll Баха три начальных номера, видится такой: первая фуга «Kyrie eleison» — коллективное моление (общий план), второй дуэт «Christe eleison» — голоса группы людей (средний план), третья фуга «Kyrie eleison» — молящийся один человек (крупным планом), где текст

говорит: «Господи, помилуй», а мелодия говорит: «Бах». Смысл такого сочетания: «Это я, Бах, обращаюсь к Тебе, Господи».

Автор при помощи лейтмотива «Я» включает самого себя в ткань произведения. В этом — момент скрытой или явной рефлексии. Если опираться на классическое определение, данное рефлексии Вильгельмом фон Гумбольдтом, мы увидим, что сознательное использование при сочинении музыки тем-символов самоидентификации автора — важный композиционный прием, который позволяет создавать, культивировать и опознавать в музыке рефлексию. По Гумбольдту, рефлексия состоит «в различении мыслящего и предмета мысли». «Чтобы рефлексировать, дух должен <...> подобно предмету противопоставиться самому себе» [5, с. 301]. Исходя из этого, можем утверждать, что лейтмотив «Я» в Мессе h-moll И.С. Баха служит инструментом авторской рефлексии. Парадокс в том, что рефлексию мы меньше всего ожидаем встретить в жанре мессы, для которого не характерна индивидуализация и субъективность.

«Автопортрет» Баха, вычитываемый в суровой аскетичной теме третьей фуги, его индивидуальный голос, звучащий в этом разделе мессы, — уникальный случай создания образа автора в произведении данного жанра.

Второе наблюдение касается анаграммы SCHА, лежащей в основе всех пьес «Карнавала» Р. Шумана. Автор составил эту анаграмму из четырех «музыкальных» букв своей фамилии

(SCHumAnn). Но поскольку в письме к Генриетте Фойгт [12, с. 230] и в статье о Ф. Листе [11, с. 229] Шуман указал, что при перестановке эти же четыре буквы образуют название города Аш (Asch), все комментаторы «Карнавала» упоминают именно об этом второстепенном значении анаграммы, не обратив должного внимания на ее основное значение. Даже в монографии Д.В. Житомирского [6, с. 284] и в его комментариях к переписке Шумана [12, с. 612] в связи с данной темой ошибочно сказано о совпадении лишь с тремя начальными буквами фамилии композитора (SCH), а не о принадлежности к фамилии всей четырехбуквенной анаграммы. Не зря в письме к И.Ф. фон Фриккену буквенный шифр темы «Карнавала» Шуман называет «моя загадка» [12, с. 235]: до сих пор (в результате неверной разгадки этого шифра) пианисты-исполнители и музыковеды-аналитики не «прочитывают» автопортретный смысл пьес «Карнавала» [Подобнее см.: 7]. А смысл в следующем: либо каждая из пьес является парным портретом («Шуман и Клара», «Шуман и Шопен», «Шуман и Паганини» и т.д.), либо во всех номерах (а не только в пьесах «Флорестан» и «Эвзебий») — автопортреты самого Шумана в разных обликах. Подобного рода «романтическая автопортретность» пояснена академиком А.И. Белецким: «Байрон был не единственным среди романтиков <...>, который постиг “только один характер” — свой собственный; для романтических героев характерно, что все

они, в большей или меньшей степени автопортретны <...>» [1, с. 14].

Случаи использования Шуманом темы SCNA за пределами «Карнавала» еще предстоит исследовать.

Третье наблюдение (относящееся к лейтмотиву «Я» в музыке С. Рахманинова) — самое неожиданное, поскольку музыковедение прежде не выявило монограмм или анаграмм, подтверждающих самоидентификацию композитора, хотя вариант написания фамилии латиницей, которым пользовался Рахманинов (Rachmaninoff), казалось бы, давал хорошие возможности для создания своей «персональной» лейттемы.

Изучая стиль этого композитора, мы интуитивно ощущаем явную личностную, субъективную составляющую его музыки (даже автопортретность во многих моментах). Музыка Рахманинова лично зависима, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самоотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа. Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приемы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, вносящие в произведение семантику аутоперсонификации.

Существует рахманиновская тема, семантика которой аналогична темам-монограммам, хотя она и не связана, как это традиционно бывало в послебаховских стилях, ни с какой буквенной

комбинацией, в том числе с фамилией композитора.

Ключом для раскрытия значений того мелодического комплекса, который выполняет функции лейттемы автора, является малозаметная на фоне крупных рахманиновских шедевров вокальная пьеса, сочиненная «на случай». Речь идет о «Письме К.С. Станиславскому от Рахманинова» — произведении, предназначавшемся явно «не для печати», написанном на собственный прозаический текст в шутливой манере, уместной в дружеской компании или в театральном «капустнике». Однако именно в этой «периферийной» пьесе композитор единственный раз (очевидно, не намеренно) дал нам «ключ», зафиксировал и расшифровал вербально ту интонацию, с которой он ассоциирует свое «я», как бы назвал мелодическую формулу — аналог своего имени в музыке. О том, что это вышло естественно, безыскусно, спонтанно, а вовсе не было специально рассчитано, продуманно и мастерски сконструировано, свидетельствует предельная простота, аскетичность (чтобы не сказать скудность) мелодической линии: автор явно не старался искусственно сделать ее краше. На словах «Ваш Сергей Рахманинов» тоном легкой самоиронии композитор «проговорил» ту элементарную интонационную формулу, которую мы находим в разных вариантах во многих его серьезных сочинениях. «Письмо К.С. Станиславскому от Рахманинова» позволяет достоверно установить и осознать ассоциативную связь важнейших моментов рахманиновской музыки с его «я».



В «Письме К.С. Станиславскому от Рахманинова» (такты 34–35) семантизированы четыре варианта темы: 1) в вокальной партии оstinatное чередование основного и нижнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона, в пунктирном ритме; 2) в фортепианной партии, в правой руке — оstinatное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона

в пунктирном ритме; 3) то же, но на расстоянии полутона; 4) в левой руке — то же, но равными длительностями:

Все эти варианты темы встречаются (разумеется, без словесной подтекстовки) в инструментальной музыке Рахманинова и имеют смысл лейтмотива.

Привожу лишь несколько примеров из Второго концерта:

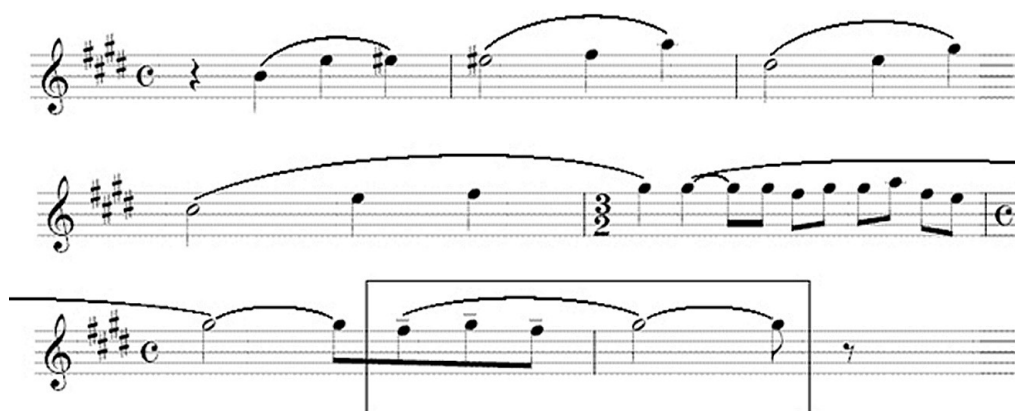
Тема I части:



Модификации темы на гранях формы, например:



Лейтмотив, встроенный в тему II части:

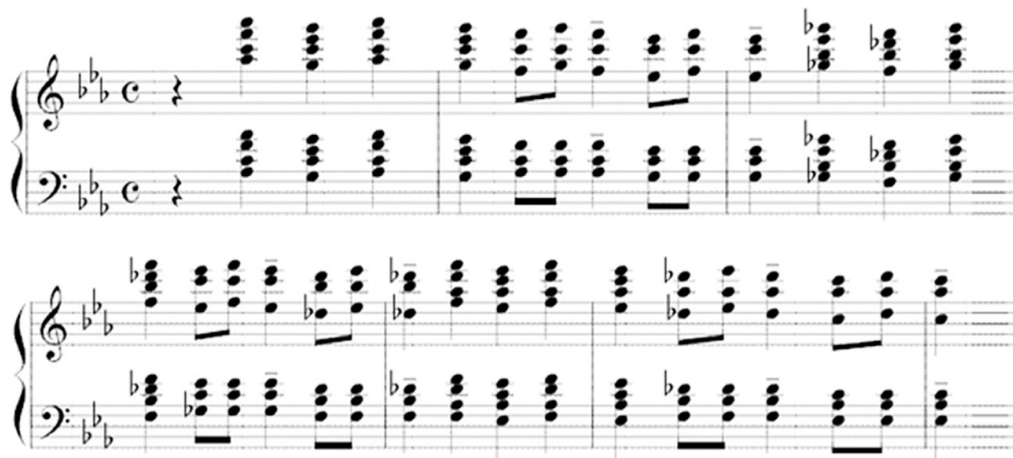


В III части Второго концерта по существу вся тематическая ткань основана на лейтмотиве «Я» в разнообразных фактурных обличьях и с применением приемов мотивно-тематической разработки. Вот, например, вариант, где воплощена идея трехуровневого секвенцирования (движение звуков на секунду вниз внутри мотива плюс секвенцирование мотива по секундам вниз внутри

фразы и нисходящее по секундам секвенцирование фразы) (стр. 72).

Начальные такты Третьего концерта, начальные такты поэмы «Колокола» — построены на том же лейтмотиве.

Все случаи появления лейтмотива «Я» в этих и других произведениях Рахманинова еще ждут своего программного истолкования, особого для каждого конкретного эпизода. Но общей



основой для понимания смысла рахманиновской лейтмотивной техники служит ее связь с рефлексивной стороной музыкального мышления, с теми уникальными свойствами стиля, которые мы определяем как «рахманиновский титанизм» [См.: 3].

Выводы, следующие из приведенных наблюдений, касаются музыкальной педагогики, анализа содержания музыкальных произведений и практики исполнительства. Когнитивная трудность состоит в том, что образ автора (без которого невозможна адекватная интерпретация произведений) ни у кого

не бывает врожденным или интуитивно данным; образ каждого композитора приходится целенаправленно формировать в ходе учебных занятий по всем музыкальным дисциплинам, что является сложной педагогической задачей, требующей специальных дидактических приемов. Этому в ряде случаев может помочь расшифровка и толкование лейтмотивов «Я». Формируя в своем сознании адекватный образ композитора на основе расшифровки его лейтмотива «Я», музыканты-исполнители, музыковеды и слушатели обретают новое (иногда неожиданное) понимание его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белецкий А.И. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм / Под ред. А.И. Белецкого. Л.: Academia, 1927. С. 5–25.
2. Ганзбург Г.И. Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова // С. Рахманінов: на зламї столїть. Вип. 3. / Під ред. Л.А. Трубікової. Харків: Носань, 2006. С. 101–105.
3. Ганзбург Г.И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Сергей Рахманинов: История и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 263–269.
4. Гиришман Я.М. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И.С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: Казанская государственная консерватория, 1993. 108 с.

5. Гумбольдт В. О мышлении и речи // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 301–302.
6. Житомирский Д.В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
7. Зенкевич С.И. «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. Вып. 6 / Отв. ред. Т.А. Шрадер. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 333–350.
8. Козинцев Г.М. Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1973. 232 с.
9. Майкапар А.С. Мотив В-А-С-Н // Искусство (Приложение к газете «Первое сентября»). 1997. № 16.
10. Сурминова О.В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2009. № 96. С. 285–293.
11. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. Т. 2-А / Сост., текстол., ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д.В. Житомирского. М.: Музыка, 1978. 328 с.
12. Шуман Р. Письма. [В 2 т.] Т. 1 (1817—1840) / [Пер. с нем. А.А. Штейнберг]. М.: Музыка, 1970. 720 с.



«СТРАНСТВИЕ РОЗЫ» Р. ШУМАНА. ОПЫТ ТРАКТОВКИ СЮЖЕТА

В 1851 году Р. Шуман, приобретший к тому времени славу и как мастер крупных вокально-симфонических произведений создает новое сочинение в упомянутом жанре — «Странствие Розы». Произведение создавалось в сотрудничестве с автором одноименной поэмы, немецким писателем и поэтом-романтиком Генрихом Морицем Хорном. М. Хорн создал целый ряд поэм, романов и новелл: «Die Lilie vom See», «Die Dorfgrossmutter», «Neue Dichtungen», «Auf dem Schloss und im Thal», «Die D monen», «Des zerrissene Dreiklang» и др. «Странствие Розы» («Die Pilgerfahrt der Rose») одна из первых поэм автора.

Музыкально-литературное целое произведения Р. Шумана — М. Хорна уже в названии своем отражает динамическое и созидательное начала, заключенные в пространственно-временную форму сочинения. Значение понятий, запечатленных в «Странствии Розы», обращает взгляд исследователя к вневременному.

Слово «странствие» (в оригинале «Pilgerfahrt» — «паломничество») предполагает переход от прежнего состояния к чему-то качественно иному. Процесс странствия осуществляется через ряд изменений, внутренних и внешних превращений. Странствие

являет круг свершений — от зарождения в Вечности до растворения в ней через движение во Времени. В эпоху романтизма целью странствия становится Голубой цветок (символ единения с Мировой душой, характерный для романтической философии и романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген»).

Множество смыслов охватывает имя главного персонажа произведения — «Роза». Это один из самых распространенных мифопоэтических образов, который в пределах «цветочного» кода занимает ведущее место. Символика розы многозначна, она — символ тайны, тишины и молчания; красоты, весны, любви и радости. От Древнего Египта до суфизма, от Каббалы и библейских текстов до католических храмов и «Божественной комедии» Данте — повсюду находим ее разнообразные трактовки [3]; [6, с. 386–387].

Бесконечный потенциал смыслов имени Розы придает ему значение символа. Предпринимая попытку понять, разгадать стоящее за литературными и музыкальными знаками «Странствия Розы», приведем краткое изложение сказки М. Хорна — Р. Шумана, воспользовавшись текстом русскоязычной версии либретто, изданного товариществом «Печатня С.П. Яковлева»

в 1886 году. (В цитируемых фрагментах сохраняется орфография оригинала).

Все дышало весною. Роскошный наряд деревьев из листьев и ветвей блеснул, облитый лучами полуденного солнца. Во всех сердцах царил мир и свет. Наступила ночь Иванова дня. Все погрузилось в сладостную грезу, и в этой тишине вдруг пронеслись радостные звуки: «Мы пляшем, играем ночью порой, прочь улетаем только с зарей». Так пели веселые эльфы. Но там, где кружилась их пестрый рой, прозвучал печальный голос Розы:

*Любить хочу я и страдать,
Как женщина, любя, страдает,
Хочу любовь и жизнь узнать!*

Вняв мольбам Розы, Королева эльфов превращает ее в девушку и дает ей волшебную розу — залог счастья и любви. Если Роза утратит дар, то должна будет проститься с жизнью и следующей весной возвратиться к цветам в прежнем обличье.

Наступило утро. Роза просыпается среди зеленой солнечной долины и стремится найти приют в мире людей. Она спешит в один из домиков и тихо стучится в дверь:

*Одинока в мире я
В свой дом не примете ль меня?*

Хозяйка домика, Марта, грубо отказывает Розе в крове, и та продолжает свое странствие. Близится вечер, и вот, перед Розой появляется бедный домик, спрятавшийся в кустах душистой сирени. Рядом с домиком Роза видит кладбище и старика, роющего могилу.

Могильщик рассказывает девушке о смерти дочери Мельника. В момент их диалога появляется похоронное шествие:

*Как бурей уносит с деревьев листья,
Как гибнут, едва распустившись,
цветы —
Так губит злой рок и наши мечты.*

Совершается печальный обряд, все удаляются. Только Роза в печали склонилась над холмом. Тем временем показалась луна, засверкали звезды. Наступила ночь. Могильщик, заметив Розу одну над могилой, дает ей приют до утра. Перед сном Роза молится, благодарит Царя небесного. Утром старик приходит будить Розу и дает ей свое благословение. Он отводит девушку к Мельнику и Мельничихе и дарует в их лице ей отца и мать. Старики очень скоро привязались к Розе, полюбили ее всем сердцем. Многие вздыхают о ней, надеясь некогда назвать своей, но более всего — молодой Лесничий. Однажды в воскресенье, щегольски одетый, он приходит к Розе просить ее руки.

*Когда же мельник дочку позвать
к себе велел
И от нее ответа добиться
захотел —
В смущенье, вся зардевшись, тут
к милому на грудь,
Без слов, она приникла, не смея
вверх взглянуть.*

Наступает день свадьбы. Мельница украшается цветами и венками, останавливается ее колесо; весело играют скрипки, кружатся и мелькают пестрые

пары, в честь новобрачных слышится «виват».

Проходит год, и в руках Розы лежит с улыбкой на устах малютка дочь. Роза радостно глядит на нее, благодарит Творца и отдает малютке розу со своей груди:

*Дитя, возьми! Здесь жизнь свою
Я с этой розой отдаю.
Я знала счастье и любовь;
Теперь к цветам вернусь я вновь.*

Так, с лицом радостным и светлым заснула Роза вечным сном. Но не к цветам, а к свету вечному воспарила она.

Как упоминалось выше, Шуман принял самое активное участие в разработке либретто. По просьбе композитора Хорн изменил сюжет своей сказки. В первоначальном варианте Роза вновь превращалась в цветок. Таким образом, ее путь приводил к началу, замыкался двумя мирами: природа — человек — природа. Такая структура отражает пантеистическое видение бытия: природа есть Бог, и Бог есть природа. Шуман настоял на другом окончании сюжета, — теперь Роза после смерти становилась ангелом. У Шумана возникает иная иерархия: природа — человек — ангелы. В такой системе природа пребывает в Боге, но Бог не есть только природа. В письме к Хорну в Хемниц от 9 июля 1851 года Шуман пишет по этому поводу следующие строки: «Что, если после смерти Розы появится хор ангелов... Движение ввысь — Роза, девушка, ангел — кажется мне поэтичным и к тому же перекликается с учением о более



*Роберт Шуман,
портрет работы Эдуарда Бендемана*

возвышенном перевоплощении существ, учением, которому мы все привержены» [9, с. 280–281].

Идея перевоплощения существ лежит в основе многих мистико-религиозных практик и учений. На романтиков, как известно, особое влияние оказали труды Платона и неоплатоников (Плотин, Прокл). Главное сочинение, цитируемое романтиками, — «Аврора или Утренняя заря в восхождении» (1610) немецкого мистика Якоба Бёме. Согласно Бёме, триединый Бог повторяется в своей троиственности в мире ангелов, в природе и в человеке. Черты природного и человеческого, просветленные, становятся признаками Божества. Идея иерархичности и перевоплощения на пути к слиянию с Божеством становится сквоз-

ной для многообразия мистического опыта романтизма. В связи с этим может быть назван ряд имен: Новалис, Ф. Шеллинг, Г. Вернер, Фр. Шлегель. В «магическом идеализме» Новалиса идея метаморфоз представлена программой целостного физического и духовного преобразования человека. Она предполагает, вслед за Бёме, три стадии качественности — качество природы, просветленное, становится качеством человека, который, прозревая в любви мистическую сущность мира, сливается с Божеством.

Известно, что романтики, не ограничиваясь умозрительными заключениями, ставили эксперименты с материей. Новалис, например, осенью 1797 года поступает в Горную академию во Фрайберге (Саксония), где становится прилежным учеником Вернера. Абрахам Готлоб Вернер (1749—1817), немецкий теолог и минералог, разработал классификацию горных пород и минералов. Его учение — непутизм — основано на представлениях о происхождении всех горных пород из вод первичного Мирового океана, покрывавшего всю Землю, и из вод всемирного потопа. Новалис, очевидно, вкладывал в его уроки свой магический смысл, впрочем, он не был одинок в своих экспериментах. Так, Фр. Шеллинг изучал природу света. В своем труде «Идеи к философии природы» он рассматривает свет как момент неразличимости идеального и материального, на основании чего делает столь известный вывод: «абсолютно реальное — есть абсолютно идеальное».

Поискам Новалиса и Шеллинга предшествуют открытия в разных естественнонаучных сферах, сделанные И.В. Гёте. Как известно, «великий олимпиец» изучал минералы, ландшафты, атмосферные явления, морских животных, краски. Постепенно сформировалась у него идея о «метаморфозе» растений, близкая романтическим представлениям о единстве всего сущего, духа и материи, родстве всего многообразия форм материального мира, и, как следствие, — возможности превращений, метаморфоз [1].

Расцвету романтической философии предшествовало появление «Идей к философии истории человечества» И.Г. Гердера (1744—1803). В этом грандиозном труде, включающем 20 книг, немецкий философ дал изображение поэтапного становления человечества, объединив представления современных ему космологии, биологии, антропологии, географии, этнографии, истории. Общий порядок природы Гердер понимает как ступенчатое поступательное развитие совершенствующихся организмов от неорганической материи через мир растений и животных — к человеку, и в будущем — к сверхчувственной «Мировой душе».

«Магический идеализм» Новалиса представил идею перевоплощения в форме, близкой романтическому чувству жизни. Новалис создал понятие о поэте (не просто человеке) как о мессии природы, призванном одухотворить ее и низвести Царство Божие на землю. «Экстрактом всех вещей» в романтизме становится поэт — творец и чародей.

Именно ему принадлежит теперь великое дело освобождения природы. Путь перевоплощений «внутреннего» человека мыслится Новалисом как движение от природы через мистическое прозрение в любви — к смерти, которую он приемлет как высшую форму жизни.

Стало быть, сюжет «Странствия Розы» и, в частности, концепция, предложенная либреттисту Шуманом, целиком отвечают духовной практике романтической эпохи, самым названием символизируя извечный процесс Великого Делания.

Повествование в «Странствии Розы» начинается прославлением «святой весны» и красочным описанием одушевленной жизни природы:

*Дыханьем благотворным повеяла
весна,
Полям пора настала воспрянуть
от сна:
Глядят на мир цветочки
из зелени лугов,
И дышит все весною под сению лесов;
.....
Под кровом тихой ночи природа
мирно спит,
Лишь бледный месяц кротко
на спящий мир глядит.*

Уже в этом небольшом фрагменте отражены некоторые излюбленные романтиками положения, «в которых сама жизнь как бы отдает поэту свою тайну, в которых бесконечное ближе и яснее» [2, с. 29]. Тик, например, любил описывать весну, поэзию восхода и захода солнца, лунной ночи. Танцы эльфов, диалог Розы и Королевы эльфов, за-

рождение действия происходят ночью. Как ночь, в глубинах которой — начало всякого бытия («Гимны к ночи»), является Новалису София, она — природа, таинственная богиня, спрятанная под покрывалом.

Роза, как «открывшееся томление земли», появляется в ночь на Иванов день. Именно в этот день по тюрингским поверьям расцветает Голубой цветок. Вторая глава «Генриха фон Офтердингена» следует за описанием сна Генриха о Голубом цветке и начинается словами: «Иванов день уж прошел...». Символика Голубого цветка предполагает мистическое прозрение мира в любви, ибо душа природы открывается в томлении по чуду любви. Так, Матильда открывает Генриху смысл бытия — только любовь дает познание мира. «Мы только бодрствуем, когда мы любим, — говорит Тик. — Любовь — познание тайны бытия <...> любовь позволяет человеку увидеть то, что каждую минуту могло бы открыться ему, если б он умел смотреть». Желание Розы стать человеком и получить любящую душу определяет следующий после томления стихии этап преобразования сущего, поскольку лишь человек способен, путем духовного восхождения, привести первовещество в объятья Мировой души.

На пути становления Розе покровительствует «помощник» (по классификации В. Проппа) [6]. Он проявляется в двух образах — Королевы эльфов и Могильщика. В обоих случаях «помощник» выступает в роли дарителя (Королева эльфов дарует розу,

а Могильщик — благословение и родительский дом) и проводника, насылая сновидения. Перечисленные функции в мифологии связывают обычно с Меркурием. Сон Розы в Иванову ночь, в связи с указанной символикой, обозначает смерть или «вхождение в замкнутое пространство» (Лотман) [4, с. 220], а ее пробуждение — «выхож-ден-ие из замкнутого пространства» или рождение. Так свершается первый круг превращений: на смену лунной ночи приходит солнечное утро.

*Проходит ночь; уж день настал,
и соловей защелкал где-то*

.....

*Проснулась Роза радостно,
Восторженно глядит на мир;
В ее прекрасных волосах
Играет утренний зефир.*

Образ соловья не случайно сопутствует пробуждению Розы в новом облике — девушки. Пение соловья сделало его у разных народов олицетворением певца, поэта и поэзии, как символов бесконечности. В арабской средневековой поэзии распространен мотив любви розы и соловья (соловей — душа, роза — красота). Утренний зефир являет собой молодое, детское дыхание вселенной, наполняющее волосы — олицетворение жизненной силы. Пробужденная Роза оказывается среди холмов, долин и лесов, которые для Розы-девушки предстают как нечто дикое и хаотичное. Потому она спешит найти приют в одном из домиков — символе освоенного места и обители человека, космоса и упорядоченного пространства, —

но получает отказ. Проникновению Розы в мир людей препятствует Марта. В пределах функциональной классификации Проппа, Марта выступает в роли сказочного «антагониста». В мир людей Роза попадает через дом Могильщика. Это свершается на закате, в момент похорон юной дочери Мельника, что может являться как намеком на будущее свершение, так и символом взаимозамены девушек и ритуального умирания Розы для нового рождения в мире людей. Ведь недаром за появлением Розы на мельнице следует диалог:

*Мельник
Как? Не во сне ль я вижу все?
Мельничиха
На дочь похожа так она!*

Роза, склонившаяся над могилой, символизирует ритуальный обряд Rosaria, во время которого могилы украшались розами. Наступает ночь, на небе показывается Луна, завершающая второй круг становления, в предвестии третьей и заключительной вехи процесса превращений. Могильщик оказывает Розе радушный прием и просит остаться на одну ночь. В его доме Роза видит сухой венок усопшей жены Могильщика. Мотив рано умершей возлюбленной является одним из ключевых в романтизме, как в жизни самих романтиков (София Кюн, София Мери, Августа Бемер), так и в жизни героев их произведений (Матильда в романе Новалиса, жена лесничего в сказке а). Перед сном Роза молитвой благодарит Царя небесного. Интересно, что музыкальная часть этой молитвы, представленная в виде хора,

звучит в тональности Des-dur — романтической тональности любви. Здесь можно снова упомянуть Тика. В его произведениях любовь — «это тихая молитва и поклонение, это музыка святых слов, рождающихся из глубины узнанной навеки души» [2, с. 85]. Такая любовь предстает у Тика в образе лилии (небесное поклонение). Чувственность, которая является романтикам как нечто божественное, как «откровение мистического переживания», предстает у Тика в образе розы. Таким образом, молящаяся Роза Шумана (именно он предложил ввести в сюжет молитву Розы и следующий за ней хор эльфов) соединяет в себе два этих начала, являя совершенную любовь. Засыпая, Роза слышит голоса эльфов. Они зовут ее вернуться звездной ночью в лесную глушь, просят избежать людей, напоминают о страданиях. А ведь в «Пери» Шумана есть аналогичное решение — квартет пери, появляющихся на последнем подступе Пери к Раю, и зовущих ее вернуться к ним или взять их с собой. Причем, текста такого в поэме Т. Мура не было, идея подобного поворота сюжета принадлежит Шуману.

На следующее утро Могильщик приводит Розу — выражение совершенной любви и красоты — в опустевший дом Мельника, и горе отступает. Розу принимают как родную дочь, даря ей тепло родительской любви.

Довольно значимую роль выполняет здесь символ мельницы. В христианском искусстве средневековья мельница символизировала Христа (подобно зерну под жерновами и винограду в давильне, Христос претерпел за людей смертные

муки). Мельничное колесо выступает, прежде всего, как солярный символ, но у разных народов получает различную трактовку. В кельтской мифологии, например, колесо с четырьмя спицами символизирует астрономический год и смену четырех сезонов, слова, обозначающие «год» и «колесо» в кельтских языках совпадают.

Такая трактовка символа перекликается с романтической идеей смены времен дня, возрастов человеческой жизни (Й. Геррес). Рядом с мельницей расположен весенний сад, который не может восприниматься иначе как Рай земной. Начиная со средневековья, семантика образа мельницы двойственна: мельница была местом сходов общин и воспринималась как перекресток священного и в то же время нечистого пространства. Таким образом, мельница как центр деревни (упорядоченного пространства), расположенной в глубине лесов и долин (дикое, хаотичное), предстает центром некоего микромира — прообраза космоса.

Сбылось то, чего так ждала Роза: она полюбила Лесничего, и радость эта увенчалась свадьбой. Мельничное колесо остановилось, исчезли будни, все вокруг преобразилось — наступил долгожданный праздник таинства брака, понимаемый романтиками как святое соединение телесного и духовного, как святая радость, в которой «тело человеческое стремится к величайшему просветлению и одухотворению, а душа — к величайшему воплощению в реальной телесной форме» [2, с. 84]. «Бог должен пребывать в любящих, — говорил

Шлейермахер, — их объятия — это Его соединение» [2]. Лишь в истинном браке свершается просветление всего многообразия действительной жизни, и в момент рождения ребенка любовь

становится видимой. Появление дочери и передача ей цветка жизни становится для Розы не только рождением из себя, но и рождением себя в мире горнем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 525 с.
2. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 231 с.
3. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Бретано и гейдельбергских романтиков. М.: С.И. Сахаров, 1919. 204 с.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история / Тартуский университет. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
5. Людвиг Тик о продолжении романа // Новалис. Герих фон Офтердинген. М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 105—112.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М.: Российская энциклопедия, 1994. 719 с.
7. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа). М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
8. Шуман Р. Письма. В 2-х т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 525 с.



В ПРОСТРАНСТВЕ АССОЦИАТИВНОЙ ИГРЫ: КОМПОЗИЦИЯ И. СОКОЛОВА «ЧУДО ЛЮБИТ ПЯТКИ ГРЕТЬ» НА СЛОВА А. ВВЕДЕНСКОГО

Рубеж 1999–2000-го годов стал кульминацией переломного этапа в творчестве Ивана Соколова. Композитор охарактеризовал его как переход «от концептуализма к так называемой чистой музыке» [8], который шел через камерно-вокальные сочинения. В период с 1996 по 2000-й год Соколовым было создано более 150 романсов. По мнению автора, именно в это время им был найден музыкальный «ключ к стихам» [9], благодаря которому друг за другом, с постепенным укрупнением формы, появлялись — отдельные романсы на стихи А. Белого, А. Блока, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, А. Пушкина, В. Хлебникова, А. Фета, Г. Айги, Е. Баратынского, И. Бунина, О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, И. Анненского, развернутый вокальный цикл «Далекая дорога» на слова А. Платонова, масштабная композиция с элементами театрального действия «Чудо любит пятки греть» по произведениям А. Введенского.

В начале ноября 1999 г., заканчивая работу над «Далекой дорогой», Соколов приступил к написанию сочинения по просьбе Марка Пекарского. Созданная в результате композиция на стихи А. Введенского для голоса, ансамбля

ударных инструментов и фортепиано «Чудо любит пятки греть» прозвучала 27 февраля 2000 г. в Доме Ученых в рамках концертного абонемента под названием «Музыканты смеются». Масштабное сочинение, длящееся около двух часов, состоит из двух частей и включает в себя избранные стихотворения Введенского, которые используются полностью или фрагментарно. (Строка, послужившая названием композиции, взята из стихотворения А. Введенского «Гость на коне», 1931–1934).

Вследствие того, что переход к «чистой музыке» Соколов осуществляет, обращаясь к стихам, к которым, по его мнению, он находит ключ, возникает вопрос — почему те или иные стихи становятся своеобразными «точками притяжения» (Л. Гервер) для композитора и какой ключ в связи с ними он обнаруживает. Для ответа на поставленный вопрос, необходимо попытаться понять и интерпретировать устройство и смыслы выбранных Соколовым стихов Введенского, стараясь проследить каким образом эти идеи реализуются в музыкальной ткани сочинения.

Поэтому логика работы будет вести нас от раскрытия особенностей стихов Введенского к приемам композиторской



Иван Соколов

техники, которыми на тот момент владеет автор. Изучая «столкновения словесных смыслов» (Н. Заболоцкий) в стихах Введенского, мы не можем в полной мере нащупать «последний смысл слов и предметов» (А. Введенский). Однако для нас важно уловить момент превращения первоначального «широкого непонимания» (А. Введенский) его стихов лишь в «видимость бессмыслицы» (Н. Заболоцкий) и попытаться истолковать их в контексте основных идей, волнующих композитора.

Анализу поэтических текстов Введенского посвящено значительное количество исследований [22], [15], [16], [20]. Довольно часто при изучении творчества Введенского применяют термин «иероглиф». Его ввел один из близких друзей поэта — Л. Липавский для обозначения того, чего «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» [См.: 1, с. 20]. Иероглиф, по мнению исследователя, двузначен и обладает собственным и несобственным значением.. По мнению Я. Друскина, природа иероглифа позволяет понимать творчество Введенского как «непрямую

или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное» [6; Цит. по: 1, с. 19]. А. Герасимова отмечает, что «иероглифическая надпись представляется непосвященному набором картинок» [4, с. 662]. При этом именно «иероглиф» представляет собой элемент «личного языка» Введенского, который и требует разъяснения, так как «собственно бессмыслицы в его стихах нет», более того, все «детали в высокой степени обусловлены» [4, с. 662]. Для нас понимание языковой единицы в виде иероглифа представляется недостаточно полным в связи с тем, что «картинка» не имеет фонетических характеристик. В ряде трудов эти языковые единицы называют также архетипом, топосом, мотивом, мифопоэтическим образом. Их соединение трактуется как бессмыслица, заумь, алогичность, парадокс, лепет. Все эти определения отсылают лишь к многозначной трактовке текста поэта, настроенного на «высвобождение подсознательных ассоциаций» [1, с. 20].

Поэтика «бессмыслицы» Введенского помимо словотворчества апеллирует к сфере смысловотворчества. В начале 1930-х годов на страницах «Серой тетради», размышляя «о времени, смерти, последнем смысле слов и предметов» [1, с. 14], Введенский пишет: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усомнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием “здание”.

Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира» [2, с. 157].

В юности поэт определил свои главные темы как «Время, Смерть, Бог», и в том, как он их решает, непременно присутствует элемент игры. Стихи Введенского представляют собой один из вариантов зауми, столь популярной в 1920-е годы, когда одним из любимых развлечений поэтов был эксперимент. Объектом семантического эксперимента в смысловом творчестве Введенского становятся не только «свойства языка как гносеологического инструмента» [20, с. 19], но и «форма языкового высказывания как таковая» [20, с. 19].

У Введенского слово выполняет функцию своего рода *пустого* или *чистого* знака, которое «не собирает в пучок семантические признаки мира» [20, с. 21], а словно «вырезает» эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху, чистую потенцию» [20, с. 21]. Таким образом, лингвопоэтическим принципом для Введенского является разложение или разобщение значений, то есть *диссоциация* (В. Фесенко) или «незнакомство слов друг с другом» [20, с. 21]. Например, никак не могут быть семантически соотнесены следующие слова: «кости

чувств», «стол мгновенно удаляется», «стул бежит», «держал орел икону в кулаке», «вбегает мертвый господин» («Кругом возможно Бог»). Находясь в своем смысловом ряду, каждое из слов логически не согласуется с другими. В своем поэтическом эксперименте Введенский совмещает несовместимое, пытаюсь с помощью ироничной игры разорвать прежние и нащупать новые логические связи в языке.

Поэт отчасти унаследовал традиции русского футуризма. Некоторое время Введенский посещал фонологическую лабораторию и вместе с Д. Хармсом был участником «Ордена заумников» [См.: 5, с. 36], который возглавлял автор книги «К зауми» А. Туфанов. Одной из особенностей зауми в поэзии является употребление не встречающихся в языке ранее фонемных цепочек, которые в привычном языковом коде способны терять семантическую функцию. В отличие от чистой беспредметности и, как отмечает Ханзен-Леве, отказа от «символической ономастопеи», звуковая заумь «с самого начала насыщена имитирующими, звукоподражательными, эмоционально мотивированными элементами» [23, с. 103]. В стихах Введенского можно обнаружить много подобных примеров — например, «она одна без дна» («Кругом возможно Бог»), «страшен вид страны» («Тучи в небе тлеют...»).

С 1920-х годов Введенский увлекался автоматическим письмом, результатом которого, по мнению А. Герасимовой, может служить отсутствие изысков в размерах и риф-

мах, так как почти всем стихам поэта свойственны «четырехстопные хорей и ямбы, иногда раёшник, с перекрестной или парной несложной рифмовкой» [1, с. 18], характерная ненормативная пунктуация и особая простота языка, напоминающая «запыхавшуюся скороговорку ребенка» (А. Герасимова). Например, «звезды праздные толпятся / люди скучные дымятся / мысли бегают отдельно / все печально и бесцельно / Боже что за торжество / прямо смерти рождество / по заливам ходят куры / в зале прыгают амуры / а железный паровоз / созерцает весь навоз».

Вспоминая изречение Тристана Тцара о том, что «мысль рождается во рту», а нередко стихи Введенского действительно напоминают бессвязное детское лепетание, мы можем уловить родство с дадаистской поэтикой. Помимо этого, к дадаизму отсылает опять же элемент игры, эксперимент, согласно которому стихотворение складывается из комбинаций уже существующих или только что придуманных слов. Подобный метод рождает разрозненные ассоциативные образы, надевая каждое слово собственной жизнью, с замкнутым в себе отдельным миром. Например, вполне в духе сюрреалистической поэзии выдержаны строки: «Жуки выползают из клеток своих, / олени стоят как убитые», «Солнце сияет в потемках леса. / Блоха допускается на затылок беса» («Кругом возможно Бог»). Игровое начало, по мнению С. Маршака, Введенский вносил и в детскую поэзию, начав с 1928 года публиковаться в периодических журна-

лах «Чиж» и «Еж», предназначенных для детского круга.

Таким образом, в собственном творчестве Введенский по-своему комбинирует с одной стороны французский сюрреализм и дадаизм, с другой — британский нонсес и озорные лимерики. Языковые структуры Введенского вполне сопоставимы с постулатами парадоксальной логики (Л. Кэрролла, Ж. Делеза, Г. Стайн). Будучи вовлеченным в пространство игры и перманентного эксперимента во имя поиска новых связей «слов и предметов», поэт обращается к логическому диссонансу, оксюмору, абсурду, нелепости, бессмыслице как к поэтическим приемам для достижения поставленной цели — обретения новой «связности мира».

Выбранные для композиции стихи Введенского И. Соколов называет «чистой поэзией» [3]. Что композитор под этим подразумевает? В одном интервью он отметил, что близким для него является воплощение в собственной музыке «чистых вещей» (И. Соколов) — таких, как «облака, ветер, дым, запахи моря» [3]. Неслучайно автор обращается к стихотворению Введенского «Элегия», в котором «предельно простые, выполненные как бы в технике примитивистской живописи пейзажи, мелькающие перед глазами едущего на телеге лирического героя» [12], своего рода странника, переплетаются с «изо-щренными, почти сюрреалистическими ландшафтами» [12]. Я. Друскин, близкий друг Введенского, называл его «homoviator», что было связано с перемещениями поэта как в собственных ми-

рах, так и «безбытном» (Т. Липавская) существовании и постоянных скитаниях. Интересно заметить, что основным образным мотивом в вокальном цикле И. Соколова «Далекая дорога» была фигура странника.

Кажущаяся на первый взгляд ясность и прозрачность «Элегии», обрачивается лишь «иллюзией простоты» (О. Лекманов). В примитивных рифмах «Элегии», также, как и в других стихах поэта, отражаются «попытки языка во что бы то ни было» [1, с. 24] соединить все рифмующиеся слова: «элегия» — «телеге я», «вершины» — «аршины» — «кувшины», «навагой» — «отвагой» — «влагой», «ладони» — «погони» — «кони», «просторы» — «уборы» — «шторы», «прячем» — «плачем» — «значим» и другие.

Название стихотворения отсылает к сентименталистской поэтике Жуковского, наполненной романтическим содержанием и внутренними переживаниями. Романтическая лирика к концу стихотворения смещается в сторону немецкой баллады, отсылающей к «Лесному царю» Гёте: «На смерть! На смерть! Держи равнение / поэт и всадник бедный». Помимо этого, окончание «Элегии», по признанию ряда ученых, является контаминацией Пушкинских «Медного всадника» и «рыцаря бедного» [13, с. 200].

Еще одна параллель возникает с «Телегой жизни» Пушкина. По мнению, О. Лекманова, Введенский не только обращается к фабуле этого стихотворения, но и в игровой манере дополняет пушкинскую рифму — «бре-

мя» — «время» — стремя». Финал «Элегии» явно напоминает начало и окончание одного из известных стихотворений Пушкина — «Я помню чудное мгновенье» — «И божество, и вдохновенье», которые у Введенского продолжают как «вдохновение» — «мгновенье» — «равнение». В строфах этого стиха Введенского улавливаются аллюзии, восходящие к фрагментам «Сказки о царе Салтане», образы гор соотносятся с основополагающим кавказским топосом в творчестве Пушкина, морской мотив отсылает к «реализации метафоры “житейского моря”» из программной пушкинской «Элегии» [Подробнее см.: 12].

Таким образом, Введенский обращается к уже созданным произведениям любимых поэтов, чтобы в свойственной ему игровой манере комбинировать их и находить новые причудливые связи, проводя тем самым «поэтическую критику разума» (А. Введенский) и формируя основы собственной поэтики.

В одном из интервью Соколов отметил, что в основу драматургии этого сочинения легла биография Введенского [3]. Прослеживается ли в композиции эта линия?

«Чудо любит пятки греть» открывает Пролог, содержащий в себе этимологическое значение глаголов предсказывать, прорицать: «И воскликнул отец: Пролог, / А в прологе главное Бог... <...> Усните сыны, / Посмотрите сны» [19]. В третьей части стихотворения «Потец», из которого Соколов заимствовал эти строки, также присутствуют *двери рая и обедня*. Если

вспомнить, что в средневековой мистере-рии Пролог выполнял функцию молит-вы или проповеди [13, с. 269], то ста-новится понятным, почему именно эти несколько строк открывают произведе-ние Соколова, для которого «Трагично то, что мы оторваны от Бога. Трагично то, что мы не понимаем, мы забыли, что это такое» [3].

Второй номер — «Человек веселый Франц» — представляет собой пример так называемого автоматического пись-ма со свойственным этому «стрекота-нию ритма» (А. Скидан) усиленным столкновением случайных словесных смыслов: «Человек веселый Франц / Охранял протуберанц / от начала до конца / не спускался он с крыльца / ме-рял звезды звал цветы / думал он что я есть ты ...» (Предположений отно-сительно того, кто является прототипом Франц, может быть множество, — мож-но вспомнить военного деятеля вре-мен Петра Первого Франца Лефор-та, обладающего веселым и жизнерадос-тным нравом, или, наоборот, немецкого писателя-абсурдиста Франца Кафку, замкнутого, болезненно воспринимаю-щего окружающую действительность).

В третьем номере, «Беседе часов», помимо основной отсылки к одной из главных тем в творчестве поэта — *вре-мени*, присутствует идея «превраще-ния», которое происходит с живыми существами или предметами. В бесе-де часов каждый час рассказывает сле-дующему часу о своем *превращении* — «Первый час говорит второму: / я пу-стынник. / Второй час говорит третьему: / я пучина...». (Вспоминая о главных

темах в творчестве Введенского, во многом созвучных Соколову, не слу-чайным представляется, что первый час является пустынником, то есть монахом-отшельником. Возможна также отсылка к стихотворению Пушкина — «Отцы пустынники...»).

Текст четвертого номера компози-ции «Тучи в небе тлеют» состоит из не-скольких разрозненных фрагментов, не-которые из них отдаленно напоминают «Зимний вечер» Пушкина. Все поэти-ческие отрывки осмысляют божествен-ную природу мироздания, что пред-ставляет собой одну из основных тем, волнующих Соколова. Сопоставляя фрагменты стихотворений, компози-тор выбирает разнохарактерные от-рывки, связанные как с огненной при-родой Бога (ибо «Бог — это огонь» цитирует он Св. Серафима Саровского [18]), так и со светлым восхвалением — «Господи, как мир волшебен, / как все в мире хорошо. / <...> / Боже мой, все в мире пышно, / благолепно и умно». В этот номер также включен отрывок о распаде мира в момент сна — «Дормир Носов, дормир» (dormer в пер. с франц. означает — сон, спать). В момент сна у Введенского происходит трансформа-ция и эстетизация мира: «Ночь превра-щается в вазу. / В иную, нездешнюю, фазу / вступает живущий мир». Далее с миром у поэта происходит следующее: «в первой строфе он переходит в не-здешнюю фазу, во второй — провали-вается, в третьей — рассыпается» [11]. Сон — представляет собой «главное со-бытие для Введенского и его, с позво-ления сказать, персонажей» [4, с. 672].

Композитора и поэта объединяют мысли о том, что «самое ценное и интересное возникает на грани, когда этой связи даже не видишь» [21, с. 127], а «все настоящие достижения в жизни рождаются как бы между сознательным и бессознательным, просачиваясь сквозь сознание человека» [21, с. 127]. При этом, по мнению Введенского, «зыбкое состояние предсонного бреда, грани, перехода из одного мира в другой» [4, с. 672] являет собой «предмет бесконечного любопытства, неиссякаемый источник вдохновения» [4, с. 672].

В «Очевидце и крысе» исследователи отмечают, что «*Очевидец* — это Он, наблюдающий происходящие перед ним события, рассказывающий, иногда размышляющий о них» [13, с. 260]. Обращаясь к заключительным строкам произведения «Где, Когда» — «Все эти шестерки, пятерки. Всю ту — суету...», можно предположить, что для очевидца, наблюдающего жизнь, «вся эта суета — крысиная возня» [13, с. 260], что, в свою очередь, напоминает Пушкина: «... Жизни мышья беготня... / Что тревожишь ты меня? Что ты значишь, скучный шепот? <...> Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу» («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»).

В заключительном номере первого акта — «Быть может только Бог» — Соколов использовал последние строки произведения «Кругом возможно Бог». Предположим, что главным здесь может быть смысловое ударение на первое слово *Быть*. Согласно Введенскому, смерть побеждает время, и только Бог

безвременен. Вероятно, в связи с этим, в заключении «вбегает мертвый господин / и, молча, удаляет время».

Первые номера второго акта «Приглашение меня подумать» и «Мне жалко, что я не зверь» Мейлах называет «апогеем лиризма» [14, с. 33], где пересекаются пространственные и временные категории, ищутся новые связи между словами и предметами.

Девятый номер «Я видел, пожалуйте, розу» — фрагмент стихотворения «Потец», лучшего, по мнению Липавского, произведения Введенского, в котором царят «логичная нелогичность» и «полная неосмыслимая бессмыслица» [7, с. 171]. Несмотря на это, композитором выбран эпизод, проникнутый лирическим настроением.

Лирический романтизм «Элегии» соответствует основному настроению второго акта.

Воспоминание о Пушкине, прощание «со всеми» и прощание «всех с одним» на *пути* к смерти придают последнему произведению Введенского «Где. Когда» и заключительному номеру композиции особую пронзительность. Мотив *пути* у Введенского связан с движением между материальным и нематериальным [6, с. 565]. (В собственной жизни поэт не чувствовал «условной прочности своего существования», отмечая, что «своя комната, свой дом — это быт: условно прочное существование; номер в гостинице — случайное место, где я, “странник в долине плача”, временно нахожусь» (А. Введенский)). Вероятно, в связи с тем, что отъезд воспринимался

Введенским как передвижение в иной мир, в последнем стихотворении поэта, встречаются слова: «Он должно быть вздумал куда-нибудь, когда-нибудь уезжать», в которых действительно улавливаются биографические элементы.

В остальном, какая-либо объединяющая смысловая линия едва уловима. Вероятно, стихи формируются в двухактную структуру исходя из того, какое настроение в них слышит Соколов и на какие волнующие его идеи они откликаются.

Каким образом эта неоднозначная многоголосная поэтическая палитра воплощается в музыке композиции Соколова?

Композитор полагает, что «Чудо любит пятки греть» продолжает ли-

нию «Далекой дороги», в которой музыка рождается вокруг слова, и на первый план выступают «выразительность, форма и подача» стиха [8]. В этом сочинении автор обращается к намеченной им в «Далекой дороге» системе условных лейтмотивов, которые, как правило, откликаются на то или иное слово.

Если перечислить основные образы избранных стихов — музыка, сон, наводнение, огонь, птицы, смерть, время, Бог, путь, — то становится очевидным их сходство со смысловыми мотивами вокального цикла «Далекая дорога». Например, слово «Бог» (№ 1, т. 102) представляет собой светлое начало для Соколова, реализующееся красками до мажора:

Handwritten musical score for the word "Бог" (God). The score is written on six staves. The first staff is for the vocal line (Oxey) and the second for the piano (p-fam). The third staff is for the xylophone (xyl.) and the fourth for the maracas (mar.). The fifth staff is for the electric guitar (e-lli) and the sixth for the electric bass (e-ne). The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic melody in the xylophone and maracas, with the vocal line and piano accompaniment providing harmonic support. The word "Бог" is written above the vocal line.

Подобная своеобразная символика берет начало в авангардном периоде творчества композитора, когда он высказывает мысль о том, что условно в его музыкальной системе добро — Бог — светлое начало — это сфера до мажора, а зло — тьма — это сфера ля минора.

В фактуре сочинения слышна вполне уловимая полистилистика. Рахманинов, Рубинштейн, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский соседствуют друг с другом на страницах одной партитуры. По мнению Соколова, «сейчас “на равных” сосуществуют все направления — и “авангардное”, и “традиционное”, со всеми промежуточными ступенями и со всеми вариантами “смесей” двух направлений» [18]. Музыкант видит тысячелетний путь развития музыки в отходе от канона: «Чтобы освоить, обожествить все возможные формальные способы создания искусства, теперь оно постепенно будет все более и более пронизывать божественным те формы, которые оно открыло, осваивать их, жить в них, творить в них, как живет и творит человек выросший, взрослый, свободный, могущий поехать и на Северный полюс, и на Эверест, и в любую другую более пригодную для жизни точку земного шара искусства» [18].

В произведении Соколова эти мысли находят выражение в его обращении к музыкальному *топосу*. С понятием «топоса» соотносятся проблемы стиля в музыке XVIII века. Л. Кириллина определяет топос

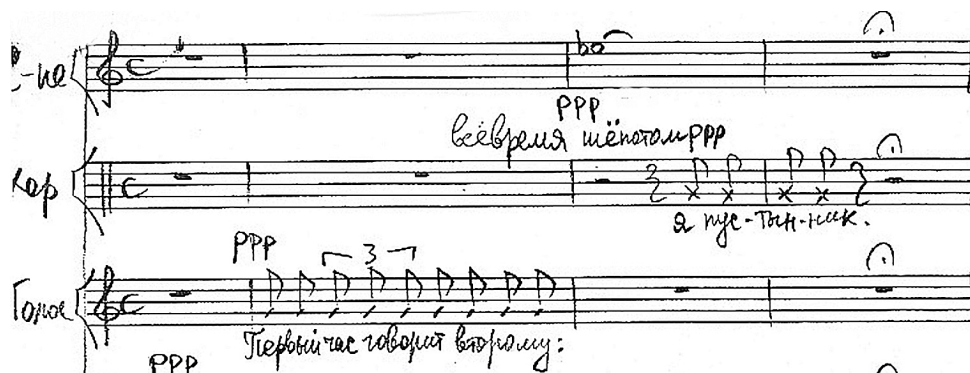
как систему «“общих мест” музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [10, с. 3]. Первоначально топос, или «общее место», появляется в риторике, будучи через какое время заимствован теорией композиции, встречается в трактатах И. Хайникена и И. Маттезона, с которыми И. Соколов хорошо знаком. Инструментальная музыка классической эпохи, по мнению Кириллиной, «не только не отказалась от системы “общих мест”, позволявших слушателю уразуметь или хотя бы ощутить основной смысл сочинения, но и довела эту систему до такого блеска, что для понимания музыки словесный текст вообще перестал требоваться» [10, с. 6]. Одним из важных моментов является проблема музыкально-риторических фигур и топосов — если музыкально-риторические фигуры апеллируют к использованию отдельного мелодического оборота, какой-либо отдельной фигуры, то топос вбирает в себя стиль, жанр, весь арсенал музыкально-языковых средств, фактурные решения, гармонию, оркестровку.

Создается впечатление, что Соколов мыслит общими формами, не индивидуально. Он как художник обращается к широкому мазку, в котором заключены не интонационные отсылки, а стиль того или иного композитора (например, использование рахманиновской фактуры в № 1 т. 146–208):



Музыка возникает из резонанса: не вычленив смысла из поэтического текста, Соколов реагирует на отдельные слова, которые могут встретиться в романах Чайковского или Рахманинова и реализовываться с помощью романтических топов. Вероятно, под «чистой» музыкой композитор подразумевает то, что он слышит в этой поэзии. Не то, что в этих стихах потенциально заложено, а то, что рождает музыкальный отклик.

Соколова также привлекает бесконечное пространство своеобразной игры со словом. Он реализует это в музыкальной партитуре, помимо того, что уже есть у Введенского. Например, в «Беседе часов» партия рояля предвосхищает, какой час начнет говорить — после единственной ноты до в первом такте звучит Голос — «Первый час говорит второму: я пустынный» [19], и так далее вплоть до «двенадцатого часа» и двенадцатизвучного аккорда (№ 3 «Беседа часов»):



В пространстве ассоциативной игры: композиция И. Соколова
«Чудо любит пятки греть» на слова А. Введенского

Handwritten musical score for the first system. The staves are labeled: P-но (Piano), C-не (Cello), Vib. (Vibraphone), Хор (Chorus), Голос (Voice), and P-но (Piano). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *ppp red.*, *vib. ppp*, and *ppp*. The vocal line (Голос) has the lyrics: "Вот-ногасе говоря третьему: Я шутю." The piano part (P-но) features a triplet of eighth notes.

В «Приглашении меня подумать» повторяет последний слог, или склады-композитор вводит Эхо, которое вает буквы наоборот:

Handwritten musical score for the second system. The staves are labeled: Vib. (Vibraphone), Голос (Voice), and Vib. (Vibraphone). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *ppp red.*, *vib. ppp*, and *ppp*. The vocal line (Голос) has the lyrics: "Про-хо-жий по-думал; он сме-тит,". The vibraphone part (Vib.) features a triplet of eighth notes. The score includes a section marked "190." and "xyl.".



Этого приема нет у Введенского. Таким образом, композитор вступает в игровое пространство поэта, внося новые элементы, воплощающие игру не столько со смыслом, сколько с самим словом.

Возможно, Соколова в творчестве Введенского привлек его уход в тот вид поэзии, где слово пребывает в своей пустой, не наполненной смыслом оболочке. Композитор идет не только за стихом, но и за тем, как он был сделан, исследуя способ сочинения, осваивая его и реализуя в своем творчестве.

Кульминацией переходного периода это сочинение может быть названо в связи с тем, что аккумулирует в себе все ранее накопленные композитором средства музыкального языка. С помощью музыки со словом автор выходит на новый этап, понимая, что материал, накопленный в романах, вокальном цикле и этой масштабной сценической композиции «настолько сформировался, что может существовать отдельно от текста» [8]. Не нуждаясь более в опоре на слово, композитор обращается к естественному, по его мнению, «чисто музыкальному стилю» (И. Соколов) без текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Введенский А.И. Все / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.Г. Герасимовой. М.: ОГИ, 2010. 736 с.
2. Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 2: Произведения 1938–1941 / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. 271 с.
3. Воспаряющие локти исполнителя: Интервью с И. Соколовым [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://http://bogemnyipeterburg.narod.ru/vocabulare/alfavit/index.html>
4. Герасимова А.Г. Бедный всадник, или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна // Введенский А.И. Все / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.Г. Герасимовой. М.: ОГИ, 2010. С. 662–691.
5. Дмитриенко А.А., Сажин В.Н. Краткая история «чинарей» // «...Сборище друзей, оставленных судьбой». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х томах. Т. 1. М.: Ладомир, 1998. С. 5–45.

6. Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбой». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х томах. Т. 1. М.: Ладомир, 1998. С. 549–542.
7. Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 2. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. С. 164–174.
8. И. Соколов «По-прежнему называю себя композитором»: Интервью Е. Дубинец с И. Соколовым // Русские музыканты за границей: прекрасная страна и жизнь здесь другая: Сборник интервью. [В печати]
9. Интервью Н. Ручкиной с И. Соколовым 04.12.2014. [Не опубликовано]
10. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с.
11. Кружков Г.М. Не просто совпадение, возможно. Йейтс и Введенский. Две колыбельные [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://kruzhkov.net/essays/yeats/ne-prosto-sovpadenie-vozmozhno/>
12. Лекманов О.А. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского [электронный ресурс] // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. Режим доступа: URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf
13. Мейлах М.Б. Примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 1: Произведения 1926–1937 / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. С. 221–284.
14. Мейлах М.Б. Что такое Потец? // Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 2: Произведения 1938–1941 / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. С. 5–43.
15. Павлов С.Г. Поэтический мир А.И. Введенского (Лингвостилистический аспект). Дисс... канд. филол. наук. М., 2003. 161 с.
16. Рымарь А.Н. Иероглифический тип символизации в художественном тексте (На материале поэтики Александра Введенского). Дис... канд. филол. наук. Самара, 2004. 214 с.
17. «...Сборище друзей, оставленных судьбой». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х томах. Т. 1. М.: Ладомир, 1998. 1072 с.
18. Соколов И.Г. Традиция и новаторство: Эссе. 18.01.2013. [Рукопись]
19. Соколов И.Г. Чудо любит пятки греть. [Рукопись]
20. Фещенко В.В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910–30-х гг. Автореф. дисс... канд. филолог. наук. Институт языкознания РАН. М., 2004. 25 с.
21. Хитрук А.Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М.: Классика — XXI, 2007. 320 с.
22. Шамарин А.В. Знаковая природа абсурда в творчестве А.И. Введенского. Дисс... канд. филол. наук. М., 2009. 174 с.
23. Hansen-Löve A.A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. 636 S.

РАЗВИТИЕ ВНУТРЕННЕГО СЛУХА НА МАТЕРИАЛЕ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

Развитый музыкальный слух необходим каждому профессиональному музыканту, и существует много способов его совершенствования. Выдающийся психолог Б.М. Теплов предлагал относить к основным музыкальным способностям следующие: *ладовое чувство* (перцептивный компонент), *способность к слуховому представлению* (репродуктивный компонент) и *музыкально-ритмическое чувство* (двигательный компонент). Обратим внимание, что ладовое чувство Теплов определяет, в отличие от «школьного», упрощенного представления о ладовом слухе, как различение тяготений неустойчивых звуков в устойчивые, через феномен эмоциональности. Психолог характеризует ладовое чувство как способность «*эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии*», или, что то же, «*чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения*» [11, с. 238]. Вторая способность заключается в умении «*произвольно пользоваться слуховыми представлениями*» [11, с. 238] как в реальной музыкальной практике, так и без каких-либо видимых проявлений этой работы. Наконец, третья из основных музыкальных способностей — это «*способность*

активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить последний» [11, с. 238].

В связи с темой настоящей статьи важно подчеркнуть, что слабость слуховых представлений, согласно исследованиям Теплова, наиболее часто тормозит развитие остальных музыкальных способностей [11, с. 254]. Из этого следует первоочередная задача развития слуховых представлений, которые иначе называют внутренним слухом. Внутренний слух определяется как «*способность представлять музыку в сознании, внутренне слышать и переживать, не исполняя и реально не слушая ее, а узнавая и воспроизводя музыку по памяти, в процессе чтения нот или творческого созидания*» [8, с. 5]. Эта музыкальная способность опирается на слуховое восприятие (слух внешний), связана с музыкальной памятью, имеет сложную структуру и, что особенно важно, чрезвычайно трудно поддается развитию [8, с. 25–26]. К формам внутреннего слуха относятся внутреннее слышание и внутреннее пение. На качество внутреннего слуха воздействуют три фактора: *следовые звуко-*

высотные рефлексy (условные и безусловные), от которых зависит содержание, форма и качество внутренних слуховых представлений; *представление координации элементов музыкальной ткани и объема представлений*, формирующийся процессами запоминания и сохранения информации [9, с. 22–23].

В настоящее время одним из наиболее эффективных способов развития внутреннего слуха могут стать самодиктанты на материале эстрадной музыки. Обратим внимание на то, что это вид *самостоятельной работы* студента, осуществляемой под руководством преподавателя. Вообще говоря, запись хорошо знакомых мелодий — не только полезное, но и довольно увлекательное занятие. Задание это можно выполнять в курсе сольфеджио — предмета, нацеленного на всестороннее развитие музыкального слуха и музыкального мышления. Однако ни для кого не секрет, что к сольфеджио значительная часть студентов особой любви не испытывает. Материал эстрадной, популярной музыки может сделать эту дисциплину более интересной и привлекательной. Популярные эстрадные песни, песни из кинофильмов, то есть та музыка, которая нравится студентам, уже закреплена в памяти. Причем, эмоциональная привлекательность лишь облегчает запоминание и, таким образом, делает эту музыку еще более удобным материалом для самодиктанта. Несмотря на то, что ноты многих, хотя и далеко не всех, эстрадных песен сегодня более доступны благодаря Интернету, акустические тексты, то есть устные исполнительские

версии чаще всего имеют отличия от нотных версий, записанных композитором. Давая задание, студентов следует ориентировать на запись именно устной исполнительской версии, рекомендуя то или иное конкретное исполнение.

Процесс записи самодиктанта очень близок творческому процессу сочинения: хорошо усвоенный, в хорошем смысле «присвоенный», закреплённый в памяти музыкальный материал становится близким, своим; записывающий его в какой-то момент начинает чувствовать себя автором, композитором, его придумавшим: в голове уже все есть — остается только записать, перенести на бумагу, сделать невидимое видимым. Но ведь то же самое делает и автор, когда сочиняет музыку. «Расшифровка» мелодии (если воспользоваться терминологией фольклористов), ее «перевод» из устного / ментального в письменный / визуальный вид нередко вызывает чувство, сходное с удивлением, когда обнаруживается некое несоответствие слухового представления (того, как песня «выглядит в голове») ее «рисунку» в пятилинейной нотации. Заметим, что своеобразие *письменной записи музыки* как способа кодирования становится еще более очевидным, если в самом общем виде познакомить студентов (например, в курсе теории музыки) с другими нотациями — невменной, или разнообразными китайскими и корейскими, наиболее изученными в отечественном музыкознании [6; 7]. Подобные сопоставления позволяют взглянуть иначе на привычный способ записи в пяти-

линейной нотации, оценить еще раз ее возможности и ограничения, обратить внимание как на то, что нотами записать можно, так и на то, что ей неподвластно. Через самостоятельную запись песни, крепко зафиксированной в памяти, можно ближе подойти к ее пониманию, отыскать ее «изюминку», загадку, понять почему же именно она стала такой популярной и любимой, в чем ее художественная ценность.

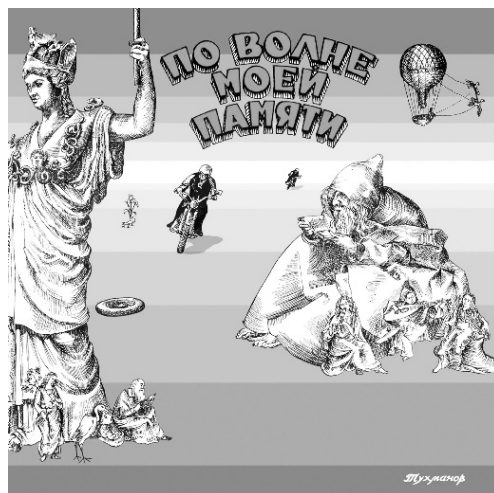
Что представляет собой самодиктант как форма работы? Сегодня она, видимо, не слишком известна, если судить по тому, что студенты зачастую не понимают, о чем идет речь, когда на занятиях заходит разговор об этом задании. Тем не менее, еще недавно такая форма работы была достаточно популярна. Условия для ее применения в чем-то были более, а в чем-то менее благоприятны нежели сегодня, но в любом случае они были другими. С появлением Интернета самодиктант может стать одной из важнейших форм развития не только музыкального слуха, но и личности музыканта, причем не только студента, но и преподавателя. Использование этой формы работы предполагает постоянный поиск нового материала и методов работы с ним. О необходимости меняться самому педагогу сегодня говорят как о наболевшей проблеме. Сила инерции в преподавании сольфеджио достаточно велика, и вопрос отбора музыкального материала, качественного, интересного для обучающихся и способствующего развитию личности, сегодня приобрел особую остроту [3].

Самодиктант, по нашим наблюдениям, является одним из самых эффективных и полезных упражнений для развития внутреннего слуха, а значит, и всего комплекса музыкальных способностей, включая творческие навыки. Особенно близким материал эстрадной музыки является, конечно, для студентов, обучающихся эстрадно-джазовому пению. Немало среди талантливой молодежи тех, кто не только обладает очень хорошими вокальными данными, музыкальностью, но уже сочиняет музыку, что вполне естественно: одаренный исполнитель всегда обладает также и композиторским даром [5, с. 291–309]. Однако, далеко не все вокалисты-эстрадники, поступающие в вуз, обладают хорошим базовым образованием в объеме музыкальной школы и училища. Для тех, кто стремится как можно быстрее наверстать упущенное, самодиктант может стать одной из наиболее полезных и эффективных форм работы.

Задавая мелодии для самодиктантов, следует отбирать их, выстраивая материал от простого к сложному, нацеливая учащихся на освоение различных интонационных оборотов, ладов, хроматизмов, отклонений и модуляций, типов тональных соотношений. Желательно, чтобы песни отличались разнообразием стилей и высокими художественными достоинствами. В этом отношении современная эстрада уступает песням прошлых лет по качеству поэтических текстов, по содержательности, по развитости мелодии, гармонии, формы. Поэтому освоение мелодий XX века, которые закрепились в качестве класси-

ки жанра и вернулись на эстраду либо пока еще незаслуженно забыты, существенно расширит кругозор, обогатит стилевой опыт студента и будет способствовать преодолению слуховых инерций. Иногда сложность и красота эстрадных песен второй половины XX века воистину ошеломляет нынешних студентов. Сильное впечатление произвело на них, например, знакомство с альбомом Д. Тухманова «По волне моей памяти»: настолько непривычными для их слуха оказались и поэтические тексты — высокая любовная лирика Шарля Бодлера, Анны Ахматовой, Поля Верлена и других поэтов; и музыка — сложные и выразительные по форме, красивые, оригинальные мелодии.

Развитие музыкального слуха, отмечает Ю.Н. Бычков, включает формирование таких свойств как активность и инициативность. «Слух должен “схватывать” явления, создавать, интонировать мелодические построения, которые раньше не были даны ему в опыте. Одним из условий этого является способность разложить освоенный звуковой материал, выделить из него различные элементы» [4, с. 31]. Таким образом, самодиктанты на материале качественной эстрадной музыки могут не только развивать интонационный, мелодический, гармонический, архитектурный слух, музыкальную память, чувство ритма [Подробнее см.: 5, с. 60–245], но, что может быть еще более важно, способствовать формированию музыкального вкуса. Кроме того, они развивают *рефлексию*, отличающую профессионального музыканта от



Сильное впечатление произвело на студентов знакомство с альбомом Д. Тухманова «По волне моей памяти»

любителя музыки. Эстрадно-джазовое пение в большей степени, чем другие музыкальные специальности, ориентировано на устный тип деятельности, а также на иные формы «письменности» (аудио, видео), поэтому перевод слуховых представлений в письменные знаки и анализ написанного создает необходимые, специальные условия для формирования профессионализма и развития музыкальных способностей. Важно и то, что популярные песни стилистически коррелируют с нормами классической и романтической мелодии и гармонии и дают дополнительный материал для освоения и закрепления в курсе сольфеджио того, что студенты изучают в курсе гармонии.

Итак, что представляет собой музыкальный самодиктант как вид самостоятельной работы студента? Самодиктант — это запись по памяти «из-

вестной мелодии, ранее изученной или услышанной (песни с текстом, инструментальной мелодии), или воспроизведение запомнившейся гармонической последовательности» [10, с. 36]. Самодиктант считается особенно полезным в домашней работе, но можно применять его также и при работе в классе. Появление Интернета создает весьма благоприятные условия для работы над самодиктантами. Так, если раньше, давая задание записать по памяти ту или иную песню, нередко приходилось слышать от студента, что она ему неизвестна, и потому выполнить задание он не может, то сегодня этой проблемы больше не существует. Практически любую песню можно найти на самом крупном сайте www.youtube.com. Существуют и специализированные Интернет-ресурсы, такие, например, как www.sovmusic.ru — собрание исполнений отечественных песен советского времени.

Следует отметить, что самодиктант как вид самостоятельной работы в большей степени соответствует современной парадигме образования, в которой огромная роль отводится самообразованию под руководством преподавателя. Подобная концепция образования приходит на смену парадигме процесса обучения, где главная роль принадлежала педагогу. В данном случае задача преподавателя заключается в том, чтобы отобрать материал, выстроить его, рекомендовать то или иное исполнение, а затем проверить выполнение задания. Можно идти навстречу желаниям студентов, если им уже «по силам» та песня, с которой хочется поработать.

Комплексное, глубокое изучение музыкального материала песни *только начинается* с ее записи нотами.

Несмотря на очевидно благотворную роль Интернета в работе над самодиктантом, есть и минусы, связанные с появлением всемирной паутины. Сегодня в Сети можно найти и нотные записи песен, и аккорды к ним, и студенты идут на подобные уловки, а также обращаются к сокурсникам за готовыми текстами, записанными более ответственными и добросовестными учащимися. Ничего не поделаешь: в таких случаях речь, конечно, уже не идет о развитии внутреннего слуха, и преподавателю остается смириться с тем, что имеет место работа менее самостоятельная. Но даже в этом случае проработка и заучивание песни наизусть по нотам, собственное исполнение аккомпанемента как необходимое условие контроля над выполнением задания тоже приносит немалую пользу, хотя, конечно, и меньшую.

Желательно брать для самодиктантов те мелодии песен, которые студент уже хорошо знает и может спеть. Можно предложить следующую последовательность самостоятельной работы над самодиктантом (как правило, работа выполняется дома, но иногда она может быть выполнена и в классе под наблюдением преподавателя):

- 1) обязательно послушать песню целиком, может быть, несколько раз (даже если кажется, что и мелодия, и аккомпанемент хорошо известны), не останавливая звучание и внимательно вслушиваясь. Это необходимо сделать для того, чтобы сверить «собствен-

ную версию» с оригинальной. Нередки случаи, когда точность представления о звучании кажущаяся, и в памяти хранится несколько упрощенный вариант мелодии и аккомпанемента;

2) записать мелодию нотами без повторных прослушиваний и без пропевания вслух; ритм удобнее записывать в инструментальной группировке;

3) проверить правильность записи, проиграв ее на фортепиано;

4) разметить цезуры, разделить мелодию на крупные сегменты (фразы, предложения), выделить (обвести овалом) наиболее характерные именно для этой мелодии обороты, определяющие ее лицо: интонации, ладовые архетипы (трихордовые структуры), наиболее выразительные мотивы, движение по звукам аккордов;

5) наметить моменты смены гармонии, а по звукам мелодии возможные аккорды аккомпанемента; при затруднении следует определить, каким является метрически опорный звук мелодии — аккордовым или неаккордовым; если он аккордовый, то следует определить каким тоном (*примой, терцией, квинтой, септимой или ноной*) может быть этот звук мелодии в аккорде (определять следует внутренним слухом, без инструмента);

6) записать подобранные к мелодии аккорды, желательно двумя стандартами: сверху над мелодией — эстрадно-джазовым (например, Cm6), внизу — классическим, функциональным (T, S, D, VI и т.п.), с указанием квадратными скобками над текстом всех промежуточ-

ных тональностей, если таковые имеются. Проверить гармонию за фортепиано.

Контроль за выполнением этих заданий для преподавателя — дело нелегкое. Но, в данном случае, цель все-таки оправдывает затраты времени и сил. Итак, можно предложить следующий порядок «приема — сдачи» работы:

1) проверка записи нотного текста: преподавателю следует проверить мелодию, ее соответствие тому, *как поет* ее сам студент (можно попросить спеть отдельно, со словами, сомнительные фразы или мотивы, чтобы сверить с предлагаемой нотной записью). Нередко тот вариант, который студент считает правильным, является упрощенным или искаженным. Чтобы студент исправил неверные фрагменты, преподавателю следует самому точно пропеть нужную фразу или мотив;

2) сольфеджирование мелодии наизусть (без аккомпанемента): проверяется соответствие пения тексту, записанному нотами;

3) проверка подбора аккомпанемента: исполнение песни со словами под собственный аккомпанемент, желательно, в соответствующем темпе, ритме, фактуре.

Для развития внутреннего слуха полезными могут быть также эвристические, поисковые задания, для выполнения которых необходимо *перебрать в уме, внутренним слухом значительное количество мелодий*, чтобы найти ответ. Например, дается задание найти внутренним слухом и записать нотами песни, в которых есть выразительные интонации восходящей или нисходящей

чистой кварты, восходящей уменьшенной кварты, нисходящей и восходящей малой сексты, нисходящее движение по звукам VI^5_3 , восходящее движение по звукам T^6_7 , нисходящее движение по звукам II^6_7 , II^6_5 и т.п. Освоенный материал можно использовать как фундамент для дальнейшей работы. Для освоения всех тоналностей — устно транспонировать самодиктанты, петь их в разных тоналностях. Для развития творческих способностей можно давать задания сочинять варианты на песню, записанную как самодиктант, придумывать собственные мелодии на характерный гармонический оборот из песни, на определенный тип структуры (периодичность, суммирование, дробление и др.), на заданный или на собственный стихотворный текст.

Подводя итоги, вспомним о том, что функция преподавателя состоит в том, чтобы предложить студенту определенный музыкальный материал, осваивая который, он вырабатывает необходимые навыки, обогащает собственную психику, проникает в присущие материалу отношения [4, с. 14] и формируется как личность.

В заключение приведем примерный список вокальных произведений для самодиктантов с во многом условным распределением их по уровням сложности (первым в списке указан автор музыки, вторым — автор слов; там, где дано имя одного автора, ему / ей принадлежит авторство и музыки, и слов).

Первый уровень:

1. «Подмосковные вечера» (В. Соловьев-Седой, М. Матусовский);

2. «Улыбка» (из м/ф «Крошка Енот») (В. Шаинский, М. Плещинский);

3. «Silent Night» (J. Mohr, F.X. Gruber);

4. «Непогода» (из к/ф «Мэри Поппинс, до свидания!») (М. Дунаевский, Н. Олев);

5. «Песенка о медведях» (из к/ф «Кавказская пленница») (А. Зацепин, Л. Дербенев);

6. «Let it be» (из репертуара «The Beatles») (Р. McCartney, J. Lennon);

7. «Маленький принц» (М. Таривердиев, Н. Добронравов);

8. «Веселый марш монтажников» (из к/ф «Высота») (Р. Щедрин, В. Котов);

9. «Хорошие девочки» (из к/ф «Девчата») (А. Пахмутова, М. Матусовский);

10. «Беловежская пуща» (А. Пахмутова, Н. Добронравов);

11. «Разговор со счастьем» (из к/ф «Иван Васильевич меняет профессию») (А. Зацепин, Л. Дербенев);

12. «Парень чернокожий» (Л. Агутин);

13. «Темная ночь» (Н. Богословский, Н. Агатов);

14. «Я шагаю по Москве» (А. Петров, Г. Шпаликов);

15. «Тридцать три коровы» (из к/ф «Мэри Поппинс, до свидания!») (М. Дунаевский, Н. Олев);

16. «Песенка Красной шапочки» (А. Рыбников, Ю. Михайлова);

17. «Есть только миг» (А. Зацепин, Л. Дербенев);

18. «В землянке» (К. Листов, А. Сурков);

19. «Журавли» (Я. Френкель, Р. Гамзатов);

20. «Дороги» (А. Новиков, Л. Ошанин);

21. «Смуглянка» (А. Новиков, Я. Шведов);

22. «С чего начинается Родина?» (В. Баснер, М. Матусовский);

23. «Позови меня с собой» (Т. Снежина);

24. «Этот мир» (А. Зацепин, Л. Дербенев);

25. «Студенческая дорожная» (Я. Френкель, М. Львовский);

26. «Yesterday» (из репертуара «The Beatles») (Р. McCartney, J. Lennon);

27. «The Power of love» (C. Derouge & G. Mende, M.S. Applegate & J. Rush).

Второй уровень:

1. «Боже, какой пустяк» (С. Трофимов);

2. «Веселый ветер» («Песня Роберта») (из к/ф «Дети капитана Гранта») (И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач);

3. «Ветер перемен» (из к/ф «Мэри Поппинс, до свидания!») (М. Дунаевский, Н. Олев);

4. «Волшебник-недоучка» (А. Зацепин, Л. Дербенев);

5. «У берез и сосен» (Ю. Антонов, И. Шаферан);

6. «Still loving you» (из репертуара группы «Scorpions») (R. Schenker);

7. «Куда уходит детство» (А. Зацепин, Л. Дербенев);

8. «Семь тысяч над землей» (В. Сюткин);

9. «Позвони мне, позвони» (из к/ф «Карнавал») (М. Дунаевский, Р. Рождественский);

10. «My love is your love» (из репертуара W. Huston) (W. Jean & J. Duplessis);

11. «Ищу тебя» (из к/ф «31 июня») (А. Зацепин, Л. Дербенев);

12. «Моей душе покоя нет» (из к/ф «Служебный роман») (А. Петров, С. Маршак);

13. «Осенний поцелуй» (А. Пугачева, И. Николаев);

14. «Три счастливых дня» (А. Пугачева, И. Резник);

15. «Песенка о хорошем настроении» (А. Лепин; В. Лившиц, В. Коростылев);

16. «Для тебя» (из к/ф «Когда наступает сентябрь») (Я. Френкель, И. Шаферан).

Третий уровень:

1. «Оранжевый галстук» (Е. Хавтан, В. Сюткин);

2. «Песня остается с человеком» (А. Островский, С. Островой);

3. «По волне моей памяти» (Д. Тухманов; Н. Гильен, перевод И. Тыняновой);

4. «Романс Дианы» (из к/ф «Собака на сене») (Г. Гладков, М. Донской);

5. «Ты говоришь мне о любви» (Э. Колмановский, Л. Дербенев);

6. «Душа» (Д. Маликов, И. Аветисянц);

7. «The music of the night» (из мюзикла «Призрак оперы») («The Phantom of the Opera») (A.Ll. Webber, Ch. Hart).

Приведем также несколько примеров заданий-тестов для проверки внутреннего слуха. Эти задания можно давать

при подведении итогов работы в начальном периоде, завершая работу над песнями первого уровня сложности. Цель заданий — проверить точность слуховых представлений при определении мелодических структур (ладовых архетипов или структур, образованных по принципу связи большего / меньшего ладоакустических полей [Подробнее см.: 1; 2]). Эти трихордные мотивы, мини-структуры сегментированы, сходны с лексемами и, так или иначе, выделяются в мелодиях песен. Трихорды различных видов очень часто встречаются в массовой песне. Воздействуя на сферу бессознательного и глубоко укорененные в памяти в качестве архетипов, они во многом способствуют популярности эстрадной музыки. Тем не менее, определение этих структур на слух и запись их нотами нередко вызывают трудности. Очень часто асимметричные трихорды студенты ошибочно записывают как движение по звукам мажорного или минорного трезвучий, в которых асимметрия также присутствует, но сглажена.

В задания включены мелодии песен, предварительно выученных наизусть с помощью сольфеджирования. Некоторые из них могут быть выучены не только как самодиктанты, но также по учебникам сольфеджио, по сборникам песен. Напомним, что задания выполняются в тишине и не предполагают пение вслух, игру на фортепиано, использование фортепианной клавиатуры в планшетах и других мобильных устройствах.

Задание 1. Отметьте знаком «+» песни, в которых есть *нисходящий трихорд в квинте* с последователь-

ностью полей $M\downarrow B\downarrow$, где M — меньшее, а B — большее ладоакустическое поле, или в интервальном измерении — $б.2\downarrow ч.4\downarrow$?

1.	Подмосковные вечера	
2.	Маленький принц	
3.	Парень чернокожий	
4.	My favorite things	

Задание 2. Отметьте знаком «+» песни, в которых есть *нисходящий трихорд в квинте* с последовательностью полей $B\downarrow M\downarrow$ ($ч.4\downarrow б.2\downarrow$)?

1.	Улыбка	
2.	Подмосковные вечера	
3.	My favorite things	
4.	Тридцать три коровы	

Задание 3. Отметьте знаком «+» песни, в которых есть *нисходящий трихорд в кварте* с последовательностью полей $M\downarrow B\downarrow$ ($б.2\downarrow м.3\downarrow$)?

1.	Веселый марш монтажников	
2.	Девчата	
3.	Непогода	
4.	Парень чернокожий	
5.	Беловежская пуща	

Одно из заданий для проверки внутреннего слуха, вызывающее у студентов особый интерес, — это тест «Угадай мелодию», где нужно узнать мелодию по нотной записи ее небольшого фрагмента. Список песен, которые студенты должны знать, оговаривается заранее. Ниже приводится пример такого теста.

Тональность определяется по ключевым знакам, настройка на тональность осуществляется внутренним слухом. Все эти «экстремальные условия» для полных энергии студентов-эстрадников создают игровую ситуацию, в которой они могут испытать себя, проверить свои силы. «А можно я?», «А дайте мне!» — таковы возгласы самых нетерпеливых, «рвущихся в бой», сопровождающие это задание, и такое активно заинтересованное отношение студентов говорит само за себя.

Постоянный поиск новых методов развития слуха существовал всегда, и наше время не исключение. В настоящей ста-

тье мы хотели еще раз обратить внимание на необходимость развития способности к слуховым представлениям и умения свободно управлять ими, что в конечном итоге ведет к развитию музыкально-творческих способностей. При нынешней весьма скромной обеспеченности учебниками сольфеджио, основанными на эстрадной музыке, развитие музыкального слуха посредством самодиктантов на материале эстрадной песни, музыки из кинофильмов и мюзиклов представляется не просто одним из возможных путей решения проблемы, но методом самостоятельной работы, соответствующим современной парадигме образования.

Тест «Угадай мелодию»

1 Довольно подвижно 2 Игрово, оживленно 3 Довольно подвижно

4 Умеренно 5 В спокойном темпе 6 С движением

7 Спокойно

8 С движением 9 Подвижно

10 В умеренном темпе 11 С движением

12 С движением

13 Напевно, с движением

14 В умеренном темпе

15 В темпе марша

16 С движением

17 В темпе марша

18 Умеренно

19 Спокойно

20 Лирично

21 Воодушевленно, с движением

22 Энергично, подвижно

23 В умеренном темпе

24 В медленном темпе

25 Подвижно

26 Довольно скоро

27 В спокойном темпе

28 Умеренно

29 Оживленно

ЛИТЕРАТУРА

1. Алкон Е.М. Методология анализа ладовых архетипов. Учебно-методическое пособие по курсу «Методология музыкознания». Владивосток: РИО ДВГАИ, 2008. 38 с.
2. Алкон Е.М. Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1 (8). С. 13–23.
3. Берак О.А. Проблемы развития личности в процессе обучения сольфеджио, или Как не отвратить учеников от занятий музыкой // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы Международной научной конференции 21–23 октября 2008 года / М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 321–327.
4. Бычков Ю.Н. Основы формирования мелодического ладового слуха: Лекция. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. 48 с.
5. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты — XXI, 2004. 496 с.
6. Ключко С.И. Традиционная музыкальная письменность Китая // Музыковедение. 2008. № 5. С. 62–67.
7. Ключко С.И. Традиционная музыкальная письменность Китая и Кореи: учебное пособие. Владивосток: РИО ДВГАИ, 2014. 100 с.
8. Оськина С.Е. Внутренний музыкальный слух. М.: Музыка, 1977. 72 с.
9. Оськина С.Е., Парнес Д.Г. Музыкальный слух: Теория и методика развития и совершенствования. 2-е изд., испр. и доп. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 78 с.
10. Пигров К.К., Шип В.И. Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ. М.: Музыка, 1970. 504 с.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Отв. ред. Э.А. Голубева, Е.П. Гусева, В.А. Кольцова, О.Е. Серова. М.: Наука, 2003. 379 с.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ГУЛЯНИЦКАЯ Наталья Сергеевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных
(e-mail: natasergul@yandex.ru)

ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки
(e-mail: wechsler@mts-nn.ru)

ХОЛОПОВА Валентина Николаевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
(e-mail: v_kholopova@mail.ru)

ХОХЛОВА Анжела Леонидовна (Саратов) — доктор искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова
(e-mail: angela1@list.ru)

ГАНЗБУРГ Григорий Израилевич (Харьков, Украина) — кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания (Харьков)
(e-mail: hansburg@mail.ru)

ЗИНЬКОВА Анна Евгеньевна (Астрахань) — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных
(e-mail: zinkova_anna@mail.ru)

РУЧКИНА Наталья Павловна (Москва) — аспирант Государственного института искусствознания
(e-mail: n.ruchkina@mail.ru)

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



ABOUT THE AUTHORS

GULYANITSKAYA Natalia (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Music Theory chair at the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: natasergul@yandex.ru)

VEKSLER Yulia (Nizhny Novgorod) — Dr.Sc., professor of the History of Music chair at the Nizhny Novgorod State Conservatory
(e-mail: wechsler@mts-nn.ru)

KHOLOPOVA Valentina (Moscow) — Dr.Sc., professor, head of the Interdisciplinary Specializations of Musicologists chair at the Moscow State Conservatory
(e-mail: v_kholopova@mail.ru)

KHOKHLOVA Anzhela (Saratov) — Dr.Sc., associate professor of the Chamber Ensemble and Accompanists Training chair at the Saratov State Conservatory
(e-mail: angela1@list.ru)

HANSBURG Grigory (Kharkiv, Ukraine) — Ph.D., director of the Institute of Musicology (Kharkiv)
(e-mail: hansburg@mail.ru)

ZINKOVA Anna (Astrakhan) — post-graduate student of the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: zinkova_anna@mail.ru)

RUCHKINA Natalia (Moscow) — post-graduate student of the State Institute of Art history
(e-mail: n.ruchkina@mail.ru)

ALKON Elena (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Music Theory chair at the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: elenalkon@mail.ru)



АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

Гуляницкая Н.С. — Музыкальный жанр — явление историческое?

Аннотация: Предметом статьи является проблема поэтики жанрового стиля. Рассмотренная на материале современной музыки, вернее, музыки сегодняшнего дня, она содержит актуальные вопросы историко-теоретического подхода к становлению музыкальных жанров. В поле зрения исследователя — произведения многих отечественных композиторов, отражающих различные тенденции и творческие направления. С одной стороны, в современных композициях продолжает свой исторический путь «триада» эпос — лирика — драма, а с другой — нарождаются новые жанрообразования, требующие особого аналитического подхода и аппарата анализа. Автор, поднимая эти темы, высказывает ряд соображений относительно возможных музыковедческих методов, диктуемых «доструктурными» и структурными моделями. Актуальная задача — выявить характерные признаки жанрообразований в сегодняшней музыке — привела к ряду выводов, новизна которых послужит стимулом к дальнейшему научному поиску. Накоплены художественные признаки, определяющие условия идентичности жанров, их потенциал к развитию и преобразованию. Стиль художественного произведения, входя в плотные слои семиотики и герменевтики, продолжает оставаться значимым придискурс-анализе.

Ключевые слова: современная музыка, музыкальное произведение, проблема жанра, классификация жанров, анализ избранного сочинения, методы музыковедения, поэтика жанрового стиля, историко-теоретический подход, композиторский идиолект, проблема жанрообразования.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА

Векслер Ю.С. — Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики

Аннотация: В статье рассматривается эволюция метода «старой» музыкальной герменевтики в современном отечественном и зарубежном музыкознании. Кратко охарактеризованы герменевтические концепции начала XX столетия (Г. Кречмар, П. Беккер, А. Шеринг). Описана область применения «старой» музыкальной герменевтики в настоящее время, когда «биографический» подход к анализу музыки многими считается устаревшим. Проанализирована эстетическая позиция и методологические установки К. Флороса, заключенные в концепции нового семантического анализа, идеях «музыки-автобиографии» и «музыки-послания» (исследования о Малере и Берге), а также герменевтический ракурс отечественных дискуссий о музыке Д. Шостаковича 1990–2000-х годов (Шостакович-инакомыслящий, оппозиционер, автор «шифрованных посланий современникам»). Метод исследования основан на анализе герменевтического подхода к изучению музыки (истолкование музыки при помощи слова, попытка прояснения композиторского замысла посредством биографических документов), а также его взаимодействия с музыкальной семиотикой, интертекстуальностью, текстологией и источниковедением. Актуальность «старой» герменевтики, которая обновляется за счет иных методов и подходов к исследованию музыки. Специфика «тайной программы» в исследованиях Флороса (наличие «внемusыкальной идеи» в значительной части сочинений XIX и XX веков, полемика со структурным анализом), идеологическая окраска дискуссий вокруг музыки Шостаковича в постсоветскую эпоху. Проблемы и трудности герменевтического анализа: верная оценка значимости биографических документов для анализа музыки, необходимость привлечения сведений о композиционном процессе, интерпретация интонационных связей, вербализация скрытых смыслов.

Ключевые слова: герменевтика, семиотика, интертекстуальность, скрытая программа, анализ музыки, Г. Кречмар, П. Беккер, А. Шеринг, К. Флорос, Д. Шостакович.

Холопова В.Н. — Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей

Аннотация: Предметом исследования является сопоставление логических возможностей трех существующих ныне направлений смыслового изучения музыки: музыкальной герменевтики, музыкальной семантики и музыкального содержания. Цель статьи составляет показ объемов и границ каждого из этих направлений, выявление степени их научности, а также описание истории возникновения, характеристика основных представителей и их работ. Показано, что «музыкальная герменевтика» была основана Г. Кречмаром в 1902 г., «музыкальная семантика» ведет начало от Б. Асафьева, написавшего в 1929 г. первую книгу «Музыкальная форма как процесс», «музыкальное содержание» — от создания книги «Музыка как вид искусства» В. Холоповой в 1980 г. (рукопись). Предложено определение сути каждого из названных музыкальных направлений: герменевтика — толкование, семантика — значение, содержание — выразительно-смысловая сущность музыки. Главным методом исследования стала компаративная оценка операционных систем каждого из названных направлений по их способности доказательно раскрыть смысл музыки в целом, композиторских стилей, отдельных произведений. Научная новизна состоит, прежде всего, в самой постановке проблемы: музыкальная герменевтика, музыкальная семантика и музыкальное содержание сопоставляются впервые. К новым выводам относится признание ненаучности герменевтики (в традиции Г. Кречмара и А. Шеринга) и научности теорий музыкальной семантики и музыкального содержания. Тем не менее и герменевтика, несмотря на эмпиричность, признается полезной для музыкальной практики, поскольку такого рода фантазии постоянны у музыкантов-исполнителей и педагогов, желающих пробудить художественное воображение учащихся.

Ключевые слова: музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание, научность, Г. Кречмар, Б. Асафьев, В. Холопова, Л. Шаймухаметова, Л. Казанцева, Л. Ратнер.

Хохлова А.Л. — Концептосфера музыкального искусства

Аннотация: Предметом исследования является музыкальная концептосфера как своеобразное семантическое «поле» культуры, рассматриваемое на когнитивной основе взаимодействия музыкальных универсалий, базовых культурных концептов и фундаментальных стереотипов сознания. Музыкальные универсалии, культурные концепты и базовые стереотипы сознания содержат смысловые «стуски», которыми оперирует познающий субъект в процессе музыкального мышления. В них отображается содержание опыта и знаний, результатов художественного освоения мира в виде квантов знания, позволяющих реконструировать в музыкальном произведении определенную модель мира. Методологической основой становится когнитивный подход, позволяющий рассматривать интерпретацию в музыкальном искусстве как явление, связанное с процессами музыкального мышления, сознания, памяти с познавательной деятельностью в целом. Научная новизна работы определяется вкладом автора в развертывание новых технологий художественной аналитики. Когнитивный подход раскрывает широкие исследовательские перспективы, связанные с выведением теории музыки на новый научный уровень, затрагивающий весь окружающий мир. В этом контексте интерпретацию музыкального целого следует мыслить как возможность его художественного бытия в ансамбле взаимодействия музыкального мышления, музыкального языка и музыкального сознания.

Ключевые слова: современная познавательная парадигма, когнитивный подход, музыкальное искусство, концептосфера, стиль, жанр, форма, композиция, интерпретация, сознание.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Ганзбург Г.И. — Лейтмотив «Я» в музыке Баха, Шумана и Рахманинова

Аннотация: Анализируются фрагменты Высокой мессы h-moll И.С. Баха, «Карнавала» Р. Шумана и Второго концерта С. Рахманинова для фортепиано с оркестром с целью выявить факторы формирования образа автора в сознании музыкантов, музыковедов и публики. В качестве носителя образа композитора в произведениях Баха и Шумана рассмотрены анаграммы BACH и SCNA, имеющие значение авторских лейтмотивов «Я»; для произведений Рахманинова таким лейтмотивом служит мелодический оборот, выявленный при анализе вокальной пьесы «Письмо К.С. Станиславскому от Рахманинова». Описанные в статье случаи применения лейтмотива «Я» в виде фамильной анаграммы трактуются как проявление авторской рефлексии. Анализ тем-символов в музыке И.С. Баха, Р. Шумана и С. Рахманинова с учетом использования ими лейтмотива «Я» позволяет точнее понять образ автора и его композиторский замысел, по-новому истолковать содержание музыкальных произведений, открывает дополнительные возможности для их музыковедческой и исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: образ С. Рахманинова, «Карнавал», образ Р. Шумана, Месса h-moll, образ И.С. Баха, рефлексия, лейтмотив, композитор, автор, Второй концерт Рахманинова.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

Зинькова А.Е. — «Странствие Розы» Р. Шумана. Опыт трактовки сюжета

Аннотация: В статье предпринята попытка трактовки сюжета сочинения Роберта Шумана «Странствие Розы» сквозь призму эстетики немецкого романтизма и некоторых учений, оказавших прямое влияние на формирование последней. Данный подход обусловил предмет и цель исследования. В статье дана трактовка не только сюжетной канвы, но и понятий, формирующих название музыкально-литературного целого Р. Шумана — М. Хорна. Уже только в названии с многообразием смыслов его слагаемых отражены динамическое и созидательное начала, заключенные в пространственно-временную форму сочинения. Анализ сюжетной канвы произведения предшествует перечислению и формулированию основных идей немецкого романтизма, а также некоторых трудов и учений, оказавших влияние на формирование мировоззрения йенских мистиков. В ходе исследования был применен сравнительно-исторический метод анализа. Формирование концепции настоящей работы повлекло за собой привлечение широкого круга источников. Среди них можно выделить работы по философии и эстетике романтизма, которые, в свою очередь, подразделяются на эстетические и философские труды самих романтиков (романы Новалиса и Л. Тика, труды Ф. Шлегеля и Ф. Шеллинга) и представителей других эпох, оказавших немалое влияние на формирование романтической эстетики (диалоги Платона, религиозные трактаты Мейстера Экхарта и Якоба Бёме). В результате анализа сюжета сочинения на предмет воплощения в нем эстетических принципов немецкого романтизма стало очевидным, что в «Странствии Розы» главной, организующей поэтическое целое идеей становится идея иерархичности и перевоплощения существ, лежащая в основе многих мистико-религиозных практик и учений. Запечатленная в сюжете произведения Шумана схема «Цветок — Девушка — Ангел» удовлетворяет унаследованным романтиками от Якоба Бёме представлениям о триединстве Бога, повторяющегося в своей троичности в мире ангелов, в природе и человеке, когда черты природного и человеческого, просветленные, становятся признаками Божества.

Ключевые слова: эстетические принципы, немецкий романтизм, ораториальные сочинения, интерпретация сюжета, Р. Шуман, «Странствие Розы», мистицизм, Л. Тик, Новалис, Я. Бёме.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Ручкина Н.П. — В пространстве ассоциативной игры: композиция И. Соколова «Чудо любит пятки греть» на слова А. Введенского

Аннотация: Период камерно-вокальных сочинений в творчестве композитора представляет собой переход от концептуального искусства к «простому стилю» (И. Соколов). Рассматриваемое сочинение, по мнению автора, является кульминацией этого этапа. Создавая вокальное сочинение, композитор обращается к поэтическому тексту, в котором находит выражение своих идей. Композитор выбирает текст, отличающийся особым смысловым устройством: слово стремится выйти за пределы связей, сложившихся в языке в течение многих веков и раскрыть свои неожиданные смысловые оттенки. Автор музыки идет вслед за поэтом, избирая сложившиеся «языковые идиомы», но помещая их в новые контексты. Это впоследствии привело Соколова к сочинению вне опоры на поэтический текст. Поставленные автором задачи определяют выбор комплексной методологии исследования с привлечением традиционных музыковедческих, лингвистических и общегуманитарных методов. В рамках настоящего исследования автор предпринимает попытку понять и интерпретировать устройство и смыслы выбранных И. Соколовым стихов А. Введенского, проанализировать — каким образом эти идеи реализуются в музыкальной ткани сочинения, сопоставить композиционные приемы Введенского и Соколова, основанные на принципах ассоциативной игры.

Ключевые слова: И. Соколов, А. Введенский, эксперимент, ассоциативная игра, смысло-творчество, кульминация романсового периода, полистилистика, «простой» стиль, «чистая» музыка, «Орден заушников».

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Алкон Е.М. — Развитие внутреннего слуха на материале эстрадной музыки

Аннотация: В статье исследуется вопрос, имеющий основополагающее значение для развития музыкальных способностей, — вопрос о способности к слуховым представлениям. Представлен метод развития данной способности, соответствующий актуальной парадигме образования и обеспеченный современными условиями научно-технического прогресса, в частности, наличием Интернета. В статье излагается алгоритм самостоятельной работы студента над нотной записью песен и подбором аккомпанемента и ее проверки преподавателем. В качестве предмета самостоятельной работы по развитию внутреннего слуха предлагается материал популярной отечественной и зарубежной музыки, ее лучшие образцы, в большинстве своем уже известные студенту. Нотная запись песен по памяти совершенствует аналитические навыки, способствует развитию профессионализма и способности к сочинению. Составленный автором список из 50 песен (количество ограничено рамками статьи и может быть расширено и дополнено) разделен по уровню сложности и включает разнообразные мелодические и ритмические трудности. Методология исследования опирается на работы Б. Теплова, а также теорию «ладоакустического поля» и «ладовых архетипов», разработанную в исследованиях автора статьи. Кроме методологической значимости, статья имеет методическую ценность, так как содержит, кроме подборки хороших песен, оригинальные авторские тесты и игровые задания, направленные на проверку работы внутреннего слуха. При недостатке учебников сольфеджио на материале эстрадной музыки новизна метода заключается в привлечении к работе по развитию внутреннего слуха нового, но хорошо известного материала — музыки «легких жанров», что делает предмет сольфеджио привлекательным, живым, интересным и более полезным для будущей практической деятельности эстрадного певца.

Ключевые слова: сольфеджио, современное музыкальное образование, развитие музыкальных способностей, музыкальные слуховые представления, развитие внутреннего слуха, самостоятельная работа студентов, музыкальный самодиктант, тесты, эстрадная музыка, музыка из кинофильмов.

ABSTRACTS AND KEYWORDS

MUSICAL GENRES AND FORMS

Gulyanitskaya N.S. — Is the Musical Genre a Historical Phenomenon?

Review: The subject of this article is the problem of the poetics of genre style. Using modern music (or rather, the music of today) for its material, the article treats current issues of the historical-theoretical approach to the formation of musical genres. The author's field of view takes in the works of many Russian composers, reflecting different trends and creative directions. On the one hand, the "triad" of epic — lyric — drama continues its historic path in modern compositions, while on the other new genre forms are arising that require special analytical approaches and means of analysis. In raising these topics, the author offers a number of considerations regarding possible methods of musical study, dictated by "prestructural" and structural models. The task of moment here — identifying the characteristic features of genre formation in today's music — brings out a number of conclusions whose novelty will serve to further scholarly research. The artistic features that determine the conditions for the identity of genres and their potential for development and transformation are brought together by the author. The style of a work of art, entering the dense layers of semiotics and hermeneutics, continues to be a significant Diskursanalyse.

Keywords: historical-theoretical approach, poetics of genre style, methods of musicology, analysis of a selected composition, classification of genres, problem of genre, piece of music, modern music, composer's idiolect, the problem of genre formation.

MUSICAL SEMIOTICS

Veksler Yu.S. — Music as a message and music as an autobiography: on the topicality of «old» musical hermeneutics

Review: The evolution of the «old» hermeneutics' method in contemporary musicological discourse is the focus of the paper. One finds the basic points of the XXth century hermeneutical concepts revisited, such as H. Kretzschmar, P. Bekker and A. Schering. The paper's author argues that it's possible to construct a special scholarly niche in our time for the «old» hermeneutics when its «biographical» methods seem to be out of date. There is an alternative to «old» hermeneutics in the paper presented by esthetical views and methodology of C. Floros. Those may be found in his concept of new semantical analysis and ideas of «music as a message» and «music as an autobiography» as practiced in his research on G. Mahler and A. Berg. The author of the paper also takes into account hermeneutical discourse in Russian musicology that is so popular in various works of 1990–2000 on D. Shostakovich's music, where Shostakovich-otherwise thinker, Shostakovich-dissident and Shostakovich-the author of enciphered messages is considered. The paper's method is based on hermeneutical approach to music research where music is being interpreted with the help of words and biographical documents in their interference with musical semiotics, intertextuality, textual criticism and source studies. The novelty of the paper is referred to: the renovation of «old» hermeneutics through various other methods and approaches to music research; C. Floros works' uniqueness as opposed to structural analysis due to «secret programming» found in so many musical opuses of the XIXth and XXth centuries and ideological discussions on D. Shostakovich's music in post-soviet era; problems and intellectual knots of hermeneutical analysis; special importance of biographical documents for the interpretation of music; the role of creative process in musical analysis, connections between motives and tunes, verbalization of hidden meaning.

Keywords: hermeneutics, semiotics, intertextuality, hidden programme, musical analysis, H. Kretzschmar, P. Bekker, A. Schering, C. Floros, D. Shostakovich.

Kholopova V.N. — Musical hermeneutics, musical semantics and the contents of music: comparing possibilities

Review: The paper compares logical possibilities of the three actual trends in musical meaning's research: musical hermeneutics, musical semantics and the contents of music. The purpose of the paper is to show the scope and borders for all of them as well as their scholarly potential. Additionally the paper is telling the story of their origin characterizing the key works of the leading scientists. The author argues that «musical hermeneutics» had been invented by H. Kretschmar in 1902; «musical semantics» dates back to B. Asafiev's book «Musical form as a process» written in 1929; «musical contents» is suggested by V. Kholopova in 1980 when the corresponding manuscript had been created. The paper gives the definition for each of the mentioned fields of science explaining its essence: hermeneutics — comment and interpretation; semantics — sense and meaning; contents — expression and significance. The method of research in the paper is based on comparative value of each of the mentioned operational systems and scientific schools referring to their ability for the revelation and explanation of music's essence as a whole as well as of compositional styles and separate works. Scientific novelty is scholarly discourse as such dealing with comparison of musical hermeneutics, musical semantics and musical contents. As far as the new scientific conclusions are concerned it's possible to mention the non-scientific character of H. Kretschmar's and A. Schering's hermeneutics as well as real scientific character of musical semantics' and musical contents' concepts. Nonetheless hermeneutics being an empirical tool may be useful for musical practice: fantasies of musical performers and music teachers willing to stimulate their students' imagination are running in this direction rather often confirming the fact.

Keywords: musical hermeneutics, musical semantics, musical contents, scientific character, H. Kretschmar, B. Asafiev, V. Kholopova, L. Schaimukhametova, L. Kazantseva, L. Ratner.

Khokhlova A.L. — The Conceptual Sphere of the Musical Art

Review: The subject of this study is the musical conceptual sphere as a kind of semantic «field» of culture, considered on the cognitive basis of the interaction of musical universals, basic cultural concepts and fundamental stereotypes of consciousness. These universals, concepts and stereotypes contain semantic «clusters» which the subject of cognition operates in the process of musical thinking. In these clusters the contents of experience and knowledge are displayed — the results of the artistic assimilation of the world in the form of quanta of knowledge that allow the reconstruction of a certain model of the world in a piece of music. The cognitive approach becomes the methodological basis that allows us to consider the interpretation in the musical art as a phenomenon associated with the processes of musical thinking, consciousness, memory and cognitive activity in general. The scholarly innovation of this work is defined by the contribution of the author to the deployment of new technologies of artistic analytics. The cognitive approach opens broad research perspectives related to the ascent of music theory to a new scientific level, one involving the entire surrounding world. In this context, the interpretation of the musical whole should be thought of as the possibility of art being in the ensemble of the interaction of musical thinking, musical language and musical consciousness.

Keywords: form, genre, style, concept sphere, musical art, cognitive approach, modern cognitive paradigm, composition, interpretation, consciousness.

MUSIC PSYCHOLOGY

Hansburg G.I. — «Signature» leitmotif in the music of Bach, Schumann and Rakhmaninov

Review: The author analyses excerpts from Hoch Messe by J.S. Bach, R. Schumann's «Carnival» and S. Rachmaninoff's Concerto No. 2 pointing to the factors that shape the composer's

image for musicians, musicologists and general public. Anagrams BACH and SCHA serve as composers' leitmotifs for J.S. Bach and Robert Schumann. Rachmaninoff's personal leitmotif has been in the course of analysis of his vocal piece «A letter from Rachmaninoff to K.S. Stanislavsky». The method of textological analysis prompts that those «signature» anagrams can be interpreted as the footprints of composer's introspection. The paper's author suggests the new approach to J.S. Bach's, R. Schumann's and S. Rachmaninoff's music that is now possible due to their music's analysis with the help of personal anagrams. This type of analysis is opening new prospects for the composers' music interpretation both for musicologists and performers.

Keywords: Rachmaninoff's image, authorship, composer, leitmotif, introspection, Bach's image, Mass h-moll, Schumann's image, «Carnival», Rachmaninoff's concerto No. 2.

MUSIC AESTHETICS

Zinkova A.E. — «Die Pilgerfahrt der Rose» by Robert Schumann. An attempt of the topic's interpretation

Review: The esthetics of German romanticism and surrounding concepts are the basis for the interpretation of Robert Schumann's «Die Pilgerfahrt der Rose» as suggested in the paper. Not only the interpretation of the plot is the focus of the author's attention, but also concepts and ideas forming the title of musical and literary whole — R. Schumann's — M. Horn's creation. This title carries the diversity of dynamic and constructive meanings expressed through the piece's form via its spatio-temporal features. The leading ideas of German romanticism as well as some works and doctrines that had influenced the ideology of Jena's mystics precede the analysis of the paper's main topic. The above mentioned analysis is based on comparative and historical method. The shaping of the paper's concept has attracted a lot of sources. It's possible to mention among them scholarly writings on philosophy and esthetics of romanticism that are divided into two following groups of sources: the works of romantics themselves on philosophy and esthetics (Novalis and Ludwig Tieck's novels, works of Friedrich Schlegel and Friedrich Schelling) and also other eras' thinkers who influenced the formation of romantic esthetics (Plato's dialogues, religious treatises of Meister Eckhart and Jakob Böhme). The author argues that the main idea of «Die Pilgerfahrt der Rose's» subject organizing the work's poetic whole is the concept of hierarchy and transformation of essences being the key idea of many mystical and religious doctrines and practices embodied in German romanticism. Robert Schumann's work's topic is rendering the scheme «Flower — Girl — Angel». This scheme is based on the idea of God's trinity inherited by romantics from Jacob Böhme who finds it repeated in the world of angels, nature and man when the Natural and the Human when enlightened become godlike and divine.

Keywords: «Die Pilgerfahrt der Rose», R. Schumann, topic's interpretation, oratorical works, German romanticism, esthetical principles, mysticism, Ludwig Tieck, Novalis, Jakob Böhme.

MODERN MUSIC

Ruchkina N.P. — In the space of associative game: I. Sokolov's composition «Marvel likes to heat the heels» on the verse of A. Vvedensky

Review: Chamber vocal writing in the composer's creative development is a border line between conceptual art and «simple writing» (I. Sokolov). As to the author, the above mentioned work is the epitome of transitional period between the two. While using the poet's text the composer finds the manifestation of his own ideas. I. Sokolov is choosing a very special text where the Word is meant to leave behind the language connections that exist for centuries and give way to the new shades of

meaning. The author of the Music follows the Poet preferring settled «idioms» but puts those into new contexts. Later this practice led I. Sokolov to composing beyond the poetic text.

Problems set in this paper presume certain methodology of humanitarian scholarship including traditional musicological, linguistic and other methods used in the humanities.

Present research introduces the attempt of understanding and interpretation of A. Vvedensky's verses chosen by I. Sokolov with a special focus on the realization of the poet's ideas through musical texture. The paper's author makes comparison of Vvedensky's and Sokolov's compositional technique based on the principle of associative game.

Keywords: I. Sokolov, A. Vvedensky, experiment, associative game, meaning creation, epitome of romantic period, polystylistics, «simple» style, «clear» music, «order of zaum poets»

MUSIC EDUCATION

Alkon E.M. — Audiation skills' development through pop-music

Review: The focus of the paper is one of the skills that are critical for the development of musical abilities, i.e. audiation ability. The method of development of this ability is presented in the paper, and this method exists and is being used in full accordance with actual education paradigm as well as with technical resources that are available for education, in this case, with the Internet. The author puts forward the algorithm of self-preparation of students based on writing down of a song on music paper and further choice of accompaniment for it as well as teacher's check of a student's work. The object of students' self-preparation is Russian and foreign pop-music in its best examples that are mostly familiar to students. Analytical skills and also professionalism and compositional abilities are increased due to putting down the tunes from memory on music paper. The author suggests the list of 50 songs that can be used for the above mentioned exercises. The list is divided into sub-sections according to the level of complexity and other details characteristic for melody lines and its rhythmical features. The number of examples is limited due to the paper's limitations and can be further enhanced and increased. Methodology of research described in the paper is based on Boris Teplov's findings and also on the theory of "tonality-acoustic field" and "tonal archetypes" that has been presented in the author's previous research. The paper has also educational impact as it contains original lyrics and special games in addition to the selection of songs. At present traditional educational materials lack examples from pop-music, and the paper suggests new approach to the choice of educational materials being more effective because of more familiarity and attractiveness for music students and also having more influence on the development of the students' audiation abilities due to its practicality.

Keywords: solfeggio, contemporary music education, musical abilities' development, audiation ability, developing audiation abilities, students' self-training, musical self-dictation, tests, pop-music, soundtracks from films.



ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых 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. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала (royzenas@gmail.com) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая приставный библиографический список (необходимый минимум — 10 наименований научной литературы, оформленные согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008), 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 MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале). Сноски в статье не рекомендуются, любые примечания следует давать в тексте.

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif, минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» («grayscale»).

В начале статьи авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail. Эти сведения впоследствии будут опубликованы.

К статье необходимо приложить аннотацию на русском языке объемом в 120–250 слов и 10 ключевых слов. Структура аннотации:

- 1 абзац — Предмет исследования (минимум 65 слов);
- 2 абзац — Метод или методология исследования (минимум 15 слов);
- 3 абзац — Научная новизна и выводы (минимум 40 слов).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников 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 которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность 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.

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

В приоритетном порядке редколлгией 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.

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

