УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
Российской академии музыки имени Гнесиных

2015 №2(13)

Научное периодическое издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель
Российская академия музыки имени Гнесиных

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2015

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
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор

СОДЕРЖАНИЕ

Старинная музыка

Григорьева М.А. Раннепечатные издания сочинений Джезуальдо 3

Сусидко И.П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях 12

Музыка XX века

Сниткова И.И. Бах-Веберн. Ричеркар из «Музыкального приношения»: идея структурного контрапункта 26

Лопушанская С.М. Средства исполнительской интерпретации и задачи пианиста в камерно-инструментальной музыке О. Мессиана 39

Из истории русской музыкальной культуры

Соломонова О.Б. О принципах семантизации музыкального текста в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского 49

Тетерина Н.И. Модест Мусоргский и Михаил Булгаков: неожиданные параллели 59

Музыкальная культура народов мира

Карташова Т.В. Система музыкальной культуры Северной Индии 76

Мосиенко Д.М. Музыка для драматического театра и становление композиторской школы в Казахстане 86

Сведения об авторах 96

About the Authors 97

Аннотации и ключевые слова 98

Abstracts and Keywords 101

Требования к статьям 104

Маргарита Григорьева

РАННЕПЕЧАТНЫЕ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ДЖЕЗУАЛЬДО

Обзор прижизненных изданий нот Карло Джезуальдо приоткрывает некоторые страницы его жизни и творчества. Рисунки на титулах его нот ярко передают характер эпохи Ренессанса с типичной для нее атрибутикой и, вместе с тем, выявляют и нечто особенное, говорящее о мире самого композитора.

Перед нами титульный лист *Первой книги мадригалов* в феррарском издании 1594 года:

Libro Primo dei Madrigali. Frontespizio

Джезуальдо прибыл в Феррару в феврале 1594 г. по приглашению герцога Альфонсо II д'Эсте для женитьбы на его двоюродной сестре Элеоноре д'Эсте. Это был для Джезуальдо второй брак, через 4 года после трагически закончившегося первого. Среди прочего багажа он вез с собой два сборника мадригалов, о чем мы узнаем из письма, посланного герцогу придворным композитором Альфонсо Фонтанелли из Ардженто, небольшого городка, где обоз остановился накануне въезда в Феррару [4]. Среди прочего, Фонтанелли пишет: «Porta seco due mute di libri a cinque voci» (везет с собой два комплекта книг на 5 голосов) [4, с. 414]. Эти мадригалы были подписаны чужим именем — Джузеппе Пилоний, о чем мы узнаем несколько позже из предисловия Шипьоне Стеллы (музыканта, приехавшего с князем в Феррару) ко 2-й книге Мадригалов Джезуальдо: «data in luce (т.е. вышедшие в свет, или — увидевшие свет) sotto il nome di Giuseppe Pilonij». Объяснение такого типа издания лежит в тогдашних представлениях о социальном положении князя, сочинение музыки для которого считалось «черным» трудом, таким же, как и любой другой труд. Князь сочинял музыку как любитель, diletto,

каковыми были тогда многие аристократы. Это название, увы, надолго закрепилось за Джезуальдо. Сам же Джезуальдо, видимо, высоко ценил свои сочинения, они, напомню, были у него в двух экземплярах — один для практического употребления (т.е. исполнения), а другой для демонстрации своей композиторской техники, дабы смотрящие могли восхищаться его искусством: «Ne fa apertissima professione et a merviglia [изумляться, поражаться] dell' arte sua» [4, с. 413]. Видимо, он вез эти книги в Феррару, рассчитывая там на их издание и, может быть, вовсе не случайно показал их Фонтанелли в Арджeнто. Действительно, они были изданы в Ферраре в мае и июне этого же года, одна за другой (правда, в перепутанном порядке), всего через несколько месяцев после приезда.

Что же мы видим на титульном листе этого издания? Феррара в конце XVI века была городом, богатым не только политически и экономически, но и в интересующем нас культурном смысле, конкретно — в музыкальном отношении. Герцог Альфонсо II д'Эсте был покровителем искусства. При своем дворе он содержал капеллу, maestro di capella был синьор Фьорино (Fiorino). Там же работал органист и композитор Луццаско Луццаски, умевший, среди прочего, играть на удивительном инструменте — архиклавесине, сконструированном Николо Вичентино, а в прежние годы, при других д'Эсте, работали выдающиеся музыканты — Якоб Обрехт, Жоскен Депре, Чиприано де Роре (их там называли oltramontani, т.е прибывшими из-за гор), приезжавшие учиться у итальянцев и обогащавшие их искусство своими достижениями. Постоянно устраивались музыкальные вечера для себя и для именитых гостей. Истинной жемчужиной этих концертов был знаменитый ансамбль Concerto delle dame. Сначала певицы были из благородных дам, но по мере их успеха, когда многие композиторы стали специально писать для них все более сложные произведения (наполненные многочисленными украшениями, длинными пассажами, требовавшими искусного владения голосом, при этом с инструментальным сопровождением самих же участниц на виолах, арфе, лютне), появилась необходимость в профессиональных исполнительницах. На эти «тайные» вечера допускалось малое число высокопоставленных гостей — правители, послы, придворные, поэты, иностранные артисты, — которые наслаждались ангельскими голосами. Художественные достижения этого ансамбля подняли престиж двора Альфонсо, амбициозно настроенные семьи последовали их примеру. Сочинения делались таким образом, чтобы показать особо изощренное искусство певиц — и соло, и в ансамбле. Все это требовало огромной работы, в том числе, издания все новых и новых нот. При дворе д'Эсте было свое издательство (нотопечатня) во главе с Витторио Бальдини, по-видимому, замечательным специалистом, как о том пишет А. Ваккаро [7] — Ферраре повезло с издателем.

Титульный лист мадригалов Джезуальдо характеризует, скорее всего, не столько композитора, сколько «бренд» феррарского издательства. Он пышно декорирован растительным орнаментом,

листьями, цветами, плодами (лотос, папирус, пальметта, акант, использовавшиеся как знак триумфа и преодоления жизненных испытаний). Это был типичный для того времени стиль, он в то же время свидетельствовал о богатстве и благополучии герцогства.

В центре, под названием сборника — овал, в котором мы видим два совмещенных герба — семейства Джезуальдо и семейства д'Эсте. Герб Джезуальдо представляет собой стоящего на задних лапах черного льва, окруженного пятью красными лилиями. Торквато Тассо в диалоге *Граф, или о Деяниях* (Il Conte ovvero delle Imprese) в высоком (хвалебном) стиле представляет происхождение семьи, видя в этой символике благородство древних норманских князей, короля Гульельмо, его родителей или предков. В *Gerusalemme Conquistata* (Завоеванный Иерусалим), в стансах 132 и 133 он пишет об этом же стихами:

Due regIe stirpi, e gloriose, e chiare,
In cui riluce lo splendor vetusto
E Carlo, a cui par che Venosa adorni
Armi, e corone, e la famosa cetra

[Потомки двух королевских домов, и славных, и знаменитых,

В которых отражается свет старинного величия:

И Карло, для которого, кажется, Веноза украшается

Оружием, и коронами, и знаменитым щитом (или цитрой)]

Лилии на знаменах или гербах — от французских королей (считается, что семейство Джезуальдо прибыло в Италию из Франции). В центре титульного листа — информация о сборнике и его издании: Madrigali a cinque voci, под ним место издания — in Ferrara, имя печатника Vittorio Baldini, stampatore ducale (герцогским печатником), и год издания римскими цифрами MDXCIV. Верхняя надпись Canto указывает, что это партия («книга») для верхнего голоса. (Напомним, что именно так, «книгами» для каждого голоса, издавались ноты; в частности, в результате потери двух книг, bassus и sextus, Второй сборник Священных песнопений [Sacrae cantiones] существует в неполном виде и непригоден для исполнения, кроме тех трех, к которым дописал недостающие партии И.Ф. Стравинский). Заметим, что имя автора (ни настоящее, ни псевдоним) здесь вовсе не указано. И это тоже определенным образом характеризует время и место издания.

Иную картину представляют титульные листы *Пятой* и *Шестой книг мадригалов*. Они были изданы в 1611 году в городе Джезуальдо. Годы, разделявшие эти два издания, были непростыми в жизни композитора. С одной стороны, он стремился в Феррару, где все привлекало Джезуальдо-музыканта. Вместе с тем, первые же годы жизни в Ферраре наметили и в дальнейшем усугубили конфронтацию князя Венозы и двора. Композитору хотелось безусловного признания, причем не только в Ферраре, но и в других местах, двору же казались непомерными его притязания («affetto napuletanissimo», с иронией говорили о нем). После ряда отъездов (первый из которых состоялся буквально через три месяца) и возвращений, Джезуальдо в 1596 г. уезжает из

Феррары и, после нескольких попыток воссоединения с семьей, окончательно покидает город. Местом дальнейшего пребывания оказывается по большей части родовой замок (il castello) в Джезуальдо, который он приспособил как можно лучше для жизни, богато украсив его. Судя по описи имущества в 1607 году [5, с. 124—127], там было множество драгоценностей — диаманты, изумруды, жемчуг, рубины, золото, оружие, музыкальные инструменты. Возможно, он создал собственную капеллу (так как некоторые музыканты, уехавшие с ним в свое время в Феррару, вернулись) и, что важно для нас, устроил там типографию. Издателем был Джованни Джакомо Карлино (Giovanni Giacomo Carlino), знаменитый печатник из Неаполя, приглашенный композитором в свое имение на два года. Так амбициозный князь хотел сравниться с двумя лучшими в ту пору издательствами — Бальдини в Ферраре и Гардано в Венеции.

Титульные листы Пятой и Шестой книг выглядят по сравнению с феррарскими скромнее:

QVINTO
MADRIGALI
A CINQVE
VOCI.
Libro Quinto.
IN GESVALDO.
Appresso Gio: Iacomo Carlino.
M.DCXI.

По краям вместо затейливого густого орнамента — однотипный рисунок, в центре — тот же герб, но на свободном пространстве в верхнем левом и нижнем правом углу изображены короны. Возможно, они должны были символизировать ощущение некоего господства, власти. С таким самоощущением корреспондирует и Предисловие издателя, обращенное к композитору:

Моему прославленнейшему, превосходнейшему господину Карло Джезуальдо, графу Концы, князю Венозы, и проч., и проч. Государь мой и премногоуважаемый покровитель.

Смиренное и скромное желание как можно долее уберечь Ваши редкие музыкальные сочинения от восторгов публики, свойственное Вашему Превосходительству от природы, нашло сильного противника в лице великого их искусства и изящества. Стоило появиться творению на свет, как ему выпала судьба услаждать своими красотами лишь узкий домашний круг, без надежды на печатный станок, мысль о котором столь враждебна вкусу Вашего Превосходительства. Но это повело не только к тому, что некоторые, подчиняясь искреннему желанию насладиться столь превосходными сочинениями, разными тонкими ухищрениями добывали даже и неаккуратные списки, но и к тому, что некие композиторы, пользуясь случаем, возжелали восполнить скудость собственного таланта мошенническим образом, приписав себе многие прекрасные пассажи из сочинений и многие новшества, введен-

ные Вашим Превосходительством, как это и случилось с настоящим, пятым томом Ваших чудесных мадригалов. Посему после того, как свет нетерпеливо ждал в продолжение пятнадцати лет со времени их создания, я же — ожидая десять лет, должным образом исполняя Ваше приказание, тем самым приложил все усилия, дабы они не покинули домашнего круга. Увидев, что заботы мои пропали втуне, и будучи исполнен сочувствия при виде того, как редчайшие сочинения ходят по рукам в столь извращенном виде, словно бесценные камни, оправленные в свинец, решился я по достоинству услужить Вашей Светлости, проявить милосердие и справедливость, прибегнув к печатному станку в надежде, что Ваше Превосходительство, выбирая меньшее из двух зол, одобрит мое рвение и не посмотрит с пренебрежением на пыл своего верного, хоть и нижайшего, слуги. Дабы Вы милостиво соизволили извинить мне упущения, буде таковые отыщутся, и таким образом по-новому взглянув на Ваши работы, освобожденные от самозваных подделок, Вам посвящаю я это печатное издание и склоняюсь пред Вами в глубочайшем почтении. В Джезуальдо, двадцатого июня, 1611.

Смиренно и преданно,

Don Gio: Pietro Cappuccio

[7, с. 155—156].

Стиль этого предисловия не может нас обмануть, оно написано, скорее всего, самим композитором, уже вполне осознавшим свое значение, изображение королевских корон которому вполне соответствует. Вместе с тем, это издание — настоящий завет композитора, его послание через века. Ныне музыка Джезуальдо звучит в разных странах, количество ансамблей, ее исполняющих, все увеличивается. Назовем хотя бы некоторые из них: Métamorphose, Collegium Vocale, Hilliard-ensemble, Oxford Camerata, Quintetto-vocale, Musica ficta, A sei voci, Delitiæ Musicæ (под управлением Marco Longhini).

Титульный лист *Респонсориев*, изданных там же и тогда же, имеет сходный с мадригалами абрис, та же вертикальная композиция с гербом в центре, с табличной надписью, с фигурами по бокам:

Здесь мы видим и название на латинском языке: Responsoria et alia ad officium (Респонсории и другие [песнопения] для Страстной недели), и, что важно, имя композитора и его регалии: illustrissimi et exellentiss. D. Caroli Iesualdi (сиятельнейший [знаменитый, знатный] и превосходнейший дон Карло Джезуальдо), граф

Концы, князь Венозы и т.д. И ниже — еще раз Iesualdi, указывающее на место издания, имя издателя apud Jacobum Carlinum (у Джакомо Карлино), и год издания MDCXI (1611).

Служба Заутрени на Страстной неделе — одна из наиболее драматических из полного церковного года. Она включает три собрания (Великий Четверг, Великая Пятница и Великая Суббота), каждое из девяти частей. Кроме того, в сборник входит известный покаянный псалом Miserere и Песнь Захарии Benedictus.

Респонсории как жанр духовной музыки в определенной степени характеризуют духовный мир композитора. Он не написал ни одной мессы, каковые писали композиторы эпохи Возрождения, а вместо канонического текста мог выбирать его по своему усмотрению. Тексты Респонсориев заимствованы им из Псалтири и других библейских книг, но их выбор говорит о стремлении композитора воплотить образы страдания.

Я сравнялся с нисходящими в могилу,
я стал, как человек, беспомощный,
между мертвыми брошенный.

* * *

Положили меня в ров преисподний,
во мрак и тень смертную.

* * *

О все вы, проходящие путем,
внемлите и смотрите, есть ли боль,
как моя боль?
(и т.д.).

В таких текстах отражается следование принципам иезуитов (с которыми было связано семейство Джезуальдо): художник, изображая страсти, должен в полной мере ощущать их ужас, слезы, скорбь и угрызения совести. «Представить, что мы сами осязаем этот огонь, как он прикасается к душам и сожигает их» (Игнатий Лойола, Духовные упражнения). Обращение к Богу, показательное для эпохи в целом, у Джезуальдо имело особое значение. По материнской линии он происходил из рода высшего духовенства. Брат матери, Карло Борромео, был кардиналом и архиепископом Милана, впоследствии — в 1610 г., еще при жизни композитора — был канонизирован (он изображен на алтарной картине Il perdono). Другой дядя, из семейства князей Джезуальдо, Альфонсо Джезуальдо, был архиепископом Неаполя. Будучи вторым сыном, Карло по традиции готовился к духовной карьере, и лишь преждевременная смерть старшего брата автоматически сделала его князем Венозы. Кроме того, к мыслям о Боге его, видимо, постоянно привлекала личная трагедия. Как известно, в 1590 году он на почве ревности убил свою первую жену, Марию д'Авалос, и ее любовника, Фабрицио Караффу, после чего укрылся на несколько лет в родовом замке. Вся последующая жизнь осложнялась расстроенной психикой, приводившей нередко к патологическим проявлениям. В поисках прощения композитор выстроил несколько церквей, в том числе в городе Джезуальдо церковь капуцинов Santa Maria delle Grazie, а в 1609 году разместил в ней картину Il perdono, на которой живописными средствами выражена мольба к Богу о прощении [См.: 1].

Но музыка респонсориев никак не свидетельствует о смирении — это тот же язык, что и в последних книгах мадригалов. Музыкальный язык поздних сочинений един. Если бы Джезуальдо мыслил церковную музыку стилистически иначе, он мог бы использовать хотя бы мелодические формулы хорала. Но их нет, музыка Респонсориев наполнена сложными сочетаниями, хроматизмами, яркими контрастами, диссонансами, точно так же, как и мадригалы Пятой и Шестой книг. Так что метафорически можно сказать, что Респонсории — те же мадригалы на библейские тексты: если слушать эту музыку без слов, или без перевода, можно принять их за мадригалы. Это «противоречие» нашло отражение и в оформлении нот.

Ориентируясь на содержание текстов Респонсориев, Гленн Уоткинс в книге «The Gesualdo Hex» [8] видит на их титульном листе знаки обращения к Богу. В левой фигуре — соответствие текста, направленного к Богу, и выражающей его музыки, в правой — инструменты архитекторов, которые автор ассоциирует с максимой: Бог — архитектор вселенной.

На самом деле здесь нет ни одного христианского атрибута, напротив, античные, точнее, псевдоантичные (языческие) символы. Наверху юноши, либо нимфы, спутницы Артемиды, в руках их ветви и плоды — знаки плодородия. К гербу примыкают чудища, типа Диониса / Вакха (они же, вспомним, и на титульных листах первых книг мадригалов). Они сродни созданным примерно в ту же эпоху знаменитым маньеристским портретам стихий мироздания Арчимбольдо, которые сделаны из плодов, растений, рыб и т.п. Нижние же женские фигуры — музы, но не в античном, а, скорее, в средневековом смысле — соответствуют Музыке и Арифметике. Музыку мы опознаем по инструменту в левой руке (виола?) и смычку в правой. Она склонилась над книгой, это символ союза музыки и слова. У правой фигуры в руках циркуль и наугольник, измерительные приборы. Вместе с тем, еще в средневековых рукописях и раннепечатных книгах Музыку начали изображать как символ чувства, а Арифметику как символ разума. Таким образом, изображение двух квадривиальных наук здесь можно истолковать как союз sensus и ratio, что, в свою очередь, свидетельствует об антикизации в культуре Ренессанса: связь с традицией античности никогда не прерывалась. «Музы» в ренессансном стиле (типичная метаморфоза!) выглядят вполне реалистично — пышнотелыми, земными. Одеяния их, весьма вольные — прозрачные накидки, сквозь которые просвечивает тело, — подчеркивают их земную, плотскую сущность.

Здание, которое Уоткинс трактует как намек на церковь Santa Maria delle Grazie, с размещенной в ней картиной Il perdono как символ покаяния (по мысли автора, там композитор как бы предполагал исполнение респонсориев). Однако, на самом деле оно мало похоже на церковь. Это, скорее, богатое светское здание, может быть, некий условный театр, наполненный удивительными персонажами. За гербом угадывается нечто похожее на занавес, как бы еще закрытый. Вход в него загораживают чудища с торчащими из их ртов ветвями. За этим скрыт таинственный и сложный мир человеческих страстей, что укрепляет нас в теоретической гипотезе, что с точки

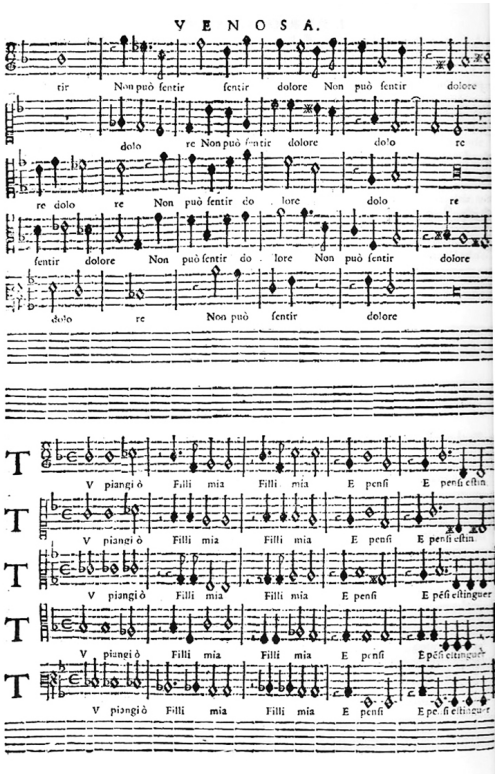
зрения эстетики и стиля, несмотря на колоссальное различие текстов, и мадригалы, и духовные сочинения представляют собой у Джезуальдо единое целое.

Таким образом, перед нами удивительный феномен, новое слышание и видение, свойственное Ренессансу в его завершающей стадии — маньеризме.

Последующие издания нот Джезуальдо выполнены более формально:

DELLI
MADRIGALI
A CINQVE VOCI
DEL
PRENCIPE DI VENOSA
LIBRO QVINTO.

Это титульный лист Пятой книги из издания всех шести книг мадригалов генуэзца Симоне Молинаро, увидевшее свет в 1613 году, в год смерти Джезуальдо. Не сохранилось никаких свидетельств, видел ли это издание композитор, а ведь оно было принципиально иным: во-первых — в виде партитуры, и во-вторых — с расставленными тактовыми чертами, чего не было в прижизненных изданиях поголосников:



Проблематично, насколько верно расставлены тактовые черты, поскольку в некоторых тактах содержится по три семибревиса, в других же, в том же мадригале, 4/4. Есть даже предположение, что это сделано не издателем Молинаро, а печатником Павони.

Последнее издание сочинений Джезуальдо в ту эпоху относится к 1626 г., после чего оно возобновилось только в 1957 г. Издание Вайсмана и Уоткинса сделано по Молинаро (Nach dem Partiturdruck von 1613). Парадоксально, но в Италии до сих пор нет издания сочинений Джезуальдо. В связи с 400-летием со дня смерти Джезуальдо, которое отмечалось в Италии в 2013 году [См.: 2],

в числе многочисленных мероприятий обсуждался и вопрос издания полного собрания сочинений Джезуальдо. Интересно увидеть, как оно будет оформлено.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорьева М.А.* Иконография Джезуальдо: вымысел и правда // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 1. С. 30–36.
2. *Григорьева М.А.* Год Джезуальдо в Италии (путевые заметки) // Музыка и время. 2014. № 11. С. 37–41.
3. Gaspari on line [электронный ресурс] Режим доступа: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/src_aut.asp
4. *Modestino* C. Della dimora di Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594: discorsi tre di Carmine Modestino. Napoli: stab. tip. di G. Cataneo, 1863. 306 p.
5. *Newcomb A.* Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence of 1594 // The Musical Quarterly. 1968. Vol. 54. №. 4. P. 409–436.
6. *Stanco* G. Carlo Gesualdo: La vita e il destino come dramma in musica // All'ombra principesca. Atti del convegno di studi «Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti». Lucca: Libreria musicale italiana, 2006. P. 87–148.
7. *Vaccaro A.* Carlo Gesualdo, principe di Venosa: l'uomo e i tempi. Venosa: Edizioni Osanna, 1998. 216 p.
8. *Watkins* G. Gesualdo: The Man and his music. London: Oxford University Press, 1973. 334 p.
9. *Watkins* G. The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memori. NY: Norton & Company Inc, 2010. 384 p.

Ирина Сусидко

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА XVIII ВЕКА: О СТИЛЯХ, ЖАНРАХ И РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ

В XVIII веке церковная музыка в Италии переживала один из переломных этапов своей истории. Он, конечно, не был первым. В Средние века велись споры о правомерности использования во время службы органа, в XVI столетии Тридентский собор (1545–1563) решал судьбу полифонического многоголосия, по мнению церковных иерархов затемнявшего в литургии смысл слова. Но, пожалуй, никогда ранее музыка в католической церкви не попадала в столь сложное положение. Главной причиной стало стремительное наступление светских жанров. Духовная музыка, веками находившаяся в центре европейской музыкальной традиции, все более и более явно утрачивала свое главенствующее положение. Stile osservato, stile antico — «ученый» стиль, сохранявший принципы ренессансной полифонии, — казался пережитком, уступал место stile moderno. Эти термины используются повсеместно в разнообразных источниках, посвященных музыке XVIII века. В Италии в отношении церковной музыки также были распространены термины canto fermo (простое, строгое пение) и canto figurato (украшенное пение). [19, с. 64 и далее]. В новой полифонической манере нормы контрапункта сочетались с виртуозным вокальным письмом, напоминающим об опере и инструментальном концерте, фуги стали более динамичными, с голосами, расцвеченными юбиляциями, отношение к диссонансам и голосоведению — более свободным.

Перелом в развитии церковной музыки был связан также с тем, что в литургические жанры проникли жанры «профанные», мирские. Когда итальянский композитор Джованни Порта похвалил церковную музыку Антонио Кальдары за то, что в ней было «несколько прелестных менуэтов» [21, с. 43], то, скорее всего, шокировал императора Карла IV, спросившего его мнение, — австрийский монарх ценил как раз ученость старого образца. Не менее характерна и другая история. Знаменитый актер Дэвид Гаррик в 1764 году в Неаполе слышал пение прославленного кастрата Каффарелли на церемонии пострижения в монахини дочери герцога: «Все было обставлено торжественно и с большой роскошью. Церковь была богато украшена, играли два больших оркестра. Церемония произвела на меня огромное впечатление; ее кульминационным моментом стало пение

Статья написана в рамках исследовательского проекта «Музыкальная культура Италии XVIII века», поддержанного РГНФ — № 14-04-00206

великого Каффарелли. Хотя он и стар, но все равно нравится мне больше, чем какой-либо другой певец. Он растрогал меня; я испытал такое чувство впервые с тех пор, как приехал в Италию» [7, с. 175]. Каффарелли уже не выступал на оперной сцене, безбедно жил в своем калабрийском поместье. И только с большими усилиями отец новоявленной монахини смог уговорить его спеть на торжестве — на иных условиях девушка отказывалась исполнить родительский обет и стать монахиней. Два оркестра, пение легендарного виртуоза — все это кажется очень далеким от церковных обычаев предыдущих веков.

«Прогрессистское» направление в церковной музыке XVIII века, в конечном счете, возобладало повсюду, но все же строгий стиль не исчез бесследно. Противостояние stile osservato и stile moderno ярче всего проявлялось в мессе, которая упорнее, чем другие жанры, сопротивлялась «обмирщению». Канонический характер латинского текста, освященный вековой традицией, диктовал более обобщенный, строгий и возвышенный строй музыки и одновременно более уважительное отношение к слову. И все же избежать влияния оперы не удалось и католической обедне. Особенно отчетливо оно проявилось в Missa solenne (торжественная), которую в Италии называли еще Missa concertata [См.: 14, с. 190—215].

Она предполагала богатое оркестровое сопровождение, включала и хоровые фуги, и виртуозные сольные эпизоды. Музыка в итальянской мессе, в отличие от южнонемецкой и австрийской, в эту эпоху часто писалась на тексты не всех частей ординария, а только к Kyrie и Gloria, реже к некоторым разделам Credo, поэтому ее могли называть Missa brevis (короткой) и Missa di Gloria.

Такая «экономия» на музыкальном оформлении, вероятно, была связана с тем, что в XVIII веке в Италии главным событием церковного праздничного дня стала не месса (обедня), а вечерня (Vespers) [19, с. 69—72]. Она включала пять псалмов, антифоны, гимны, магнификат — «малые» музыкальные литургические жанры, по протяженности тем не менее нередко не уступавшие мессе. Виртуозный, концертный стиль, родство с оперными формами проявлялись здесь в еще большей степени, чем в мессе. И, наконец, полностью «растворились» в оперной стилистике сольные мотеты, которые служили дополнением к ординариуму мессы в дни особо торжественных праздников [15, с. 233].

Сосуществование stile osservato и stile moderno ощущалось в церковной музыке всех областей Италии, но везде принимало разные формы. В Риме, где в первой половине XVIII века действовало более трех десятков церквей, имевших хорошие капеллы, картина была весьма пестрой. Образцовой палестриновской традиции строго следовала лишь Сикстинская капелла в Ватикане. Она сопровождала службы, которые вел папа. В этом случае допускалось только звучание хора a capella, без инструментального сопровождения, исключался даже орган — эта традиция существует и поныне. Capella Giulia собора св. Петра участвовала в торжественных богослужениях, но только

в том случае, если ими не руководил понтифик. В этом случае строгость запретов несколько уменьшалась, и капельмейстеры охотно делали шаг «в сторону» нового стиля. Хоровое пение уже мало напоминало возвышенное письмо Палестрины, наследуя экспрессивной манере XVII века, допускалось — пусть и ограниченно — инструментальное сопровождение. И наконец, в некотором удалении от Ватикана и сурового надзора за чистотой старой манеры, в остальных римских церквах все зависело от воли капельмейстера и возможностей капеллы. Неудивительно, что здесь господствовал новый концертный стиль [15, с. 100].

Сохранялись ренессансные полифонические традиции и в Болонье. В жизни города большую роль играли многочисленные религиозные общества и церкви — к 1700 году их было более сотни, так что в музыкальной культуре доминировал не оперный театр, как в большинстве областей Италии, а духовная музыка. Здесь ярко заявили о себе «авагардные» инициативы. В Соборе Сан Петронио, располагавшем мощными исполнительскими силами, в XVII веке сформировалась влиятельная скрипичная школа, известная не только в Италии, но и за ее пределами. В музыкальном оформлении церковной службы начали активно использоваться инструменты. Они не только сопровождали хоровое пение, но и получили право играть во время мессы инструментальные пьесы [20].

Главным же оплотом старой контрапунктической практики слыла Болонская филармоническая академия. Чтобы стать ее членом, музыкант должен был выдержать экзамен. Вначале проходили испытания на звание accademico cantore (певцы) или accademico suonatore (инструменталисты). Через год те, кто желал, могли претендовать на звание accademico compositore. В этом случае соискателю предлагали написать вокальную четырехголосную композицию на заданный cantus firmus. Требования к этому сочинению были очень строгими: голосоведение, контрапунктическое сочетание голосов и форма должны были соответствовать нормам stile osservato. И В.А. Моцарт, и М. Березовский, и Й. Мысливичек при поступлении в Болонскую академию выполняли такое задание. И все три упражнения были написаны с теми или иными нарушениями правил — то ритм, то голосоведение, то мелодические обороты вырывались за четко очерченный круг требований старой хоровой полифонии [3, с. 144—145].

Педагогом, который нередко готовил будущих академиков к испытаниям, был самый влиятельный болонский ученый XVIII века Джованни Баттиста Мартини или, как его называли, падре Мартини (1706—1784). Сам он стал членом Филармонической академии поздно, когда ему было уже 52 года, так как ранее существовал запрет на прием в академию монахов. Именно падре Мартини, как выяснилось, немного подправил сочинение юного Моцарта, приведя его в соответствие с требованиями, что позволило тому стать самым молодым болонским академиком [4, с. 162—164]. В собственной церковной музыке, впрочем, падре Мартини не был пуристом, допускал мелодические и гармонические вольности,

использовал оркестровое звучание. И, что удивительно для монаха, даже сочинял комические оперы в чистейшем «театральном стиле», без какой-либо примеси ученых премудростей. Он неоднократно высказывался в пользу «разнообразия стилей» (variet degli stili) [9]. Очевидно, что реальная церковно-музыкальная практика в Болонье, как и в других итальянских городах, все более и более явно отдалялась от правил строгого письма, оставляя за ними роль школьной науки и профессиональной основы.

Ярко выраженной спецификой отличалась церковная музыка в Венеции. В неменьшей степени, чем оригинальное государственное устройство венецианской республики или собственный календарь, она отражала особое положение города на Лагуне по отношению к другим областям Италии. Сан Марко, главный собор Венеции, имел собственный богослужебный чин — иной, чем в Риме, что имело значение и для музыкального оформления служб. Это касалось в первую очередь особой вечерни «Пяти Лаудате» (Cinque Laudate), в которой использовались пять псалмов, начинающихся с обращений «Хвалите» или «Хвали». Ее исполняли во время открытия золотого соборного алтаря — Пала д' Оро [1, с. 49—53]. Кроме того, наличие в Венеции приютов-консерваторий, в которых обучались девушки, позволяло привлекать к церковной службе женские голоса, что было недопустимо в Риме.

Сформировался в Сан Марко и свой музыкальный стиль. Огромное внутреннее пространство собора, наличие галерей, где располагались хоры и два органа, способствовали широкому распространению антифонного пения. Попеременное звучание «разделенных» хоров (cori spezzati) [1, с. 47], к которым присоединялись духовые и струнные инструменты, рождало яркие звуковые и динамические контрасты. Жанр вокального концерта, созданный композиторами школы Сан Марко, на рубеже XVI—XVII вв., стал одним из знаков нового барочного стиля — праздничного, торжественного и эффектного. Тем не менее, и здесь контраст старой и новой манер ощущался совершенно отчетливо.

Stile osservato в церковной музыке первой половины века представляли сочинения Антонио Лотти (1666—1740). На протяжении многих лет он был связан с Сан Марко — вначале как певчий в хоре, затем как органист и, наконец, как капельмейстер. Служба в главном городском соборе, тем более в должности первого капельмейстера, считалась очень престижной. Она не наделяла композитора какими-то особыми полномочиями вне прямых обязанностей, но, фактически, превращала его в руководителя церковной музыки всей Венеции. Лотти написал для капеллы Сан Марко, а также для воспитанниц консерватории Инкурабили, где он служил, огромное число полных циклов месс и малых литургических жанров — мотетов, антифонов, псалмов. Среди них есть и те мессы, которые предназначены для двух хоров. Однако красочность тембровых и динамических перекличек, столь любимая венецианцами, в них практически не ощущается. Нет в них следа и виртуозной вокальной манеры, свойственной оперной музыке Лотти. Хоры в большин-

стве его месс прозрачны по фактуре, отвечают строгим нормам полифонического письма — звучание a capella, голоса, вступающие имитационно, плавное мелодическое движение в вокальных партиях, правильное приготовление и разрешение диссонансов, спокойный ритм. При первом взгляде на партитуру даже может показаться, что она принадлежит кому-то из великих ренессансных классиков — Лассо или Палестрине. Имя последнего увековечено в названии одной из месс Лотти — Messa a Palestrina in F. (В XVIII веке встречались два варианта написания: Messa и Missa). Архаичными для позднего барокко и, тем более, для периода ранней классики выглядят и другие названия — Missa del quinto tuono или Missa del sesto tuono, отсылащие к старинным церковным ладам, или Missa in canone, основанная на канонической технике.

Однако, несмотря на такую верность традиции, даже самая «аскетическая» церковная музыка Лотти все же не кажется старомодной или тем более эпигонской. В ее звучании, в цепочках щемящих задержаний и секвенций, в гармонических светотенях ощущается экспрессия нового времени — времени, когда соборный, идеальный строй ренессансной мессы осложнен внутренним трепетом, энергией переживания, движения и жеста, свойственными человеку первой половины XVIII века. Характерно, что приверженность stile osservato у Лотти проявилась не сразу — только после возвращения в Венецию из Дрездена в 1719 году, где он в течение трех лет возглавлял придворный оперный театр. Неясно по какой причине, но композитор больше не написал ни одной оперы, сосредоточившись на духовных жанрах. Столь же решительно он отказался от концертного стиля, присущего его более ранним церковным сочинениям. Как раз они, исполненные в Дрездене, поразили прихожан блеском оркестрового звучания и эффектными перекличками хоровых групп и виртуозными вокальными соло — всем тем, что в общем представлении отличало венецианскую манеру.

Missa sapientiae (Месса разумения) — одно из произведений такого рода. Неизвестны ни точное время ее создания, ни оригинальная авторская партитура. До нас дошли только «списки» — рукописные копии. В этом факте не было бы ничего примечательного, если бы ни создатели этих копий — Г.Ф. Гендель, Я. Зеленка и И.С. Бах. Ученые находят следы влияния мессы Лотти в произведениях Генделя, который в своей обычной манере использовал некоторые тематические идеи, развивая их по-своему. Ян Зеленка подготовил исполнение мессы Лотти в 1730 году в Дрездене, усилив струнный оркестр духовыми инструментами; он же, видимо, дал ей название. Версия Зеленки, скорее всего, стала известна Баху — в Gloria его Высокой мессы можно усмотреть следы влияния Лотти [13, с. 8—10].

По сравнению с ранними мессами псалмы для вечерен, которые Лотти писал и для капеллы Сан Марко, и для воспитанниц консерватории Инкурабили, несли на себе еще более явный отпечаток оперного пения. Однако в историю музыки Лотти все же вошел не как глашатай новой манеры, а как «архаист», хранитель старой традиции. В 1770 году Берни, посетив Венецию, слышал в церкви Санти

Джованни э Паоло одну из месс Лотти, оценив ее как образцовую в контрапунктическом отношении [13, с. 9].

Противоположный стилевой полюс в венецианской церковной музыке представляли сочинения Антонио Вивальди (1678–1741). Одно время он состоял на службе в капелле Сан Марко, но не на «первых ролях» как Лотти, а в качестве оркестрового скрипача. Поэтому основные духовные сочинения были им созданы не для главного собора, а для своих учениц в консерватории Пьета. Многие из партитур утеряны, сохранившиеся трудно датировать, но общее число весьма велико — более 60: три оратории, мессы и их отдельные части, псалмы и интродукции для вечерен, магнификаты. Хор, которым Вивальди располагал в консерватории, состоял из трех десятков хорошо обученных певиц, причем некоторые из них могли исполнять партии не только сопрано или альта, но также тенора и баса — их имена сохранились в рукописных партитурах. И хотя сравниться с исполнительскими силами Сан Марко молодые хористки, конечно, не могли, послушать их приходило немало публики [18, с. 35–39].

Практически все, что вышло из-под пера Вивальди в духовных жанрах, несомненно, принадлежало к stile moderno и несло явный отпечаток оперной и концертной стилистики. Ближе всего к опере находился сольный мотет — жанр, получивший в Венеции широчайшее распространение. По определению Иоганна Иоахима Кванца, немецкого композитора и теоретика, в Италии он представлял собой духовную кантату на латинский текст, состоящую из двух арий da capo, двух речитативов и заключительной «Аллилуйи», которая исполнялась перед Gloria или после Credo в мессе или после вечерни [15, с. 288]. Жанр, популярный в Венеции в XVIII веке, впоследствии утратил свое значение, и уже в следующем столетии ученые с недоумением задавались вопросами об уместности использования виртуозной сольной музыки в литургии — эта ситуация подробно описана в диссертации Е. Антоненко [1, с. 63–64, 75–78].

Вивальди не только использовал в своих мотетах весь «арсенал» выразительных возможностей и приемов оперных арий, но и иногда прямо переносил номера «из театра в храм». Именно это он проделал с арией из «Неистового Роланда», превратив ее в духовную вокальную пьесу (Aria de Sanctis) Eja voces plausum date [18, с. 235]. Пожалуй, ни один из жанров так остро не обозначал внутренние противоречия в церковной музыке XVIII века, как этот. Виртуозное сольное пение на манер оперного, причем включенное в мессу, было, пожалуй, не только крайним выражением того светского духа, с которым боролись церковные иерархи, но и проявлением индивидуального самовыражения, противоречившего идее соборности.

К сольным мотетам примыкают и вивальдиевские «Интродукции» — вступительные части к Gloria, открывающему вечерню Dixit Dominus, и к Miserere. Все сочинения такого рода написаны для сопрано или альта соло в сопровождении струнных и basso continuo. В этом, пожалуй, состоит основное отличие от арий оперных, где Вивальди часто использовал

духовые инструменты, наделяя их партии мелодической самостоятельностью. В церковных ариях на долю оркестра выпадает, в основном, простая поддержка вокальной партии. Фактически все они представляют собой своеобразные концерты для голоса с оркестром на латинские нелитургические тексты пасторального или нравоучительного характера.

Из литургических сочинений Вивальди наибольшую известность приобрела его Gloria D-dur, одна из двух сохранившихся. Именно с ее исполнения в 1939 году началось возрождение интереса к вивальдиевской духовной музыке. Скорее всего, эта часть ординария представляла собой венецианский вариант Missa di Gloria. Многочастная композиция, состоящая из 12 номеров — хоров, арий и дуэта — полна музыкальных красот. Она принадлежит к «концертному» типу мессы. Ее хоровые партии расцвечены виртуозными юбиляциями, энергичные имитационные построения чередуются с гомофонными разделами, диатонические построения — со смелыми хроматическими последовательностями аккордов, полнозвучное оркестровое сопровождение — с выразительными контрапунктами голоса и солирующего инструмента. Арии и дуэт напоминают об аналогичных оперных, но, в отличие от сольных мотетов, они выдержаны в более строгой манере. Вивальди отказывается в них от принципа da capo, типичного для арии оперной (он вряд ли уместен в музыке на канонический текст), и предпочитает форму, близкую структуре первых частей концертов. Stile osservato представлен и здесь, и в других литургических сочинениях Вивальди фрагментарно. Выяснилось, что завершающая Gloria «ученая» фуга Cum Sancto Spiritu, есть ни что иное как переработанный хор Джованни Мария Руджери (ок. 1665 — ок. 1720) [19, с. 329]. По-видимому, строгий ренессансный полифонический стиль, пусть с более свободным отношением к диссонансам, так и не был освоен композитором в полной мере. Зато его динамичные хоровые композиции, близкие концерту и по своей форме, и по тому, как ярко в них обыгрываются контрасты вокала и оркестра, оказали на современников, в том числе на И.С. Баха, большое влияние. В его Высокой мессе есть немало страниц, напоминающих о вивальдиевской «Глории».

Венецианским мастером, не уступавшим по значению Вивальди, во второй половине XVIII века стал Бальдассаре Галуппи (1706–1785). На протяжении почти 40 лет, с 1748 года до конца жизни, он занимал руководящие посты в капелле Сан Марко, сперва в качестве vice-maestro, затем — капельмейстера. Кроме того, он преподавал в двух венецианских консерваториях — Мендиканти и Инкурабили. Первым специальным исследованием, посвященным церковной музыке Б. Галуппи в России, стала серьезная и основательная диссертация Е. Антоненко [1]. Как и в случае с Вивальди, сегодня трудно определить точное количество написанного Галуппи для церкви. По всей видимости, оно было огромно, даже больше, чем упомянутые в энциклопедиях две сотни сочинений, причем в наше время ученые едва ли не ежегодно находят и атрибутируют новые рукописи.

В отношении к stile antico и stile moderno Галуппи занял позицию, в определенном смысле объединяющую подходы своих предшественников. Он отдал дань обеим манерам. В музыке, созданной для Сан Марко, вес контрапунктического хорового письма и других атрибутов строгого стиля значительно выше, чем в той, что написана для консерваторий. Большинство сольных мотетов, предназначенных для исполнения воспитанницами Мендиканти или Инкурабили, также как у Вивальди, имеет виртуозную вокальную партию и развитое инструментальное сопровождение. Их исполняли и во время дневных концертов, которые устраивались в консерваториях, и во время служб, отправляемых в церкви.

Галуппи был автором нескольких Missa brevis и множества сочинений к отдельным частям ординария. Особый интерес представляют мессы, написанные им в России, но предназначенные для Рождественских праздников в Сан Марко (1766, Санкт-Петербург; 1767, Москва). Галуппи очень дорожил своим местом в соборе и согласился поехать в Россию только после того, как ему гарантировали возможность сохранить и его пост, и денежное вознаграждение [1, с. 156]. В «русских» мессах им были сочинены только части Gloria и Credo, что можно объяснить принятой в Венеции практикой: начальную, считавшуюся менее важной, часть мессы писал органист, вторую и при необходимости третью, более протяженные и сложные, — первый капельмейстер. Последние части (Sanctus и Agnus Dei) читал священник, а музыкальная часть заменялась мотетом или концертом. Соавтором Галуппи в Рождественской мессе Сан Марко 1766 года (которую по аналогии с оперой можно назвать «мессой-пастиччо») выступил Франческо Бертони, выполнявший как раз в середине 1760-х годов обязанности первого органиста собора [17, с. 26—29].

О музыке обоих авторов, если бы ему довелось ее услышать, Дж. Порта, наверное, сказал бы то же самое, что и о мессе Кальдары. Особенно правомерно это по отношению к частям, написанным Галуппи. «Прелестные менуэты», галантные танцевальные арии с оперными колоратурами и затейливыми каденциями, «охотничьи» кличи и зовы в хорах порою делают прочтение канонического текста мессы совершенно неожиданным. Славление Господа (Laudamus te) «утопает» в радостных «птичьих трелях», возвышенная гимничность уступает здесь место земной радости. Рассказ о крестных муках Христа (Cruzifixus) превращается в мажорный лирический дуэт. Театральная стилистика в сольных номерах ощущается повсеместно — раздел Cum Sancto Spiritu начинается с аккомпанированного речитатива, подобно оперной сцене. Однако в целом стиль Рождественской мессы можно считать «смешанным», так как в отличие от Вивальди Галуппи охотно писал хоровые фуги, отделывая их со всем тщанием, но полифоническая форма — единственное, что осталось у него от stile osservato. И характер тематизма, и свобода концертных сопоставлений хора и оркестра, и гомофонные интермедии — все это говорит о новой контрапунктической технике. В соседстве старого и нового

в одном произведении видится итог, к которому пришла венецианская церковная музыка ко второй половине XVIII века.

Неаполь, занявший в 1720-е годы центральное положение в области оперы, сказал свое слово и в сфере церковной музыки, которая играла здесь столь же важную роль, как в Риме и Болонье. Причиной была и патриархальность нравов южных итальянцев, и их любовь к церковным праздникам, шествиям и зрелищам — всего в году их набиралось до сотни, апогея они достигали на Пасху и в дни, посвященные св. Януарию, покровителю Неаполя. Особо почиталась также Дева Мария. И, конечно, значение имел общий «вес» клира в жизни города, где было около 200 церквей, и каждый 15-й житель имел то или иное отношение к церковной службе [6, с. 16; 5, с. 15—18].

Путешественники, посетившие Неаполь в XVIII веке, не раз отмечали, что отношение горожан к религии было проникнуто особой, наивной радостью, в святом они видели не только заступника, но почти что родственника. Церковный праздник обычно выплескивался на улицу, превращаясь в театрализованное представление. Одно из них описал Гёте: «Сегодня праздник святого Иосифа, патрона всех пекарей... Так как из-под черного кипящего масла все время рвется пламя, в их профессии есть что-то от геенны огненной; поэтому еще вчера вечером они изукрасили дома картинами: душа в огне чистилища, страшные суды тлели и пылали, куда ни глянь. Громадные сковороды стояли перед дверями на наспех сложенных плитах. Один подмастерье замешивал тесто, другой придавал ему форму... Возле сковороды стоял третий [...] Два последних парня были в белокурых, курчавых париках, что здесь значило — ангелы» [2, с. 105].

Как и в Венеции, «институтами», в которых звучала духовная музыка, были церкви и консерватории. В четырех неаполитанских консерваториях обучали юношей, в XVIII веке они стали важнейшим центром музыкального образования не только в Италии, но и во всей Европе. В консерваториях работали первоклассные музыканты, часто совмещая эту деятельность со службой в церкви и в театре.

Сосуществование старого и нового стилей в церковной музыке было характерно и для Неаполя. Во многом оно проявлялось в формах, аналогичных тем, которые были типичны для Венеции, хотя существовала и оригинальная особенность. Противостояние stile moderno и stile osservato в 1730-е годы здесь вылилось в теоретическую полемику, которую, скорее, можно было бы ожидать от ученых болонцев, чем от неаполитанцев. В городе образовались две непримиримые партии, сплотившие сторонников Франческо Дуранте и Леонардо Лео. Дуранте преподавал в консерваториях Деи Повери ди Джезу Кристо и Санта Мария ди Лорето, писал исключительно духовную музыку — был автором сорока месс, двадцати мотетов, священных драм и литаний. Лео работал в двух других неаполитанских консерваториях — Пьета Деи Туркини и Сант Онофрио, славу ему, в отличие от Дуранте, принесли оперы и оратории.

Повод для полемики был ничтожен, партии не сошлись в вопросе о том, считать ли интервал кварты консонансом или

диссонансом. Такая постановка вопроса на первый взгляд напоминает описанный Дж. Свифтом спор о способах разбивания яйца — с острого конца или с тупого, имевший в Лилипутии далеко идущие последствия. Однако суть полемики между «дурантистами» и «леистами» в конечном счете заключалась в более важной проблеме. «Дурантисты» отстаивали приоритет нового смешанного стиля, а «леисты» — главенство stile antico и его размежевание со stile moderno. Лео, будучи оперным композитором, по-видимому, более остро ощущал различие жанров и в своих мессах во многом ориентировался на нормы ренессансного письма. Рихард Вагнер, услышав исполнение Miserere Лео, сравнил его композицию с мощным собором, построенным крепко, рельефно и величественно, когда каждая модуляция, рожденная движением голосов, производит огромное впечатление [Цит. по: 22]. Рукопись этого сочинения из Фитцуильямова музея в Кемридже обозначена как «Miserere для двух хоров в духе Палестрины», в копии 1739 года — как «Miserere в концертной манере для двух хоров». Названия, на первый взгляд, противоречат друг другу, но, по сути, указывают на основной образец, на который, скорее всего, ориентировался Лео — на легендарное Miserere Грегорио Аллегри, также предназначенное для двух хоров. В 1630-е годы оно было написано для исполнения в Сикстинской капелле на страстной неделе и на протяжении всего XVIII века служило одим из образцов stile osservato. Благородная и возвышенная манера в Miserere Лео восходит именно к этому образцу. Сопоставление попеременного и совместного звучания обоих хоров рождало иллюзорный пространственный эффект, столь излюбленный в барочной музыке, в частности — в инструментальном концерте. Такую концертность можно считать единственной «уступкой» Лео эстетике нового времени.

Дуранте стоял на прямо противоположной позиции. Его церковные сочинения, как правило, имеют прозрачную гомофонную фактуру, короткие имитационные построения больше напоминают перекличку голосов, чем полифонический прием. Мелодика и оркестровое сопровождение у Дуранте близки опере, а в гармоническом языке немало смелых решений. Исключение составляет Missa in Palestrina, единственная из месс Дуранте, написанная в строгом стиле.

Перголези, ученик Дуранте, в своих мессах D-dur и F-dur (1732) во многом наследует своему учителю, однако в масштабных двойных фугах отдает должное и полифонической технике, угодив тем самым Лео, который назвал первую мессу «неплохой», а вторую — «совершенной» [11, с. 72]. Обе мессы написаны для двух хоров, как и Miserere Лео, что уже само по себе несет «заряд» концертности. В целом, смешанный стиль — stile misto — с 1730-х годов стал в Италии основополагающим для мессы и церковной музыки в целом [8, с. 19—36]. В ней утвердилось равновесие двух манер — новой, свободной полифонической в хорах с развитым оркестровым сопровождением, не дублировавшим вокальные партии, и «театрального» стиля в оперныых по духу ариях и дуэтах. Хоры в stile osservato

встречались гораздо реже. Такое сочетание определило характерные черты церковной музыки раннеклассической и классической эпохи не только в Италии, но и в других европейских католических странах. К типу Missa concertata, утвердившейся в Венеции и Неаполе, принадлежит Высокая месса Баха, он повлиял на стиль месс венских классиков — Иозефа и Михаэля Гайднов, В.А. Моцарта.

«Малые» жанры церковной музыки — антифоны, градуалы, псалмы, литании — в еще большей степени, чем мессы, испытывали влияние оперы. Чаще всего в Неаполе звучали сочинения на текст Salve Regina, одного из четырех марианских антифонов. Его исполняли обычно после вечерни с Пятидесятницы до первого Адвента. Кроме того, еще в XVII веке возникла традиция петь этот антифон на вечерней службе по субботам. Такое внимание к жанру Salve Regina не случайно. Богоматерь в Неаполе, как было уже сказано, особо почиталась, ее называли «главной хозяйкой» города и всего королевства, Деве Марии были посвящены многие церкви. Самая значительная — Санта Мария дель Кармине, где находилась чудотворная статуя Богоматери.

В большинстве итальянских регионов начиная с XVII века существовала традиция хоровых (часто двуххорных) Salve Regina, выдержанных в концертном стиле. В Неаполе этот вариант не получил широкого распространения, хотя и у Скарлатти, и у Дуранте есть хоровые антифоны. Большую роль в них играет полифоническое развитие — вплоть до использования фуги. В целом же, предпочтение отдавалось камерному составу — сольная вокальная партия в сопровождении инструментов. Такая «мутация» не в последнюю очередь, вероятно, возникла из-за обилия великолепных певцов, обучавшихся в неаполитанских консерваториях и способных исполнить сложные в вокальном отношении сольные сочинения. Камерность Salve regina в Неаполе придавала антифону особую экспрессивность и лирическую наполненность. Грань между церковной и театральной музыкой здесь порою была почти незаметной. Даже Леонардо Лео, признанного приверженца строгого стиля в мессе, в Salve Regina не миновали оперные влияния, еще более заметны они в обоих марианских антифонах Перголези.

Главное, что отличает неаполитанские Salve Regina от оперы, — более развитое инструментальное сопровождение. В то время, когда и в неаполитанской опере seria, и в комических жанрах голос абсолютно доминировал, оставляя на долю оркестра скромную задачу дублировать его и создавать гармоническую поддержку, в церковной музыке инструментальные партии обладали самостоятельностью, контрапунктировали вокальной. Stile misto, который в мессе проявлялся в сопоставлении частей, написанных в ученом и театральном стилях, здесь выражался в их сплетении, слиянии, рождая тем самым особый худодественный эффект. Возвышенное молитвенное обращение к Богоматери окрашивалось в остро экспрессивные тона. Отличие от оперы проявлялось и образном диапазоне, в том, как показаны аффекты. Музыка в Salve Regina сосредоточена на воплощении различных оттенков

скорбных и радостных состояний. Но ни в первом, ни во втором случаях эти состояния не переходят некую меру, не приводят к эмоциональным взрывам и драматическим кульминациям.

К Salve Regina в этом отношении примыкает еще один жанр — Stabat mater. Самое известное сочинение такого рода из всех, написанных в XVIII веке, — кантата Перголези (1736). Стихотворная поэма, возникшая в XIII столетии, повествует о страданиях Девы Марии у креста, на котором распяли ее сына. Во времена Перголези она исполнялась в среду и пятницу на Страстной неделе. К жанру Stabat mater в первую половину XVIII века обращались многие итальянские композиторы, среди них Антонио Кальдара (1701) и Антонио Лотти (1720), Алессандро (1717) и Доменико Скарлатти (между 1715 и 1719 гг.). Венецианцы Лотти и Кальдара трактовали Stabat mater как монументальное ораториальное сочинение, Доменико Скарлатти отдал предпочтение старой полифонической манере, Алессандро Скарлатти создал камерную кантату для двух солистов и оркестра, которая и стала образцом для Перголези, использовавшего этот же исполнительский состав.

Stabat mater была заказана композитору братством «Кавалеров скорбящей Мадонны» церкви Сан Луиджи ди Палаццо, он завершил кантату незадолго до своей кончины. В этом факте сегодня можно усмотреть параллель с тем, какое место занял в творчестве Моцарта его Реквием, которому также довелось стать последним сочинением гения. Оба произведения были окружены post factum неким романтическим ореолом, в них видели пророчество судьбы, роковое предзнаменование. Не в последнюю очередь, поэтому Stabat mater Перголези приобрела в восприятии и современников, и последующих поколений особый оттенок. Уже в XVIII веке ее высоко оценили — называли шедевром изобретательности и вкуса (В. Манфредини), слышали в ней особую ясность, простоту, истинность и очарование (Ч. Берни). Руссо восхищался начальным дуэтом, Ш. Де Бросс сетовал, что не смог познакомиться лично с создателем лучшего сочинения латинской музыки, в котором воплотилось глубокое чувство гармонии [5, с. 103—104]. Кантата получила широкое распространение в Италии и за ее пределами, известны ее многочисленные обработки, одна из них принадлежит И.С. Баху.

Пожалуй, только Падре Мартини высказался об этом сочинении без общего восторга. Он считал, что музыка Stabat mater слишком явно напоминает оперную и по своему характеру не подходит для передачи набожного, благоговейного и покаянного чувства [12]. То, что болонский ученый услышал в кантате Перголези оперные черты, совершенно правомерно. Но назвать Stabat mater сочинением «слишком оперным» все же нельзя. Перголези не использует типичной для оперных арий и дуэтов формы da capo, которая предполагает вокальную импровизацию и дает тем самым простор для индивидуального артистического самовыражения, противоречащего духу церковной службы. Сам тон музыки в Sabat mater иной, чем в операх Перголези, его арии и дуэты одновремен-

но чувствительны и возвышены, грациозны и горестно-меланхоличны.

Наиболее разработанная в кантате сфера скорбной лирики соприкасается с оперными lamenti, но все имеет свои особенности. В первую очередь — в том, насколько значима здесь музыкальная риторика, подчеркивание ключевых слов dolorosa (скорбящая), lacrimosa (слезная) и пр. Лексика латинского духовного текста не так уж отлична от лексики итальянского оперного, однако в операх Перголези риторические приемы отходяли на задний план, отступая перед задачами обобщенного воплощения аффекта, а в Stabat mater композитор отдает им должное. Но, конечно, в самом общем плане падре Мартини был прав: оперных черт в Stabat mater Перголези действительно много. Он впервые в истории жанра внес в кантату принцип кьяроскуро — контраста между номерами, в ней появились не только мажорные, лирико-просветленные арии, но даже празднично-юбиляционный виртуозный дуэт. Stabat mater Перголези стала одним из тех сочинений, в которых ясно обозначились признаки раннеклассического стиля. Риторические музыкально-языковые акценты стали последней данью уходящему барокко. Прозрачность, но не примитивность фактуры, в которой гомофонный склад обогащался элементами полифонической свободы голосов, ясность, но не упрощенность гармонии, органично сочетавшей целенаправленность тонального развития и выразительные «светотени» мажоро-минорных оборотов, четкость мелодического синтаксиса при изобретательности варьирования мотивов — все эти качества вели к будущему классическому стилю второй половины века.

Итальянская церковная музыка XVIII столетия представляет собой ярчайшую страницу ее музыкальной культуры, в которой, к сожалению, еще немало лакун, белых пятен. Она исполняется реже, чем заслуживает, изучена гораздо менее основательно, чем оперы того времени. Такое «теневое» положение в чем-то объяснимо. Из-за интенсивнейшего развития оперного искусства, переживавшего тогда свой «золотой век», жанры церковной музыки оказались под его сенью. Но все же нельзя считать, что они полностью утратили особые качества музыкального стиля, в котором были еще сильны старые традиции. Именно скрещение «архаического» и «нового» и определяет особенности церковной музыки практически во всех католических странах, в Италии этот процесс проявился с особой рельефностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антоненко Е.Ю.* Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения. Дисс… кандидата искусствоведения. М., 2013. 271 с.
2. *Гёте И.В.* Из итальянского путешествия // Гёте И.В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1980. — С. 5-242.
3. *Левашев Е.М., Полехин А.В.* М.С. Березовский // История русской музыки. Т. 3. XVIII в. М.: Музыка, 1885. С. 132—160.
4. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Моцарт и его время. 2-е изд. М.: Классика-XXI, 2015. 623 с.

5. *Панфилова В.В.* Духовная музыка Дж.Б. Перголези и неаполитанская традиция. Дисс… кандидата искусствоведения. М., 2010. 150 с.
6. *Реизов Б.Г.* Итальянская литература. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1966. 356 с.
7. *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М.: Классика-XXI, 2001. 302 с.
8. *Bacciagaluppi C.* Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europe. Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 14. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010. 306 S.
9. *Brovsky H., Durante S.* Martini, [Padre] Giovanni Barrista [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2000.
10. *Cahn P.* Zur Tradition der Motette «a voce sola» im 18. Jahrhundert // Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Neue Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 5 / Hrsg. von H. Schneider und H-J. Winkler Mainz u.a.: Schott Music GmbH & Co., 1991. S. 269–281.
11. *Degrada F.* Le messe di Giovanni Battista Pergolesi: problem di cronologia e d'attribizione // Analecta Musicologica. V. 3. 1966. P. 65–79.
12. *Hucke H., Monson D.E.* Pergolesi, Giovanne Battista [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2000.
13. *Krümpelmann Th.* Antonio Lotti. Missa sapientiae // Antonio Lotti. Missa sapientiae, Johann Sebastian Bach. Magnificat BWV 243a. Deutsche Harmonia Mundi, 2003. 1 электр. опт. диск
14. Messe und Mottete // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9 / Hrsg. von H. Leuchtmann und S. Mauser. Kassel u.a.: Laaber-Verlag, 1998. 400 S.
15. Die Musik des 18. Jarhunderts // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5. Laaber: Laaber-Verlag, 1985. 434 S.
16. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Kassel: Bärenreiter, 2004. 424 S.
17. *Rossi F.* Galuppi. Messa per San Marco, 1766. Chaconne digital, 2003. 1 электр. опт. диск
18. *Talbot M.* Antonio Vivaldi. Der Venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1978. 319 S.
19. *Talbot M.* The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo Olschki, 1995. 565 p.
20. *Surian E., Ballerini G.* Bologna [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2000.
21. *Vogler G.J.* Über Choral und Kirchen-Gesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert. München: Jakob Giel, 1813. 96 S.
22. *Webber G.* Leonardo Leo. Miserere. Gaudeamus, 2001. 1 электр. опт. диск

Ирина Сниткова

БАХ-ВЕБЕРН. РИЧЕРКАР ИЗ «МУЗЫКАЛЬНОГО ПРИНОШЕНИЯ»: ИДЕЯ СТРУКТУРНОГО КОНТРАПУНКТА

Как известно, поздние сочинения И.С. Баха порождают множество музыкальных толкований [См.: 4; 5; 7; 8]. Сложность интерпретации музыки великого мастера обусловлена не только исключительными свойствами ее образно-смысловой структуры и той исторической дистанцией, которая неизбежно корректирует представления о возможностях ее звукового воплощения. Прочтение баховского текста в отдельных случаях сопряжено также с необходимостью реконструкции «утраченных» музыкальных элементов: как известно, уртекст ряда баховских сочинений не содержит темповых, динамических указаний и даже сведений об их инструментальной принадлежности. Эти незаданные автором параметры создают предпосылки для всевозможных трактовок — исполнительских, редакторских, композиторских. К числу последних можно, в частности, отнести оркестровую обработку двух хоральных прелюдий И.С. Баха, осуществленную Шёнбергом в 1922 году [См.: 1].

Один из уникальных образцов творческого осмысления баховского наследия представлен в оркестровом переложении шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения», осуществленном А. Веберном в 1935 году к 250-летнему юбилею И.С. Баха. Здесь мы встречаемся с такой формой интерпретации музыки великого мастера, которая совершенно не укладывается в рамки обычной редакции: результатом ее является, по сути, новая *авторизованная* версия произведения. Среди многочисленных транскрипций музыки Баха переложение Веберна бесспорно выделяется уникальностью идеи, высокой вдохновенностью и красотой вновь создаваемой конструкции, которая принципиально перестраивает весь композиционный каркас и, соответственно, всю слуховую «оптику» баховского сочинения.

Художественный эффект этого радикального переосмысления основан на идее *структурного контрапункта*, возникающего вследствие наложения на баховский уртекст новой фактурно-композиционной логики веберновской оркестровки. Подобное решение напоминает хорошо известную в современных визуальных искусствах (фото, кино, коллаж и т.п.) технику «двойной экспозиции», которая предполагает в качестве результата единовременное совмещение разных планов изображения.

Особенности транскрипции ричеркара во многом обусловлены своеобразием мировоззрения Веберна и спецификой его взглядов на сущность музыкального искусства [2, с. 5]. Веберн рассматривает музыку Баха как вневременной музыкальный феномен, совершенный, как явления вечной природы, или, говоря словами глубоко почитаемого им Гёте, как «произведение природы из человеческих рук» [2, с. 14]. Свою миссию он видит подобной деятельности естествоиспытателя, который «стремится найти закономерности, лежащие в основе природы». По его мнению, композитор также должен «стремиться найти законы, по которым творит природа, выступающая в особой форме человека» [2, с. 14].

Поэтому, с точки зрения Веберна, переложить для оркестра баховское произведение — значит не просто темброво «раскрасить» его полифоническую фактуру, но, творчески *исследуя* материал, выявить такие изначально присущие ему внутренние структурные закономерности, которые не поддаются обнаружению в условиях однотембровой среды. В своей работе композитор не ставит целью соблюсти атрибутивно-стилевые нормы первоисточника, «подделаться» под оригинал, не стремится, он, однако, и к противопоставлению музыкального языка разных веков. Он совершает своеобразный *художественный перевод* сочинения Баха в иную стилевую систему, на новый музыкальный язык. Ричеркар Баха-Веберна — это диалог двух музыкально-исторических эпох, в котором, однако, «отрицающее не уничтожает отрицаемого, а вступает с ним в отношение со-противопоставления» [6, с. 210], обогащая содержательную структуру произведения новыми смысловыми подтекстами, выступая в функции своеобразного авторского комментария.

Сущность примененного здесь метода очень точно определена К. Дальхаузом как «аналитическая инструментовка». В своей статье ученый детально анализирует аспекты *мотивно-интонационной* техники Веберна [15]. Продолжая исследование данного ричеркара, обратимся к анализу *фактурно-композиционной* стороны сочинения.

Обращение Веберна именно к этому баховскому опусу не было случайным. В последних творениях великого композитора он находил прямое соответствие своим творческим устремлениям: «По сути своей “Искусство фуги” — это то же самое, что пишем мы в двенадцатитоновой системе» [2, с. 80]. В баховском ричеркаре Веберн, со свойственным ему метафизическим пониманием природы музыки, видел признаки прозрения «высшей реальности»: «Показательно, что последним сочинением Баха было “Искусство фуги”, — отмечал он в одной из лекций, — сочинение, ведущее в совершенную абстракцию; музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли она или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего... Это действительно почти абстракция — или, я бы сказал: “высшая реальность”!». И далее: «Возможно, мы все идем к тому, чтобы писать так абстрактно» [2, с. 48].

Эти слова были произнесены в 1933 году, за два года до завершения работы над ричеркаром из «Музыкального приношения» — цикла, наиболее близкого к «Искусству фуги» и хронологически, и по своим художественно-конструктивным особенностям. В известном смысле они могут служить ключом к правильному пониманию содержания будущей работы композитора.

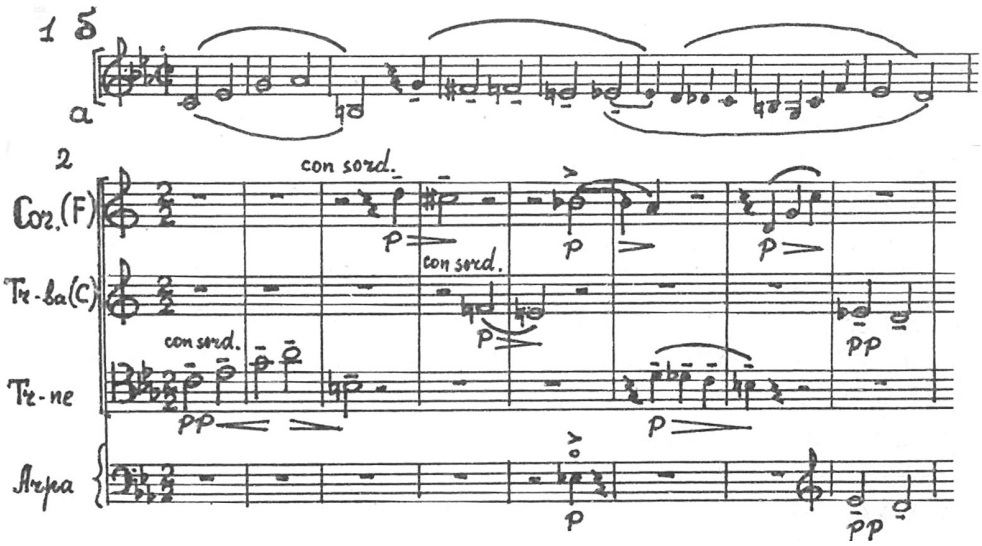
Избранный Веберном шестиголосный ричеркар, вероятно, не являлся для него, подобно «Искусству фуги», совершенно загадочным «тембровым сфинксом», так как существуют определенные, хотя и косвенные доказательства его клавирного предназначения. Об этом, в частности, свидетельствует двухстрочная форма записи оригинала, характерная для клавирных композиций [5, с. 120]. Однако этот факт «чистой эмпирики», по-видимому, не мог принципиально повлиять на представления композитора о самой сущности музыки Баха, имевшие в своей основе глубоко осознанную эстетико-мировоззренческую установку. В оркестровой версии ричеркара Веберн попытался создать *свой* эквивалент баховской «абстракции», столь же ясно воплощающий «чистую логику» музыкальной мысли.

Сущность художественного открытия, совершенного Веберном в его переложении, заключается, прежде всего, в создании новой *фактурно-интонационной композиции* баховской фуги. Веберн создает свое «новое» произведение с большим художественным тактом, пользуясь лишь оставшимися в его распоряжении средствами, как бы «не касаясь» оригинала.

По существу, перед нами образец нового структурного понимания баховской полифонии, открывающий нашему восприятию новый слой, новые неожиданные грани хорошо знакомой музыки.

Строительным элементом этой новой композиции Веберну служат отдельные «свободные» свойства музыкального звука — главным образом, *тембр* (включая регистровые и микстурные его варианты), *артикуляция* и отчасти *громкость* (заданные оригиналом высота и длительность звуков остаются для Веберна неприкосновенными). Опираясь на их конструктивные возможности, Веберн выстраивает свой план ричеркара.

Главное смысловое и конструктивное ядро фуги — тема. Для Веберна этот тезис существен не менее, чем для Баха. Свое понимание основ баховской полифонии он выразил в восклицании: «Все выводится из одного, из темы фуги! Все “тематично”, все свидетельствует <...> о стремлении к максимальному единству» [2, с. 48]. Исходя из этого, в прямом соответствии с композиционными требованиями первоисточника, Веберн прежде всего формирует свой фактурно-интонационный вариант темы, в котором в свернутом виде представлен весь замысел будущей композиции. Неожиданно изменяя в процессе изложения тематического материала его тембровые параметры, «перебрасывая» тему от инструмента к инструменту, Веберн придает ей новый, более выпуклый, объемный фактурный рельеф. Сравним варианты темы Баха (*примеры 1а* или *1б*) и Веберна (*пример 2*):



Совершенно очевидно, что их фактуру нельзя отождествить. Перед нами два различных типа одноголосия — первичного, монотембрового (*пример 1*) и результирующего, «мнимого», так как в изложении *одной* мелодической линии здесь реально участвует *несколько* голосов (*пример 2*). Подобный *прием очуждения* тембра создает добавочное пространственное измерение, привнося в звучание яркий стереоэффект.

Фактурные особенности темы у Веберна подчинены, прежде всего, ее мотивной организации. Посредством тембрового членения баховской мелодии композитор выявляет в ней новую, «скрытую» мотивную структуру, по существу он ее *переинтонирует*. Неизменной здесь остается лишь структура ядра, а более нейтральные в интонационном отношении развертывание и каданс подвергаются значительному структурно-синтаксическому переосмыслению.

Для сравнения попытаемся реконструировать «классическую» фразировку баховской темы. Нормативным с точки зрения традиционно сложившихся представлений будет либо структура мотивного дробления с последующим весьма энергичным замыканием (см. *пример 1а*), либо вариант с более непрерывным движением мелодии, естественно прерываемым лишь в моменты паузирования и синкопы (см. *пример 1б*). Очевидно, любая другая возможная фразировка также предполагает более целостное звучание темы, нежели то, которое мы встречаем у Веберна.

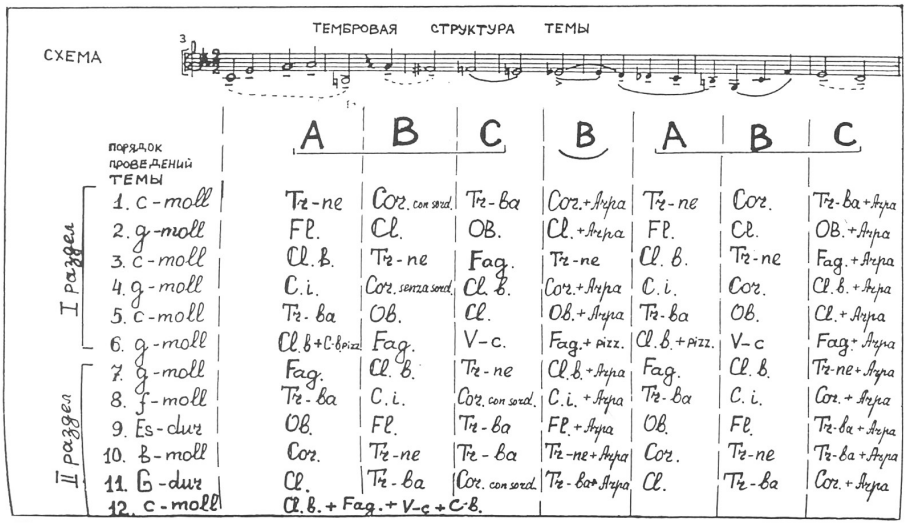
Необычность выявленной Веберном мотивной структуры связана с подчеркиванием выразительно-конструктивной функции отдельных мелодических интервалов — малой секунды и чистой кварты. Это специфически веберновское понимание интонационного процесса [См.: 12, с. 333].

Тембровая разбивка хроматического элемента темы создает сопротивление несколько инерционному характеру его дви-

жения, вызывает иллюзию сквозной имитационности, внутренней диалогичности единой мелодической линии. В образующихся двузвучных мотивах заостряется игра метроритмических акцентов, что еще более подчеркивает выразительность каждого нисходящего полутонового шага.

К. Дальхаузом отмечена интересная закономерность в мотивно-ритмической организации хроматически нисходящего квартового хода темы **g-d-e**: прогрессирующее увеличение длительности ауфтактовых звуков **g-f-es**, готовящее своей внутренней динамикой перелом к движению четвертями, подчеркнуто Веберном не только с помощью тембровой дифференциации мотивов, но и посредством смены артикуляции — *portato*, *legato*, *marcato*, причем штрих *portato* определяется исследователем как неизменный «акцент начала», *marcato* — как «акцент синкопы» [15, s. 201]. Необходимо также отметить и возникновение своеобразной мотивной рифмы — тема завершается малой секундой, извлеченной из баховской мелодии благодаря фразировке Веберна. Роль этой интонации в оркестровом переложении весьма значительна. Веберн пронизывает ею не только тему, но и, как будет видно далее, важнейший интермедийный материал ричеркара, обеспечивая таким образом своей композиции внутреннюю цельность и почти *лейтинтонационное* единство.

Особые мотивные и темброво-фактурные свойства темы становятся источником оригинального решения композиции в целом. Вспомним девиз Веберна: «Из одной главной мысли развивать все последующее — вот самая прочная связь!» [2, с. 48]. Над баховской «фугой мелодических линий» он надстраивает свою — «фугу тембров». Ее «темой» — неизменной, но постоянно подвергаемой соответствующему развитию, — является определенная структура *тембровых передач*, подчиненная единому алгоритму «абстрактная вариационная схема» [15, s. 202]. С целью наглядности последующего анализа приведем план всех темброво-тематических проведений фуги (*пример 3*):



Как видно из этой схемы, все проведения темы поручаются только солирующим духовым инструментам, что служит тембровому выделению тематического слоя композиции.

Исключение составляют лишь два композиционно рубежных проведения — 6-е и 12-е, где участвуют также низкие струнные. При внимательном рассмотрении схемы обнаруживается интересная закономерность — в каждом проведении темы (кроме заключительного *tutti*) повторяется один и тот же порядок следования тембров: I и V сегменты темы; II, IV и VI; III и VII всегда проходят у одного инструмента! Тембровая структура темы во всех одиннадцати проведениях обладает столь характерным для веберновского стиля свойством *симметрии* [См.: 14, p. 9—29], которую можно отразить в формуле:

ABC B ABC

Выстроенная на ее основе тембровая последовательность, как уже отмечалось, выполняет в сочинении функцию своеобразной тематической константы. Развитие же на данном уровне организации выражается в последовательно выдерживаемом принципе *тембрового изменения* указанной структуры: «Это всегда что-то другое и вместе с тем всегда то же самое» [2, с. 80]. Обращает на себя внимание и симметричность самой формулы, что, конечно, не могло быть случайностью у такого художника как Веберн. Интересно, что ось симметрии — центральное **B**, — приходящаяся на узловую, переломную для ритмического рисунка темы синкопу, делит мелодию на два девятизвучных отрезка, составляющих **ABC**, причем второе девятизвучие проходит в почти двукратном временном сжатии.

Дальхауз указывает на возможность еще одного симметричного членения темы по **5 4 1 4 5** звуков, идея которого, по мнению исследователя, в более скрытом виде присутствует в веберновской инструментовке и основана на так называемом «принципе дополняющего контраста». Веским основанием для этого служит высказывание самого Веберна в одном из писем о том, что он «чувствовал тему <...> как группировку из четырехкратно проведенных пятизвучий» (причем завершающее ***c*** относилось им уже к противосложению, а синкопа ***es*** рассматривалась как наложение соседних пятизвучий [15, s. 202]).

Поиск в теме баховского ричеркара скрытых структурных закономерностей, которые могли бы быть выражены определенной математической пропорцией, и возведение на этой основе новой художественно-смысловой конструкции составляли предмет особого внимания Веберна. Вместе с тем, предвосхищая возможные упреки в надуманности, слишком изощренном структурализме, он заявлял, что его технику «не следует понимать как “фокусы”, это было бы смешно! Задача состоит в том, чтобы создать как можно больше связей...» [2, с. 82], усиливающих, по убеждению Веберна, полноту выражения главной мысли.

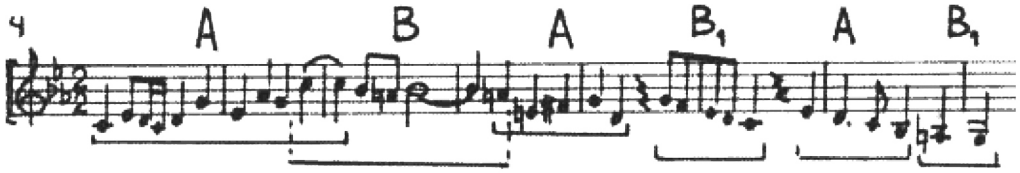
Одним из результатов присутствия в фактуре ричеркара «фуги тембров» является необычный «путь» темы, пролегающий по весьма «разбросанной» траектории. Инструменты оркестра «несут» ее поочередно, бережно передавая «из

рук в руки». К концу медленного вращения тембрового «круга» каждый сегмент темы проходит у всех инструментов (лишь в мотивах **C** участвуют флейта и английский рожок, а в предпоследнем **B** фагот заменен виолончелью). В тех случаях, когда к какому-либо мотиву возвращается ранее уже звучавший инструмент (а эта ситуация периодически возникает, так как одиннадцать проведений исполняются всего девятью солистами), Веберн стремится по возможности изменить его тембр либо снятием сурдины, что часто происходит в партии валторны, либо добавлением *pizzicato* контрабасов или арфы.

За последним инструментом в партитуре закреплена особая конструктивно-колористическая роль. С одной стороны, арфа не входит в число основных, ведущих тему инструментов; ее функция — дублировать их линию, создавая тонкие тембровые микстуры. С другой стороны, в ее партии прослеживается строгая логическая закономерность: она всегда вступает только на двух решающих, поворотных участках темы — в момент ритмического «слома» на синкопе и в ее завершающем обороте, выполняя таким образом важную структурную функцию.

Для оттенения контрапунктического рельефа ричеркара материал противосложений поручается преимущественно струнным. Особенно последовательно этот принцип соблюдается на самом важном, установочном этапе фуги — в двух первых парах тематических проведений, далее все больше и больше проявляет себя «круговорот» тембров.

В целом функции струнных несколько ограничиваются Веберном: они участвуют только в изложении периферийного интонационного материала — противосложений и интермедий — и ни разу не ведут тему (исключение составляют, как уже отмечалось, лишь итоговые 6-е и 12-е проведения, где виолончели и контрабасы выступают преимущественно в дублировочной функции). Здесь Веберн также постоянно стремится к строгой рациональной обоснованности тембровых передач, однако это возможно только при наличии в тексте баховского оригинала какой-либо дополнительной интонационно-структурной константы, например, удержанного противосложения. Эта функция в начале фуги возложена на первый контрапункт к основной теме (*пример 4*):

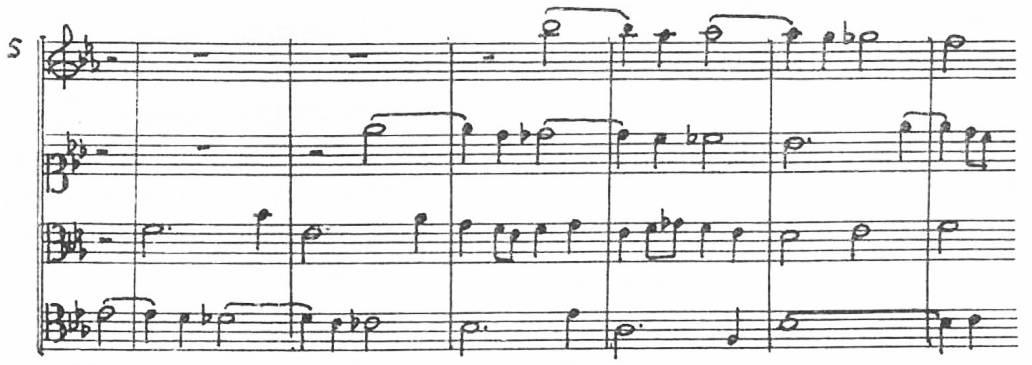


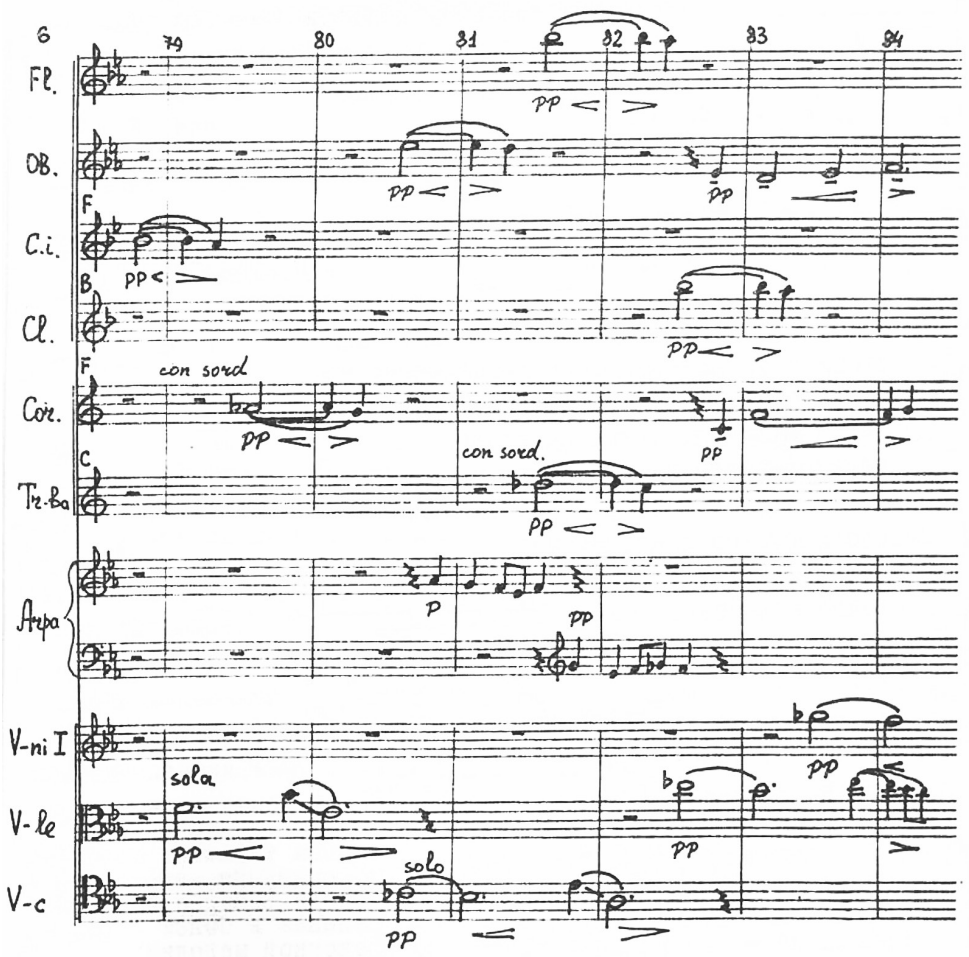
1.	V-ni II	V-la sola	V-ni II	V-la pizz.	V-ni II	V-la
2.	V-le	V-no I solo	V-le	V-no pizz.	V-le	-
3.	V-c	Tr-ne	V-c	Tr-ne	V-c	Tr-ne

В последующих контрапунктах детерминизм тембровых передач нарушается, и начинается этап относительно произвольного чередования инструментов.

При всей своей строгой системности и выверенной функциональности веберновская оркестровка ричеркара, прежде всего, впечатляет необычностью, новизной звучания. Ее рафинированная утонченность проистекает из трактовки оркестра как *ансамбля* солирующих инструментов, в котором на равных могут участвовать засурдиненный тромбон и солирующая скрипка, открытая валторна и засурдиненный альт, где разрушается понятие группы и не действительны традиционные нормы оркестрового баланса. В разреженной, наполненной воздухом музыкальной ткани слухом улавливаются тончайшие звуковые градации, достигаемые изменениями артикуляции и динамической нюансировки. Завораживающая сила этой тихой экспрессии поистине огромна. Композитор чистых тембров и тихих звучностей, Веберн изысканно-скромными средствами сумел открыть новые глубины в эмоционально-духовном постижении баховской музыки.

Звучания непредсказуемо вспыхивают и угасают в самых неожиданных точках звукового пространства; возникает ощущение его наполненности множеством скрытых потенциальных источников звука, обнаруживающихся как бы спонтанно. Отсюда возрастает *многоголосность* фактуры: вместо баховских четырех-пяти у Веберна реально звучит восемь-тринадцать голосов, функции которых постоянно изменяются [10, с. 152–154]. Особенно ярко этот эффект выражен в интермедиях. Опираясь на семантику малосекундового «вздоха», который становится здесь почти риторической фигурой, Веберн противопоставляет интонационно-конструктивной спаянности баховских мелодических линий новую интонационно-выразительную структуру дискретного многоголосия. См. начало II раздела *(примеры 5, 6)*:





Принцип передачи единой интонационной линии от инструмента к инструменту, столь радикально изменивший изначальные свойства фактуры баховского ричеркара, имеет еще один аспект. Он основан на трактовке Веберном *тембровых функций как фактурообразующих*.

Одной своей стороной — чисто сонорной, характеристической — тембр влияет на общую фонику ричеркара. Так, пластика и выразительность конкретных тембровых переходов, уникальные находки звуковых сочетаний составляют одну из удивительных красот этого произведения. Однако *качественная* сторона конкретного тембра, его краска сама по себе нейтральна по отношению к фактурному *складу*. Для последнего существенно не то, *какой именно* инструмент подхватил линию отзвучавшего, а *сам факт их смены*, сам характер тембровой дифференциации элементов. Собственно,

в передаче мелодического голоса от инструмента к инструменту нет ничего необычного, это один из традиционных приемов инструментовки. Однако никогда ранее этот принцип не проводился столь последовательно, не проникал *внутрь синтаксически целостных построений*, распространяя свое действие даже на уровень отдельных звуков.

Получив начало в свободно-атональном оркестровом многоголосии А. Шенберга (*Пять пьес для оркестра, ор. 16*; 1909) [3, с. 194–197], данный фактурный принцип оформился в строгую систему в веберновском оркестровом пуантилизме (см. *Симфонию ор. 21*; 1928) [11], став следующим шагом в развитии шенберговской идеи *Klangfarbenmelodie*. Как известно, Шенберг понимал под данным термином тембровую трансформацию *одного* созвучия, в результате которой возникала «мелодия тембров». После Веберна идея получила широкое распространение в иной трактовке — как принцип *тембровоокрашенной мелодии*.

Следует, однако, отметить, что передача мелодической линии от инструмента к инструменту не всегда жестко связана с идеей смены тембра-краски (см., в частности, инструментовку удержанного противосложения (*пример 4*)), поэтому ограничивать данный прием рамками *Klangfarbenmelodie* не всегда правомерно. С нашей точки зрения, важнейшие интонационно-конструктивные свойства этого фактурного феномена можно описать термином *трансинструментальная линия* (от лат. *trans*. — сквозь, через) — то есть фактурно-интонационная линия, проходящая сквозь различные тембровые слои партитуры или озвученная несколькими инструментами одного тембра. Подобную *транслинеарную структуру* можно было бы также назвать комплементарной, совокупной, ибо механизм ее возникновения аналогичен отчасти полифоническому принципу дополнительности, однако данные определения не указывают на ее политембровую (полиинструментальную) природу.

Обладая результирующим, диагональным профилем, такая линия является по существу надстроечным фактурным образованием — некоей *метаструктурой*. Она накладывается «поверх» первичных горизонтальных элементов ткани и формирует таким образом в фактурной организации произведения *дополнительный* структурно-иерархический уровень, выполняя функцию интонационно-ведущего голоса.

Семантика трансинструментальной линии как определенного художественно-конструктивного приема может быть довольно многозначной. У Веберна такая линия, вероятно, символизирует вездесущность некой абстрактной музыкальной идеи, пронизывающей все уровни и сферы звуковой материи одновременно (вспомним его высказывания о музыкальной «абстракции» Баха, о необходимости единства и взаимосвязи). У слушателей ричеркара этот прием скорее вызовет ассоциации с переключением регистров на органе и т.п.

По-видимому, конструктивно-выразительная сущность подобных фактурных образований коренится в особом, не совсем обычном характере «опредмечивания» музыкальной мысли, в ее нетрадиционном звуковом воплощении. В классической системе музыкаль-

ного мышления и, в частности, у Баха фактурно-интонационное единство мелодической линии всегда было подкреплено «объективной физической константой» [9, с. 75] — реальным человеческим голосом или конкретным музыкальным инструментом с их постоянными свойствами. У Веберна при регулярном «нарушении предметной целостности физического уровня» [9, с. 76], при передаче линии от инструмента к инструменту, средствами логической связи элементов становятся константы композиционно-смыслового ряда — яркая индивидуализированность темы баховского ричеркара и соответствующая этому ясность, определенность скрепляющих тему интонационно-синтаксических связей. Таким образом, в произведении Баха-Веберна происходит как бы расхождение параметров — физико-акустического (тембрового) и интонационно-тематического, вместо «дружного» их унисона складывается *новый контрапункт*. Так возникает полифония «второго порядка» — своеобразная *метаполифония*.

Итак, проанализировав фактурные особенности ричеркара, можно сделать следующие выводы относительно специфики веберновского подхода к полифонии Баха:

1. Веберн создает новый фактурный тип одноголосия *(трансинструментальная линия)*, из которого имитационно-полифонически произрастает более сложная, отличающаяся по своему рельефу от оригинала, фактура фуги в целом.

2. Главным средством в создании новой фактурной конструкции служит тембр, периодически отчуждаемый от основных полифонических линий в процессе их развертывания.

3. *Тематизация тембровой структуры* у Веберна:

а) является своеобразным отражением композиционных норм фуги Баха;

б) воплощает нарастающую в его творчестве тенденцию к *сериализации тембра* (формула тембрового ряда серия тембров).

4. В создании специфического фактурного и композиционного рельефа ричеркара значительная роль принадлежит другим аспектам звука:

а) подробнейше очерчен индивидуальный *динамический* профиль каждой интонационной линии;

б) использован богатый спектр *артикуляционных* приемов (*arco — pizz.*, *con — senza sord.*, *solo — tutti* и т.п.);

в) для выделения главной цезуры в форме (на рубеже двух основных ее разделов) применена яркая *регистровая* краска (эмоциональное соло скрипки в высочайшем регистре), лишь единожды «раздвигающая» звуковой объем оригинала.

5. *Тембровый пуантилизм* (точнее говоря — *дивизионизм* (от франц. *division* — разделение), так как происходит разделение линии на мотивные сегменты) усиливает эффект комплементарности полифонической ткани, уплотняет звуковые события и, соответственно, выступает средством интенсификации интонационного процесса (также характерная для Веберна «экспрессионистская» тенденция). По выражению Дальхауза, «Веберн понимает баховскую полифонию как мотивный, а не как линеарный контрапункт» [15, s. 204].

6. Стройность веберновской фактурной композиции глубоко соответствует строгой системности баховского мышления и находит свое выражение в «*фуге тембров*». Здесь нельзя безоговорочно согласиться с мнением, согласно которому «в противоположность Баху, он [Веберн — *И.С.*] не закрепляет тембры за определенным фактурным образованием, и поэтому тембровая структура ни в какой степени не является отражением стройности фактурной конструкции» [13, с. 218].

7. Богатство внутренней структуры ричеркара Баха-Веберна и соответствующая ему многозначность музыкальной семантики, к воссозданию которой так стремился Веберн, основаны на оригинальном осуществлении идеи *структурного контрапункта*, которая стала следствием совмещения принципов:

У Баха	**У Веберна**
а) линеарной полифонии	а) мотивного оркестрового пуантилизма
б) контрапунктической техники	б) тембрового структурализма
в) шестиголосия	в) «неопределенного» многоголосия
г) монотембровой горизонтали	г) трансинструментальной линии

Как проницательный художник, Веберн, безусловно, хорошо сознавал, что «индивидуальное, неповторимое в произведении искусства <...> возникает на пересечении многих структур и принадлежит им одновременно, «играя» всем богатством возникающих при этом значений» [6, с. 255]. Поэтому ему удалось создать новое по своей конструкции и стилистике произведение, не «производя» на самом деле ничего нового, а только переструктурируя уже существующий материал. Но художественная весомость этого «только» велика, ибо новая структура — это новое, неповторимо индивидуальное видение привычного, открытие, обнаружение в нем неизведанных доселе глубин.

В этом заключается подлинная суть и ценность «музыкального приношения», сделанного великому Баху композитором XX века. «Оспаривая» баховскую музыкальную концепцию, но при этом, пожалуй, еще более преклоняясь перед ней, Веберн тем самым подтверждает, что «художественный спор возможен только с оппонентом, абсолютная победа над которым невозможна» [6, с. 210].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барсова И.А.* Бах — Шёнберг: Две хоральные прелюдии И.С. Баха в оркестровой обработке А. Шенберга // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2 М.: Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 2007. С. 167—197.
2. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / Сост. М. Друскин и А. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
3. *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 528 с.
4. *Вязкова Е.В.* «Искусство фуги» И.С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.
5. *Копчевський М.О.* Й.С. Бах. Музичний дарунок // Післямова до видання. Київ: Музична Україна, 1979. С. 117—124.

6. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 14–285.
7. *Милка А.П.* «Музыкальное приношение» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.
8. *Милка А.П.* «Искусство фуги» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации / Науч. ред. К. Южак. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
9. *Назайкинский Е.В.* О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. С. 59–98.
10. *Попеляш Л.В.* Своеобразие имитационно-канонической техники в поздних сочинениях А. Веберна // Теоретические проблемы полифонии. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 52. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. С. 132–160.
11. *Сниткова И.И.* Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995. Научные труды МГК им. Чайковского. Сб. 21. М.: Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 1998. С.117–134.
12. *Холопова В.Н.* Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 331–344.
13. *Цытович В.И.* Некоторые аспекты тембровой драматургии // Современные вопросы музыкознания. М.: Музыка, 1976. С. 207–237.
14. *Bailey K.* The twelve-note Music of Anton Webern: old Forms in a new Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 462 p.
15. *Dahlhaus C.* Analytische Instrumentation: Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns // Bach-Interpretationen / Hrsg. von Martin Geek. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 197–206.

Светлана Лопушанская

СРЕДСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЗАДАЧИ ПИАНИСТА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ О. МЕССИАНА

Камерно-инструментальное творчество О. Мессиана немногочисленно и включает следующий ряд произведений: это Тема с вариациями (1932) и Фантазия (1933) для скрипки и фортепиано, «Квартет на конец времени» для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано (1941; далее — Квартет), «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952), Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1991). Перечисленные произведения написаны в самые разные периоды творчества композитора, фортепиано входит в состав каждого из этих ансамблей. С каждым годом камерно-инструментальные сочинения привлекают все большее число музыкантов-исполнителей, в связи с чем возникает необходимость проанализировать средства исполнительской интерпретации композиций и задачи пианиста.

Среди средств исполнительской интерпретации темпу справедливо отводится первое место. Как метко выразился Стравинский, его музыка «может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа» [5, с. 247]. Темповые обозначения в камерных сочинениях Мессиана представлены словесными характеристиками, метрономные указания присутствуют только в Квартете и Пьесе. Часто темповые ремарки сочетаются с обозначением характера. Это можно встретить как в ранних сочинениях (*vif et passionné* в четвертой вариации из Темы с вариациями, *un peu moins vif mais très passionné* в побочной партии Фантазии), так и в более поздних (*un peu vif, avec fantaisie*; *presque lent, tendre* в «Черном дрозде»). С этой точки зрения особенно интересным представляется Квартет. В нем с темпом часто сочетаются обозначения, связанные не столько с характером, сколько с *желаемым образом звучания*: *bien modéré*, *en poudroiement harmonieux* (очень умеренно, в гармонической дымке), *presque lent, impalpable, lointain* (почти медленно, неосязаемо, далеко). В Квартете обозначения характера или образа нередко ставятся на первое место: *décidé*, *vigoureux*, *granitique*, *un peu vif* (решительно, мощно, «гранитно», немного быстро); *rêveur*, *presque lent* (мечтательно, очень медленно).

Особенную сложность для исполнителей представляют экстремально медленные темпы, применяемые композитором, которые вводят в состояние трансцендентной медитации.

Таковы пятая и восьмая части Квартета. Поразителен охват композиторского мышления в исполнении Мессианом пятой части «Хвала вечности Иисуса» (имеется ввиду запись Квартета 1956 года: Ж. Паскье — скрипка, А. Васелье — кларнет, Э. Паскье — виолончель, О. Мессиан — фортепиано). Он каждый раз акцентирует шестнадцатыми новую гармонию, а затем, при многократном повторении гармонии, лишь находится внутри нее, в обертоновом пространстве. Но акцентированные гармонии так тщательно и в то же время естественно выстроены, что создается впечатление космической, вневременной бесконечности, которое держит внимание слушателя, ни на мгновение его не отпуская. Кажется, будто Мессиан достигает того запредельного состояния, о котором он говорит: «В настоящей вечности я мельком вижу бесконечную жизнь, неограниченную Временем и Пространством» [Цит. по: 8, с. 167].

Динамика. Динамика является первым из элементов музыкальной ткани, она подвергается тщательной дифференциации с самых ранних сочинений. Уже в Теме с вариациями динамическая шкала начинается от ***ppp*** и достигает ***ffff***. В дальнейшем наблюдается еще более утонченное ее использование, особенно в пределах *piano*. В центральном разделе второй части Квартета динамическая амплитуда аккордов, изображающих «капли воды в радуге» (авторская ремарка в т. 19), колеблется от ***pppp*** до ***p***, эти микроградации по большей части осуществляются с помощью крещендо и диминуэндо. Композитор также использует различную динамику в вертикальных структурах, четко разделяя фактурные пласты (первая, третья вариации из Темы с вариациями; «Черный дрозд», тт. 29—30). В горизонтальных структурах дифференциация нюансов используется для многих целей. Это разграничение секций, различных по фактуре (седьмая часть Квартета), создание эффекта резонанса, звукового обертонового пространства, перспективы (партия левой руки в первой вариации Темы с вариациями), стремление максимально точного воспроизведения интонации птичьего пения (каденции флейты в пьесе «Черный дрозд»).

Артикуляция. Как и в большинстве сочинений конца 20-х — начала 30-х годов, в скрипичных произведениях преобладает связный тип исполнения. Следуя традиции, Мессиан расставляет лиги, опираясь на смену смычка струнного инструмента. К примеру, в первой вариации из Темы с вариациями длинная фраза у фортепиано разбивается многочисленными «смычковыми» лигами, которые после в точности перейдут в партию скрипки.

Начиная с 40-х годов, штриховой диапазон в сочинениях существенно расширяется. Все бóльшая роль отводится раздельным видам прикосновения, ясности и отчетливости звукоизвлечения. Кроме того, перечисленные качества проникают в игру *legato*. В этом Мессиан является прямым продолжателем традиций французской фортепианной школы. Как писала М. Лонг, «пальцы должны произносить ноты, как губы произносят слоги. Одной из характерных черт фран-

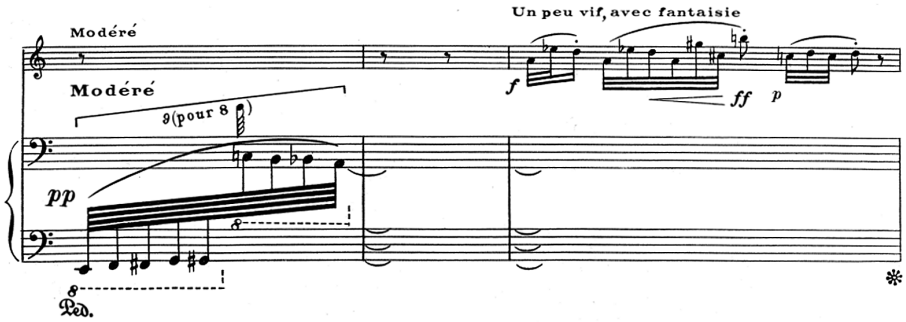
цузской фортепианной техники, инстинктивно ищущей ясности в способе выражения, является забота не столько о том, чтобы блистать, сколько о том, чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца» [3, с. 214]. Обратим внимание на штрих *martelé* из шестой части Квартета «Танец ярости для семи труб», где звучат в унисон на фортиссимо все четыре инструмента. Заметим, что подобное обозначение используется композитором не слишком часто, и можно выявить некую закономерность условий применения данного штриха. Так, композитор применяет *martelé* в кульминации фуги шестой песни «Ярави» «Планетарное повторение», ставя это указание рядом с динамикой ***ffff*** и дополнительно выделяя каждый звук акцентом. Во второй пьесе «Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом» из «Видений слова Аминь» *martelé* используется во втором развитии темы танца планет (***f***, *staccato*, *martelé*). Встречаем *martelé* в 18-м «Взгляде» — «Взгляде страшного помазания на царство» на ***ff***, после пассажа, отмеченного «*comme la foudre*» («подобно молнии»). Очевидно, что *martelé* у Мессиана — штрих, выражающий максимальную твердую атаку, — применяется для выражения *крайней неистовости* в описании явлений апокалиптического плана и космического масштаба (танец планет, рождение кружащейся планеты Земля).

Педаль. Педаль у Мессиана претерпевает значительные изменения с течением времени. В сочинениях для скрипки и фортепиано, наряду с Прелюдиями и ранними вокальными композициями (Три мелодии, «Смерть числа», Вокализ), педаль выписывается в редких случаях, находясь на периферии композиторского внимания.

В дальнейших сочинениях видно все более смелое и красочное использование педали, что отражается в различных авторских ремарках: *très enveloppé de pédale* (очень запедаленно), *tenir la pédale enfoncée et laisser résonner 4 jusqu'au signe* *, *4 measures avant la fin* (держите педаль нажатой и оставьте резонировать до обозначения *, 4 такта от конца). Тем не менее, педаль остается выписанной только в отдельных случаях, когда необходимо уточнить авторское намерение.

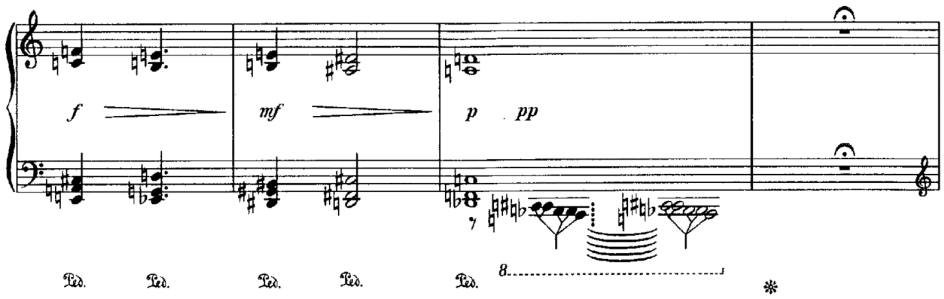
Стремление к максимальной детализации музыкального текста, присущее сочинениям зрелого периода творчества, приводит к тому, что обозначения педали в Пьесе для фортепиано и струнного квартета композитор выписывает максимально подробно, не избегая даже самых очевидных мест.

Традиционное представление о том, что в высоком регистре педаль используется более свободно, чем в низком, и в басовом ключе необходимо достаточно тщательно следить за ее сменой, опровергается Мессианом. В нижнем регистре он применяет педаль не менее смело, чем в высоком. В самом начале пьесы «Черный дрозд», девять звуков хроматической гаммы в контроктаве берутся на одной педали, после чего она удерживается еще два такта, и вступление флейты происходит в обертоновом пространстве, в особой звуковой атмосфере *(пример 1)*:



Пример 1. «Черный дрозд», фортепианное вступление

В квинтете кластер из пяти самых низких крайних звуков клавиатуры *a-b-h-c-c#* и предшествующий ему аккорд (т. 63) удерживаются также на одной педали целый такт *(пример 2)*:



Пример 2. Пьеса для фортепиано и струнного квартета, секция e_1

Еще одна характерная черта мессиановского фортепианного письма заключается в обилии различных словесных указаний в нотах. Особенно разнообразны и красочны комментарии в произведениях, посвященных птичьему пению, самый яркий пример которых — «Каталог птиц» для фортепиано.

Из камерно-инструментальных опусов многочисленные авторские комментарии обнаруживаются только в Квартете. В остальных сочинениях область особых указаний ограничивается практически только уточнением характера, идущим вместе с указанием темпа. Авторские ремарки в Квартете помимо темпа уточняют характер (*désolé*, *rêveur*, *terrible*), приемы артикуляции (*martelé*, *chantant*, *impalpable*), особенности динамики (*echo*, *lointain*, *mat*, *en se perdant*), агогику (*très libre de mouv^t*), технические моменты (*fulgurant*, *brilliant)*, специфику педализации (*très enveloppé de pédale*, *en poudroiement harmonieux*) и др.

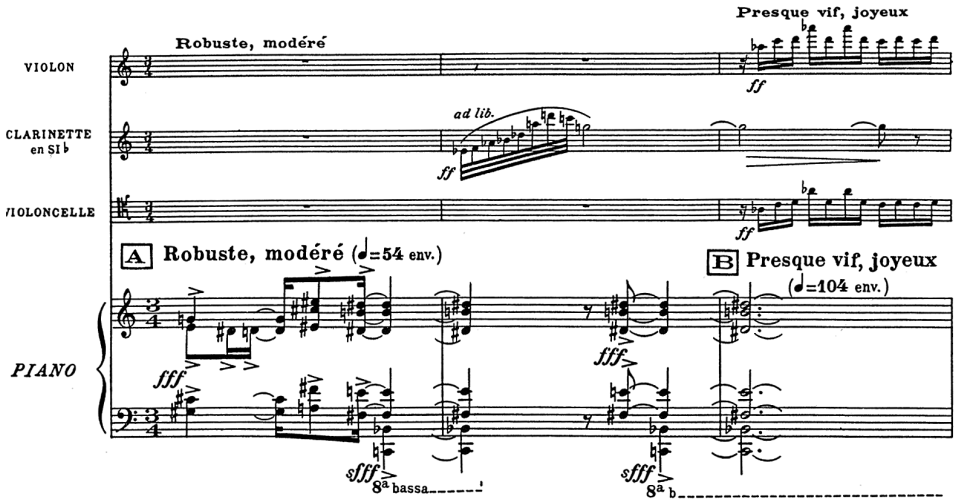
Значительная часть авторских указаний предназначена для конкретизации тембров различных инструментов: *percuté* (наподобие ударного инструмента), *bronzé*, *cuivré* (бронзовый, металлический звук: имити-

рование «трубного гласа»), а также для различных изобразительных сравнений: *ensoleillé, comme un oiseau* (солнечно, как птица), *gouttes d'eau en arc-en-ciel* (капли воды в радуге), *paradisiaque* (райский), *granitique* (гранитный).

Исполнительские задачи. Камерно-инструментальное музицирование неизбежно приводит к ряду специфических трудностей, связанных с ансамблевым исполнительством. Основные задачи — это темпо-ритмическое, динамическое и штриховое единство.

Темпо-ритм. Синхронизация ритма является определяющей в ансамблевом единстве. По справедливому замечанию С. Чайкина, увеличение состава означает, как правило, усиление роли ритма как организующего начала в музыке. Качественно ритм становится более «объективным», приближенным к нотнометрической записи [6, с. 56].

Темпо-ритмические вопросы зачастую требуют вычислительного расчета и математического подхода к их решению. Так, во второй части Квартета некоторую трудность для исполнителей представляет постоянное чередование двух темпов в первом разделе *(пример 3)*: *robuste, modéré* (♩ = 54) и *presque vif, joyeux* (♩ = 104). Можно рассуждать в этом месте так: считать соотношение темпов как 2:1, то есть *presque vif* исполняется в 2 раза быстрее *modéré*. Небольшая погрешность (♩ = 108 вместо 104) в этом случае незаметна.



Пример 3. «Квартет на конец времени», «Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени»

Определенные сложности возникают со счетом добавленной длительности. В шестой части Квартета точное исполнение осложняется унисоном четырех инструментов. Существует много «ремесленных» решений, как считать добавленную длительность. Одно из них — это мерная ритмическая пульсация шестнадцатыми

внутри себя, чего придерживается автор. Другой метод представил В. Самолётов (1937–2011; профессор РАМ им. Гнесиных, один из ярких исполнителей музыки О. Мессиана; исполнительские советы давались на уроке во время прохождения с автором «Квартета на конец Времени»). По его мнению, если шестнадцатую считать как третий элемент в группе, состоящей из ♪ и ♪, то она получается слабой и обычно не вовремя, чуть раньше, чем у партнеров. Поэтому, независимо от местоположения шестнадцатой, В. Самолётов считал ее всегда как первую в этой группе.

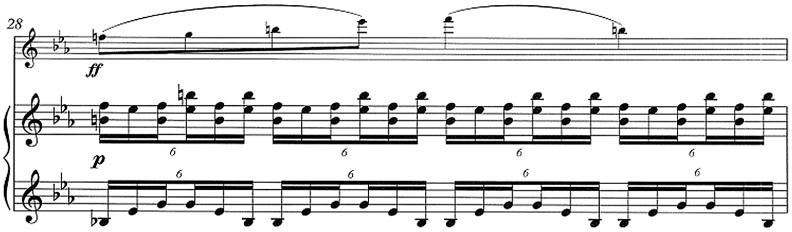
Несомненно, каждому исполнителю необходимо найти удобное для себя решение этой ритмической задачи. Что касается художественного исполнения произведения, то тут, с одной стороны, нужно точно суметь воплотить написанное, с другой — добиться естественности, органичности и свободы исполнения. Мессиан писал в предисловии к Квартету: «Исполнители могут мысленно считать шестнадцатые только на начальных стадиях работы; во время концерта они должны сохранить чувство этих длительностей, не больше» [4, с. 32].

Громкостная динамика. Достижение звукового баланса в ансамбле в первую очередь базируется на понимании закономерностей, связанных с качественным и количественным наполнением камерного ансамбля. Если говорить об ансамблях с участием фортепиано, его динамическая шкала должна быть соотнесена с исполнительскими характеристиками инструментов-партнеров. (С этой точки зрения, например, можно упомянуть сравнительный анализ, который приводит С. Чайкин в исследовании, посвященному специфике выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: он рассматривает различные варианты переложений романса А. Алябьева «Соловей» и акцентирует внимание на различие указаний в фортепианной партии в зависимости от партнера: голоса, скрипки или флейты [6, с. 97–103]). А. Готлиб пишет: «В большинстве сонатных ансамблей используются интенсивней высокий и средний регистры: в них звучат партии правой руки пианиста и сопутствующих фортепиано инструментов. Динамическое равновесие общего звучания требует от пианиста большего, чем обычно, внимания к партии левой руки, создающей фундамент этого общего звучания — басы гармонии. Важную роль играют басовые регистры фортепиано и в ансамблях с инструментами, обладающими низкой тесситурой, скажем, с виолончелью. Высокий регистр фортепиано сам по себе настолько контрастен звучанию виолончели, что создается иллюзия его большей громкости. Низкие регистры фортепиано совпадают с регистром виолончельной партии, и поэтому опорные звуки фортепианных басов нуждаются в ясном произнесении, быть может, даже в заметном усилении» [1, с. 56].

Действительно, в камерных партитурах Мессиана фортепиано часто призвано уравновесить регистровый баланс, являясь неким фундаментом для инструментов, звучащих в высоком регистре. Так, в начале «Хрустальной литургии» композитор выстраивает динамическое соотношение таким образом, что главная тема, проходящая у кларнета, обозначается ***p***, в то время как у фортепиано — ***pp***, у скрипки и виолончели — ***ppp***. Более громкий, чем

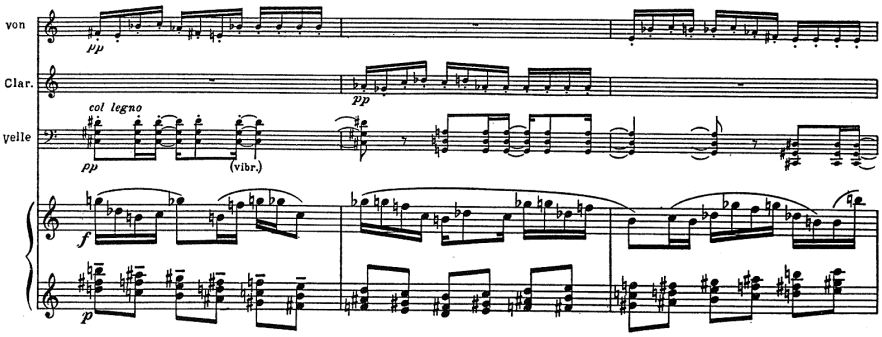
у струнных, нюанс фортепиано не только создает необходимый регистровый баланс, но и обеспечивает гармоническое наполнение. В свою очередь, высокий регистр у струнных довольно яркий. Потому, обозначив их партии более тихим динамическим оттенком, композитор тем самым достигает естественного звукового баланса.

Иногда в партии фортепиано выписан более тихий нюанс, чем у другого участника, что, в основном, связано с проведением главной темы партнером: фортепиано в подобных местах уступает место солисту. К примеру, в побочной партии Фантазии в партии скрипки — ***ff***, у рояля — ***p*** (*пример 4*); в первой вариации из Темы с вариациями у скрипки — ***f***, в то время как у рояля динамика находится в пределах ***p***. В последнем случае характер нюансировки определяется также и фактурным соотношением: одноголосная скрипичная тема не должна заглушаться аккордовой фортепианной фактурой.



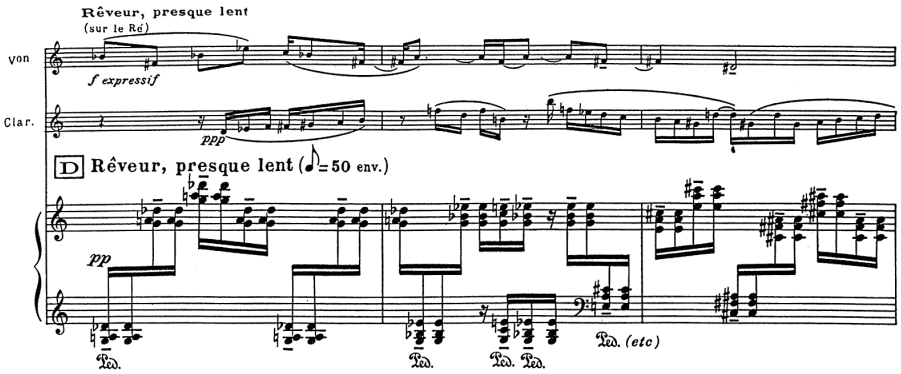
Пример 4. Фантазия, побочная партия

Количественная характеристика ансамбля также играет немаловажную роль в достижении необходимого звукового баланса. При одновременной игре трех и более инструментов главная тема должна проводиться более инициативно и ярко, в то время как аккомпанирующим в этот момент партнерам нужно играть тише, чем при меньшем числе участников. Ярким примером является седьмая часть Квартета. В тактах 17—20 главная тема, проходящая в верхней строке фортепиано, обозначена ***f***, в партии левой руки — ***p***, у остальных инструментов — ***pp*** (*пример 5*):



Пример 5. «Квартет на конец времени», «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени»

В тактах 27–38 (цифра D) мелодия скрипки обозначена ***f***, в то время как у фортепиано — ***pp***, у кларнета — ***ppp*** (*пример 6*):



Пример 6. «Квартет на конец времени», «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени»

Подобные примеры можно продолжать, и все они свидетельствуют об одном: Мессиан прекрасно понимал специфику ансамблевого исполнительства, и столь существенная разница в вертикальном обозначении динамики у разных инструментов в реальном звучании приводит к органичному звуковому балансу.

Нельзя не упомянуть о том, что цвет у Мессиана также увязывается с соотношением динамики в ансамбле. В Пьесе для фортепиано и струнного квартета (тт. 8–10 и 69–71) при одновременном звучании всех участников ансамбля, когда по вертикали создается ряд двенадцатитоновых последовательностей, громкостные обозначения следующие: у рояля — ***ff***, а у квартета — ***mf***. Благодаря дифференцированной динамике вертикаль становится более выпуклой и рельефной. Можно предположить, что с помощью нюансировки композитор пытался достичь определенного красочного эффекта: «Мне случалось использовать все двенадцать звуков сразу и это абсолютно не звучит серийно, или как фрагмент серии, это звучит как набор красок» [9, с. 48].

Артикуляция. Третья составляющая стройного звучания ансамбля — артикуляционное и штриховое единство (в данном случае речь не идет о разделах, для которых принцип противопоставления является определяющим). Способ звукоизвлечения на рояле во многом определяется составом камерного ансамбля. В ранних ансамблях со скрипкой заметно намерение композитора преодолеть ударную природу инструмента, приблизиться к смычковой кантилене и безударному взятию звука. В ансамбле с флейтой прикосновение пианиста характеризуется большей артикуляционной точностью и ясностью. Особенно наглядна задача артикуляционного единства там, где партии различных инструментов построены на общем тематическом материале: в имитационном

диалоге и каноне («Черный дрозд»), унисоне («Танец ярости для семи труб»).

В то же время, в зрелых ансамблевых сочинениях проявляется принцип противопоставления фортепиано другим инструментам, характеризующийся отсутствием общего тематизма с партнерами, фактурной индивидуальностью партий («Хрустальная литургия» из Квартета, заключительный раздел «Черного дрозда»). Пьеса, построенная на чередовании звучания фортепиано и струнного квартета, является самым ярким примером противопоставления рояля партнерам. Артикуляция в подобных случаях способствует индивидуализации фортепианного тембра.

Помимо ансамблевых задач, выделим некоторые собственные задачи пианиста. Поскольку мессиановское фортепиано наделено звукоизобразительными функциями, пианисту необходимо владеть широким спектром артикуляционных приемов. К примеру, в центральном разделе второй части Квартета последовательность аккордов фортепиано ассоциируется у Мессиана с «каплями воды в радуге». Пианисту следует добиваться ровных, абсолютно одинаковых по штриху аккордов, с очень ясными верхними звуками для воплощения на рояле статичного образа, заключающего в то же время движение внутри себя: для наблюдателя радуга неподвижна, но капли воды в ней переливаются, мерцают, играя разными цветами.

Очень часто композитор воспроизводит различные тембры с помощью гармонических комбинаций. По воспоминаниям П. Хилла, Мессиан считал неизменным недостатком пианистов выделение верхнего голоса в гармонии, поскольку для него был очень важен баланс внутри гармонии [7, с. 275]. Примечательно, что подобное высказывание мы находим и у К. Дебюсси: «Пятый палец виртуозов — какое бедствие! Слишком часто отчеканивают мелодию, не придавая достаточного значения гармонии в целом» [2, с. 27].

Мессиановское письмо, построенное по принципу секционности, характеризуется быстрыми фактурными сменами, как в седьмой части Квартета, наиболее конструктивной из всех и отличающейся исключительным динамизмом. Многоплановая фактура насыщена перекличками со второй и шестой частями. Нужно добиваться хорошего слышания тематического материала разных инструментов, умения быстро переключаться с одной темы на другую, с *piano* на *forte* или наоборот. Речь идет об особой мобильности мышления — при этом, выстраивая драматургию, нельзя забывать о единой линии развития.

Кратко резюмируя, отметим, что камерно-инструментальное творчество Мессиана раскрывает перед пианистом целый спектр исполнительских проблем. К ним относятся как собственно пианистические задачи, так и особенности ансамблевой игры. Известная фраза, что фортепиано в ансамбле — первый инструмент среди равных, оказывается особенно актуальной для Мессиана в первую очередь потому, что каждый элемент в его музыке проникнут цветом, а фортепиано по возможностям реализации цветовых ощущений композитора намного превосходит мелодические инструменты. Таким образом, техническое совершенство в области игры аккордовой фактуры, разнообразной и точной артикуляции, чуткой и тонкой педализации долж-

но служить созданию изобразительного, красочного звукового поля.

Композитор идет по пути детализации средств исполнительской интерпретации. Если в скрипичных сочинениях 30-х годов подробно выписывается только динамика, то впоследствии Мессиан стремится максимально точно фиксировать в нотном тексте все разнообразие темповых, артикуляционных, педальных градаций, конкретизируя свои намерения красочными комментариями.

Рассматривая сочинения с позиций темпо-ритмических, динамических и артикуляционных задач, отметим, что при совместном музицировании наибольшую сложность представляет темпоритмическая сторона произведений, особенно частые темповые смены, экстремально медленные темпы, добавленные длительности.

Разнообразие динамических нюансов, особенно в градации *piano*, динамическое вертикальное разделение фактурных пластов требует от пианиста тончайших градаций прикосновений, соотнесенных с общим ансамблевым звуковым балансом.

Артикуляционные задачи в ансамбле решаются исходя из инструментального состава ансамбля и из функций фортепианной партии. В одних случаях необходимо стремиться к достижению тембрового единства с мелодическими инструментами (Тема с вариациями, Фантазия, раздел *presque lent* в «Черном дрозде»), в других — противопоставлять собственный фортепианный тембр остальным участникам ансамбля (некоторые части Квартета, заключительный раздел «Черного дрозда», Пьеса).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Готлиб А.Д.* Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
2. *Лонг М.* За роялем с Дебюсси. М.: Сов. композитор, 1985. 158 с.
3. *Лонг М.* Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Вст. статья, сост., общ. ред. С.М. Хентовой. М.-Л.: Музыка, 1966. С. 208–235.
4. *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка / Пер. и ком. М.Н. Чебуркиной; науч. ред. Ю.Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1994. 124 с.
5. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., общ. ред. и послесл. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
6. *Чайкин С.Г.* Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. Дисс… канд. иск. Новосибирск, 2008. 254 с.
7. *Boulez P., Benjamin G., Hill P.* Messiaen as Teacher // The Messiaen Companion / Ed. by P. Hill. London: Faber and Faber, 2008. P. 266–282.
8. *Hill P., Simeone N.* Messiaen. New Haven; London: Yale University Press, 2005. 435 p.
9. *Samuel C.* Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Pierre Belfond, 1967. 239 p.

Ольга Соломонова

О ПРИНЦИПАХ СЕМАНТИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ОПЕРЕ «БОРИС ГОДУНОВ» М.П. МУСОРГСКОГО

У каждого смысла есть свой
праздник Возрождения...
(Михаил Бахтин)

Одно из главных свойств современной науки — ее «семантическая тотальность» (Т. Апинян) — стремление обнаружить интенции произведения, выявив специфику информационно-смысловой организации текста. Однако всякий текст, как считает Умберто Эко, это «ленивый механизм, требующий, чтобы читатель (в нашем случае — музыковед или исполнитель — *О.С.*) выполнял часть работы за него» [15, с. 9]. Чтобы «завести» этот механизм, исследователю необходимо выбрать работающую герменевтическую стратегию, способствующую разгадке текстовых тайн.

Не претендуя на исчерпывающее изложение проблемы, отмечу, что, на мой взгляд, приоритетными механизмами обнаружения смысловых потенций текста в «Борисе Годунове» являются активно семантизированные интонационные феномены, имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому — наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу. Это музыкально-риторические фигуры и жанровые модели, прежде всего, плач и слава.

Вполне определенно о семантических свойствах отмеченных феноменов говорят ученые. Так, исследуя роль риторических фигур в формировании теории и практики музыкальной выразительности, О.И. Захарова пишет: «Риторика сыграла важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального «лексикона», впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка... В этом смысле музыкальную риторику действительно можно считать исторической предшественницей *семиотического метода* в музыковедении» [3, с. 9].

Не менее прозрачно мнение В.Н. Холоповой о жанре: «Жанр — источник номер один в формировании музыкальной семантики» [14, с. 211]. Что же касается столь востребованной Мусоргским жанровой символики *плача* и *славления*, то именно они — благодаря своей продолжительной эволюции и ритуально-обрядовой специфике —

обрели четкие семантические контуры. Потому они могут быть подключены как к программе прямого обнаружения смысла, так и к анализу игровой стратегии композитора, разворачиваемой по «инверсивной траектории», в движении от обратного.

Итак, пользуясь высказыванием У. Эко о том, что «лес — это метафора художественного текста», предложим свою прогулку по мусоргианским лесам «Бориса Годунова», руководствуясь рекомендацией ученого «иметь желание и способность соответствовать авторскому стилю, содействуя его осуществлению» [15, с. 42].

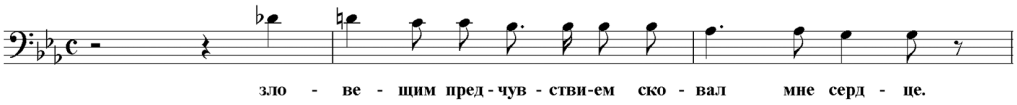
Учитывая ограниченные рамки статьи, сосредоточим внимание на работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus*, имеющими общую нисходящую направленность. Как известно, *catabasis* (дословно с греческого — спуск в преисподнюю) — музыкально-риторическая фигура, связанная в барочной музыке с семантикой нисхождения, а позже — распятия, страдания на Кресте и, наконец, смерти.

Начиная с древнейших времен, катабасис — популярная тема в мифологии и литературе. Самые известные примеры — путешествие Одиссея в Аид (XI песнь «Одиссеи»), спуск в глубины подземного мира Орфея и Энея (из «Энеиды» Вергилия, книга VI). Вспомним и о том, что Христос между своей Смертью и Воскресением свершил свой собственный катабасис — сошел в ад, чтобы вывести из него праведников.

В опере «Борис Годунов» представлена и прямая, и метафорическая трактовка катабасиса: царь Борис, музыкальная характеристика которого часто основывается на воспроизведении данной интонационной идеи, в метафорическом значении падает в преисподнюю духа своего, пожираемый адским пламенем мук совести и отчаяния. Во второй авторской редакции оперы этот метафорический вектор завершается последним плачем Юродивого по распятой Руси: «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд!», также основанным на катабасисе (*пример 9а*). Как всегда у Мусоргского, здесь важна ремарка, достраивающая символический контекст трагедии: «За сценой глухие удары набата продолжаются» (учитывая, что набат — один из самых драматичных типов колокольного звона, связанный с трагическими страницами русской истории, этот подтекст становится явным).

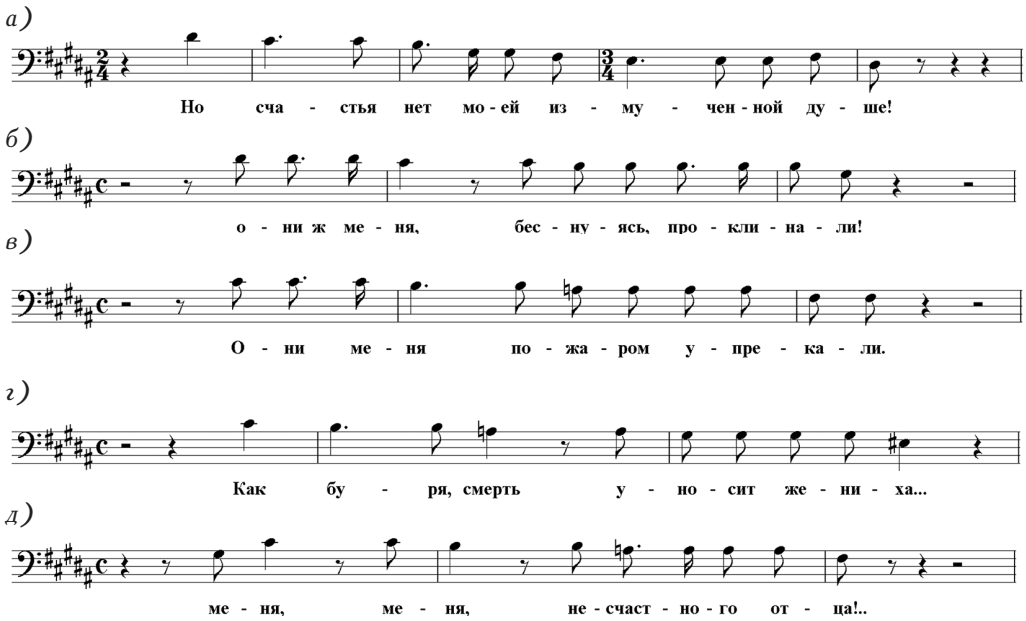
Говоря о прямых проявлениях катабасисной символики в интонационной характеристике Бориса, отметим следующее. Во-первых, многие важные моменты, связанные с идеей обреченности царя, основываются именно на нисходящем движении: в его откровенном или латентном виде, в диатоническом, ладово-искаженном (с тенденцией к альтерации понижения) или хроматизированном варианте, приближенном к риторической фигуре *passus duriusculus*. Приведем основные примеры включения нисходящей интонационной графики в характеристику Бориса.

Немаловажно, что уже первое появление царя — монолог «Скорбит душа» (2 картина Пролога, ц. 15) — программирует его «страстно́й путь» (*пример 1*):



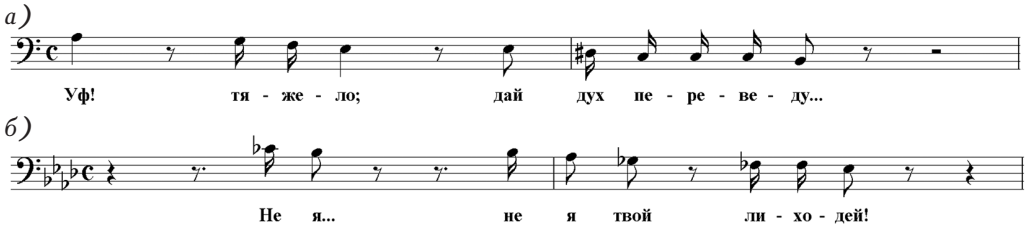
Пример 1. Монолог «Скорбит душа»

Заметим, что оркестровая тема мрачных предчувствий Бориса, предваряющая данный монолог, также основана на нисхождении. Дальнейшее продвижение по «страстно́му пути» — монолог «Достиг я высшей власти» (1 картина 2 действия). Здесь все кульминационные фрагменты, озвучивающие борисово «хождение по мукам», маркированы опять-таки катабасисом (*пример 2*) и экспрессией вербального высказывания (обратим внимание на важные в смысловом отношении слова «счастья нет», «измученная душа», «беснуясь, проклинали», «смерть», «меня, несчастного отца»):



Пример 2. Монолог «Достиг я высшей власти»

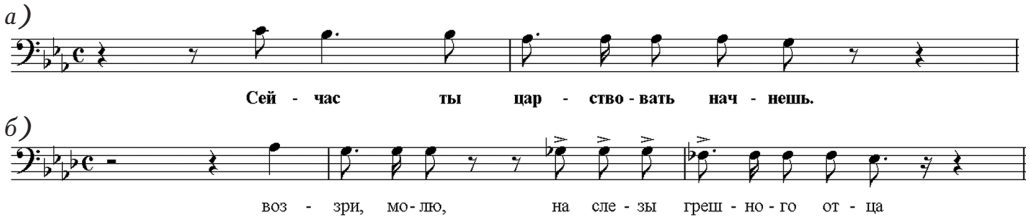
Продолжение тенденции наблюдаем в сцене с Шуйским (2 действие), в момент инфернального хохота Бориса (ц. 47, 48, после фразы «Слыхал ли ты когда-нибудь <…> чтоб дети мертвые из гроба выходили?») и в сцене с курантами, где кульминационные фразы царя «Уф! тяжело, дай дух переведу» (ц. 61) и «Не я, не я, не я твой лиходей!» (ц. 67), как и оркестровая тема галлюцинаций, также отмечены графикой нисхождения (ц. 68) (*пример 3*):



Пример 3. Сцена с курантами

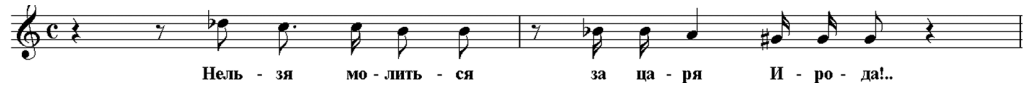
Обращает на себя внимание практически полное сходство последнего примера — вплоть до низкой вводнотоновой ступени, очерчивающей целотоновое движение в пределах тритона — с темой «зловещих предчувствий» Бориса из его первого монолога.

Среди других моментов формирования «катабасисной судьбы» Бориса зафиксируем его фразу «Воззри, молю, на слезы грешного отца» (ц. 57) и предсмертное обращение к Феодору «Сейчас ты царствовать начнешь» (ц. 51). Возможно, это пророчество гибели царевича, ведь аналогичное кодирование катабасисом «пути к царствованию» уже было в приветствии Борису «Живи и здравствуй…» (*пример 4*):



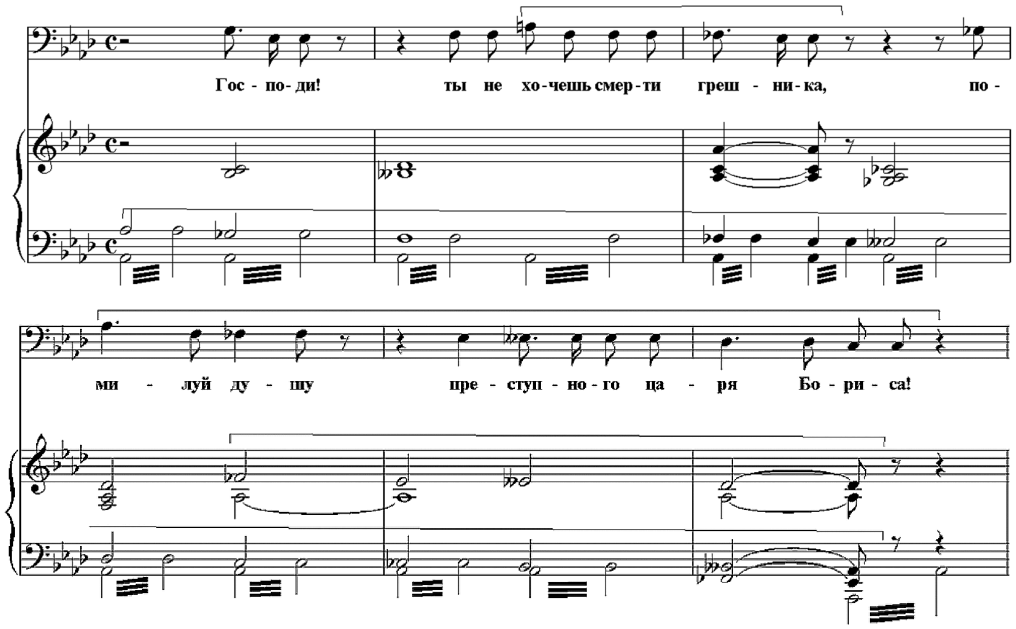
Пример 4. Сцена смерти Бориса

Любопытно, что в конце сцены смерти Бориса Мусоргский применяет уникальный режиссерский прием, корреспондирующий с кинематографическим «наложением кадров». Одновременно, в двух оркестровых пластах, звучат семантически противоположные интонационные идеи: внизу — тема царской власти, вверху — катабасис как свидетельство житейской бренности и человеческой тленности. Страстна́я символика нисхождения — в еще более экспрессивном варианте *passus duriusculus'a* — присутствует и в косвенной характеристике Бориса Юродивым в сцене у собора Василия Блаженного (ц. 31) — единственном прямом обличении царя «Нельзя молиться за царя Ирода!» (*пример 5*):



Пример 5. Сцена у собора Василия Блаженного

Трудно с полной уверенностью говорить об осознанном и целенаправленном решении Мусоргского, тем не менее, некоторые факты говорят в пользу подобного предположения. Так, работая над второй редакцией оперы, Мусоргский усиливает «катабасисную» окраску образа царя Бориса: симптоматично, что в окончании сцены с курантами (при обращении к Господу на словах «… помилуй душу преступного царя Бориса!», ц. 101) во второй редакции, в отличие от первой, также присутствует эта интонационная символика *(пример 6)*:

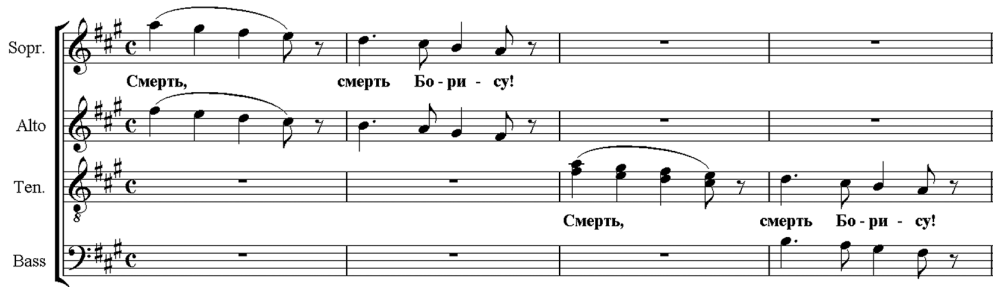


Пример 6. Сцена с курантами

Не менее важно оркестровое сопровождение данного фрагмента, на протяжении шести тактов экспонирующее барочную «эмблему скорби» — риторическую фигуру *passus duriusculus*. Так укрупняется трагическая символика в завершении этой сцены: вопреки некоторому разнообразию вокальной партии умирающего Бориса, инструментальная линия очерчивает прямолинейное «схождение в преисподнюю» (на фоне фразы «Господи! Ты не хочешь смерти…»). Трагическая символика «жестковатого хода» усилена в данном случае одним из самых эффективных приемов музыкальной риторики — фигурой *aposiopesis* (изображение смерти) в вокальной партии Бориса, формирующей за счет паузирования экспрессивный акцент происходящего.

Примеров можно привести множество. Однако самый убедительный из них — кульминация народного хора «Расходилась, разгулялась» из Сцены под Кромами (4 действие), откровенно провозглашающая идею возмездия. Речь идет о фрагменте «Смерть, смерть Борису!»

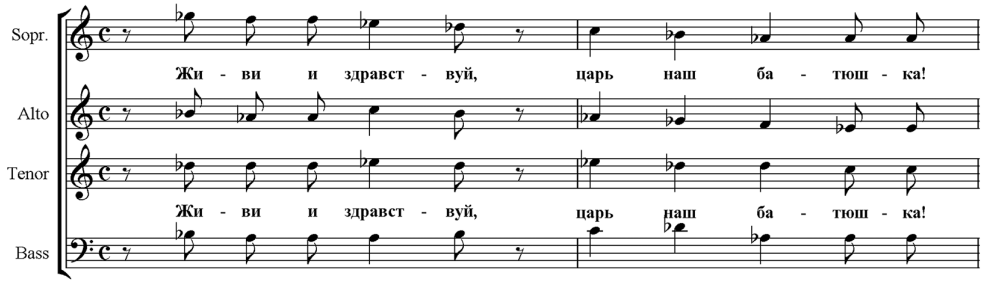
(ц. 49–50, дважды!) — самом прямом доказательстве смысловой динамики катабасиса, который, тем не менее, является минорным осуществлением фразы «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из Пролога, речь о чем пойдет позже (*пример 7*):



Пример 7. Сцена под Кромами

Так завершился пройденный *catabasis'ом* семантический круг. Он очерчивает интонационную парадигму грехопадения — распятия — смерти и включает, как это часто бывает у Мусоргского, две параллельные системы смыслов: латентно-инверсивную (в Прологе) и прямую (в сцене под Кромами).

Следует особо отметить, что Мусоргский — не сторонник прямых и очевидных смыслов: «открытому тексту» он часто «предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения» [2, с. 129] и ведущего, казалось бы, по ложному пути. Речь идет прежде всего о фрагменте «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из 2 картины Пролога, предшествующем грандиозной «Славе» — главной кульминации венчания Бориса на царство. Этот первый, звучащий на ***ff*** славильный зов народа являет собой остраненный *catabasis*, проведенный в тритоновом тональном соотношении *C-Fis* (см. оркестровое вступление), в неадекватном плясовом ритме. Это аномальное «здравствование», находясь на стыке драматургически важных фрагментов Пролога (конца 1 картины «Завоем, для ча не завыть?» и начала 2 картины с условно-театральным «Да здравствует царь Борис Феодорович!»), имеет два семантических измерения: мажорным тоном оно соответствует славильной символике, по мелодическим же свойствам это типичная фигура *catabasis* (*пример 8*):



Пример 8. Здравствование перед Славой «Уж как небе…»

Наличие в начале сцены славления риторической фигуры отпевания и смерти — столь же неожиданно в славильном контексте, сколь настойчиво оно повторяется в эпизодах, связанных с интонационным решением судьбы Бориса. Это симптоматично: если вхождение на престол интонационно закодировано как нисхождение, итог предопределен. Неслучайна трактовка этой Славы С. Фроловым: «С шумом, криком и под колокольный звон происходящая, коронация Бориса воспринимается как его торжественное ниспровержение» [13, с. 140].

В осознании смысловой динамики этих взаимосвязанных констант, которые раскручивают «смертоносную пружину» катабасиса (славильного зова «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из 2 картины Пролога и народного проклятия «Смерть, смерть, смерть Борису!» из 2 картины 3 действия), играет роль их композиционная перекличка. Важно их арочное положение в форме: венчание на царство — начало, народное проклятие и смерть — конец «страстного пути» Бориса.

Перечень примеров можно расширить, однако важна тенденция. Думается, подобное постоянство в обращении к идее катабасиса — факт не случайный. Оно позволяет говорить о наличии в опере еще одного лейткомплекса — тематического комплекса обреченности Бориса, прошедшего страстно́й путь от грехопадения, собственной Голгофы и распятия на кресте совести — до смерти. Метафорически данный интонационный комплекс может быть назван катабасисом царя Бориса (в архетипическом значении этого слова как «спуска в преисподнюю»).

В результате проведенного анализа возникает вопрос: рискнем ли мы утверждать, что наши представления о работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus* однозначны и безапелляционны? Конечно, нет. И тем не менее: как показал анализ, во всех случаях обращения к барочной символике Мусоргский довольно точно следует заложенным в ней смыслам — как образно-эмоциональным, аффективным, так и топографическим. Подтверждение факта осведомленности Мусоргского в сфере риторических фигур — их осознанное привлечение с пародической целью в «Райке», развенчивающее миф о безграмотности композитора. Ведь, как заметил Пушкин, «хороший пародист обладает всеми слогами» [9, с. 55]. Значит, Мусоргский владел ими.

Еще одно важнейшее направление композиторской режиссуры Мусоргского в плане семантизации материала — его *работа с жанрами*, продуманная и логически обоснованная. Интонационная интрига оперы простирается между двумя семантически противоположными жанровыми константами — *славой* и *плачем*, коррелятами жизни и смерти, проясняющими глубокую философско-этическую сущность «Бориса Годунова».

Симптоматично, что именно плач становится первым и последним жанровым акцентом оперы: ее интрига разворачивается от плача-предвестника трагической судьбы Бориса «На кого ты нас покидаешь» — к трагическому резюме оперы, опять-таки пророческому плачу Юродивого по «невесте Руси». Так оба героя-антипода — иерархически высший

и низший — параллельно проходят свою Голгофу, отмеченную общей интонационной программой «страстнóго пути».

В противоположном семантическом поле находятся славильные жанры. Показательно, что все славления, связанные с реальными, «тварными» персонажами (Борисом, Самозванцем, бояриным Хрущовым), есть увенчания-развенчания. Это антиславления, приводящие к «срыву» славильной семантики (как, например, славление боярину Хрущову или хор «Уж как на небе красному слава»). Семантически важным в этом контексте представляется исключение — слава Царю Небесному, исполняемая каликами перехожими — единственное истинное славление оперы (заметим, что, разделяя антиславильную концепцию С. Фролова, изложенную в статье «“Славления” в опере М. Мусоргского “Борис Годунов”» [13], мы выводим за пределы этой семантики названную славу Царю Небесному).

Немаловажно то, что звучащие в Прологе плач и славление обнаруживают общность драматургического развития. В обоих случаях присутствует тенденция самоуничтожения жанра путем гипертрофии его признаков в кульминации. Суть данного приема — в движении от естественного изложения интонационной идеи при экспонировании жанра — к ее профанации в итоговом проведении за счет шаржированного укрупнения жанровых знаков и механистического повторения в резкой динамике и кричащей тембровой окраске. В обоих случаях развитие завершается «полной победой автоматического мира» — «переупорядоченного, лишенного гибкости, мертвого» [1, с. 246—247]. Для понимания специфики рассматриваемых фрагментов приведем мнение М. Арановского о финале 6-й симфонии Шостаковича, весьма точно поясняющее суть подобных «энтузиастических» звучаний: «Кажется, кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма <…> здесь нет и в помине ничего <…> это <…> вырвавшееся на волю “коллективное бессознательное”, которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности <…>. Асимметрия налицо <…>. Все остальное слушатель должен додумать сам» [1, с. 246—247].

Так выстраивается четкая драматургическая концепция, в соответствии с которой за каждым аргументом в пользу позитивной трактовки следуют опровержения, несущие истинный смысл. Считаем, что эти акценты нельзя рассматривать как случайные: есть основания считать их важным режиссерским ходом Мусоргского, свидетельством последовательной концепции, направленной на формирование глубинных смысловых интенций оперы.

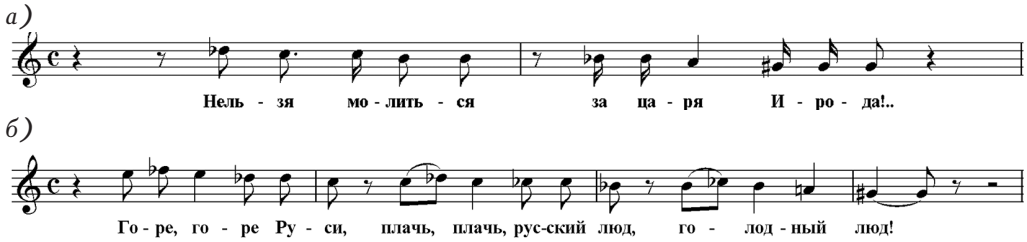
И еще один семантически важный драматургический жест Мусоргского. Интересно, что в зону пассионарно-плачевой семантики композитор включает и Юродивого, который символизирует, с одной стороны, идею возмездия, а с другой — образ «распятой Руси». Будучи антагонистом и обличителем Бориса, Юродивый в то же время — это совесть царя, его оборотное Я, обращенное к Богу и идее раскаяния за грехи.

Неслучайна общность их интонационной драматургии: в кульминационных зонах оперы оба героя связаны с единой программой, основанной на катабасисе и плаче — главных музыкальных символах страдания и смерти во все времена.

В случае с Борисом наблюдается движение по спирали внутри интонационной семантики смерти: представление царя — это, во-первых, его призыв на царство плачем «На кого ты нас покидаешь» — «коррелятом смерти», как бы уже вводящим Бориса во временную точку «предлежания смерти» (С.Б. Борисов), а во-вторых, — характеристика на основе *catabasis'a* (вспомним первый монолог «Скорбит душа»).

Завершение этой спирали — откровенное провозглашение идеи смерти в сцене кончины Бориса, которую озвучивают молитвенный заупокойный хор и все те же *catabasis* и *passus duriusculus*. Это — на уровне режиссирования личной драмы царя. На высшем же, философско-этическом уровне, связанном с идеей противостояния народа и власти, тема его смерти отмечена скандированным провозглашением фразы «Смерть, смерть Борису!», откровенно озвученной катабасисом в кульминации хора «Расходилась, разгулялась...» (*пример* 7).

У Юродивого, человека высшего смысла, прозревающего не Видимость, но Сущность, присутствует стойкая парадигматика плача, обогащенная хроматизированным движением *passus duriusculus* в драматургически важных фразах «Нельзя молиться за царя Ирода!» и «Горе, горе Руси!» *(пример 9)*:



Пример 9. Сцена у собора Василия Блаженного

Бесспорно, Мусоргский — блистательный композитор-режиссер, в связи с чем вспоминается мнение Э. Фрид о «Хованщине»: «Сочиняя, он (М. Мусоргский — О.С.) видел внутренним взором все: целостный облик действующих лиц, динамику перемещения в пространстве людских пластов и групп. В музыку он вкладывал некий «код», который на расстоянии столетия, будучи верно расшифрован, может служить надежным руководством для постановщика и исполнителя» [12, с. 237].

При осмыслении причин глухоты соратников к поискам Мусоргского на ум приходит один ответ. Как верно заметил Сергей Слонимский (и он здесь не одинок), «Мусоргский — единственный композитор XX века, живший в XIX веке»

[Цит. по: 10, с. 182]. Опередив свое время и «заговорив» на музыкальном языке будущего, он в то же время адаптировал те глубины извечного музыкального смысла, реальное осознание которых пришло гораздо позже — и продолжает приходить по сей день. Воистину Мусоргский, говоря словами Е.А. Ручьевской, — композитор сильного стиля [10, с. 14], мощный драматург, у которого нет ни одной случайной ноты, а все детали, предельно выверенные и семантически активные, работают на целое.

В качестве эпилога свой прогулки по «мусоргианским лесам» приведу великолепный пассаж Гюляры Садых-Заде: «Поразительно, до чего все же актуален «Борис Годунов» во все времена. Это потому, что у нас на дворе всегда — смутное время. Иного не дано…» [11, с. 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.Г.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ МКРФ, 1997. С. 213–249.
2. *Беленкова И.Я.* Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 110–136.
3. *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
4. *Кюи Ц.А.* М.П. Мусоргский (Критический этюд) // *Кюи Ц.А.* Избранные статьи / Сост., автор вступит. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. С. 286–296.
5. *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб : Искусство, 2005. 847 с.
6. *Мусоргский М.* Борис Годунов. Опера. Клавир / Сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. Л.: Музыка, 1973. 448 с.
7. Письмо В.В. Стасова М.А. Балакиреву от 16 мая 1863 г. // Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым: в 2 т. Т. 1: 1858–1869. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1935. С. 182.
8. Письмо М.А. Балакирева В.В. Стасову от 3 июня 1863 г. // Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым: в 2 т. Т. 1: 1858–1869. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1935. С. 192–193.
9. *Пушкин А.С.* Англия есть отечество карикатуры и пародии // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М.: Худ. литература, 1976. С. 55.
10. *Ручьевская Е.А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
11. *Садых-Заде Г.* Новый московский документализм // Окно в Европу: Приложение к газете «Мариинский театр». 2006. № 1–2. С. 2.
12. *Фрид Э.Л.* Прошлое, настоящее и будущее в «Хованшине» М. Мусоргского. Л.: Музыка, 1974. 335 с.
13. *Фролов С.В.* «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. М.: ГИИ, 1999. С. 133–142.
14. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: «Лань», 2000. 320 с.
15. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Simpozium, 2003. 285 с.

Надежда Тетерина

МОДЕСТ МУСОРГСКИЙ И МИХАИЛ БУЛГАКОВ: НЕОЖИДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Исследовательская проблема драматургической функции музыкальных ассоциаций в творческом наследии Михаила Булгакова отнюдь не обделена в наши дни вниманием ни музыковедов, ни филологов. Скорее следует утверждать прямо противоположное, в подтверждение чего можно привести достаточное количество весомых и объективных аргументов, не говоря уже о внушительном списке научной литературы.

Не так уж много найдется в истории российской культуры сочинений нарративных и театральных жанров, где цитаты ключевых фраз из оперных арий и популярных песен, сюжетно важные упоминания о танцах и маршах, о различных формах музицирования и сопутствующих им бытовых обычаях играли бы столь существенную роль и занимали столь значительное место в многослойном развертывании фабулы, как у названного выше автора. Равным образом, общее число собственно научных исследований, как и других самого разного рода публикаций, посвященных данной проблематике, тоже весьма велико. Особенно принимая во внимание тот исторически очень короткий — чуть более четверти века, начиная с 1987 года — отрезок времени, когда искусствоведческое сообщество стало постепенно получать, наконец, относительно свободный доступ к художественным текстам писателя и к архивным материалам его творческой биографии.

В этих многоплановых исследованиях и публикациях даже самый нижний, информационный слой содержания представляет памяти читателей имена как всемирно знаменитых, так и не столь уж известных композиторов — от Верди до Глиэра, от Чайковского до Вильбоа. И далее… Рубинштейна, Кюи, Римского-Корсакова, Глинки, Россини, Мейербера, Вагнера, Листа, Бизе, Глюка, Берлиоза (конечно здесь — автора «Фантастической симфонии»).

Только фамилии Мусоргского среди композиторов тут не встречается.

Мы не находим ее ни в булгаковских романах, ни в рассказах, ни в пьесах, ни в мемуарах, ни в научных статьях, ни в монографиях. Подобное обстоятельство никоим образом не может быть отнесено к чистой случайности, ибо этому явно противоречит фактор редкой полноты отображения писателем панорамы оперной и концертной жизни Киева второго десятилетия XX века.

Возможно ли хоть чем-либо объяснить столь значительный пробел?

Неужто Булгаков не знал музыки «Бориса Годунова» и «Хованщины»?

Не явился ли причиной умолчания скрытый антагонизм двух гениев?

Ответы на вопросы будут неожиданными, причем они потребуют рассмотрения

проблематики не только с постепенным углублением в текстовые материалы романа «Белая гвардия», но и в аспекте воздействия приемов музыковедческого анализа на аналитический аппарат филологических наук, а также в плоскостях религиозно-мировоззренческой и социально-исторической. Такое соединение неизбежно в те критические для государств и народов периоды, когда на передний план выходят все приметы смутного времени и трагического раскола — как в сознании разных слоев общества, так и в умах и душах конкретных героев романа или оперы.

...Научное приближение к решению вопросов о значении музыкальных аллюзий в текстах булгаковских произведений началось почти одновременно в двух семантических сферах: как плодотворное встречное движение от источниковедения к эстетическим выводам и в обратном направлении.

Завершение 1980-х ознаменовалось изданием сборника материалов «Воспоминания о Михаиле Булгакове» [7], куда вошли мемуары Е.А. Земской «Из семейного архива», Т.Н. Кисельгоф «Годы молодости», Л.Е. Белозерской «Страницы жизни», дневниковые записи вдовы писателя Е.С. Булгаковой, текстовые фрагменты разных мемуаристов, актеров, писателей, режиссеров, литературных критиков, коллег и просто знакомых. Одновременно вышла в свет объемная монография М.О. Чудаковой «Жизнеописание Михаила Булгакова» [15].

Само собой разумеется, что сравниться с названными академического уровня изданиями никак не могли несколько небольших музыковедческих работ. Статьи Я.М. Платека «Мастер и музыка (о творчестве Булгакова)» в сборнике его очерков «Под сенью дружных муз» [11], а позднее — «Странное сближение: О музыкальных фамилиях в произведениях М. Булгакова» [12]. При обращении к очерку И.Ф. Бэлзы «Партитуры Михаила Булгакова» [6, с. 55—83] важно непременно уточнить, что слово «партитура» музыковед употребляет в переносном смысле, не имея в виду какой-либо нотный текст.

Следующий — принципиальной важности — исторический этап осмысления структурных и драматургических функций музыки в прозе Булгакова характеризуется активным воздействием музыкально-эстетических категорий и приемов музыковедческого анализа на аналитический аппарат филологии. Исследователи художественной литературы, опираясь на устойчивую традицию обращения филологии к широко применяемому М.М. Бахтиным для характеристики романов Ф.М. Достоевского термину «полифоничность», применили эту категорию при рассмотрении булгаковской прозы. А затем дополнили ее введением новых для литературоведения понятий — сначала «симфонизм», а позднее — «энгармонизм». В последнем случае нововведение существенно расширило рамки для возможных осмыслений художественного текста. Если в музыке слово «энгармонизм» понимается как почти тождественное звучание интервала или аккорда при ином написании нотных знаков, то в контексте литературного анализа речь идет

о сближении художественных идей и образных обобщений с помощью слов из резко контрастных семантических пластов. Это в принципе предоставляет возможность почти безграничного расширения смыслового поля при сохранении естественного единства всех жанрово-стилистических слоев и сюжетно-драматургических линий.

Именно данная концепция убедительно выражена в диссертации Т.Б. Васильевой-Шальневой «Принципы художественной структуры романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита": К вопросу взаимодействия литературы и музыки» (Казань, 2002). В распоряжение ученых предоставлена цельная методологическая основа с такой системой научной терминологии, которая позволяет как филологии, так и музыкознанию совместно приближаться к осмыслению тех фрагментов булгаковских текстов, где сферы образного обобщения — музыкальные и литературные — неотделимы друг от друга.

Подобная — во всем органичная для творчества Булгакова — слитность объясняется взаимодействием нескольких ассоциативных систем, каковые в романе «Белая гвардия» порой непредсказуемо, однако всегда впечатляюще, связывают казалось бы мелкие бытовые детали с глубокими метафорами, обретающими подчас вид историко-философских обобщений.

Характерный пример: любимые в доме Турбиных семейные часы.

Одни часы, украшавшие комнату матери семейства и перешедшие затем по наследству к дочери Елене, символизируют собой некую идею неизбывной устойчивости, ибо принадлежат какому-то мастеру эпохи Людовика XIV, а счет времени отмечают изысканными звуками старинного танца времен Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Этот художественный раритет — «бронзовые пастушки на фронтоне часов, играющих каждые три часа гавот» — неизменно создает ощущение резкого контраста с теми событиями, до которых он смог сохраниться в целости.

Другие — «били в столовой черные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, <…> время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними». Им посвящена сентенция автора романа: «К ним все так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной голос и ничем пустого места не заткнешь. Но часы, по счастью, совершенно бессмертны» (Здесь и далее фрагменты текста романа «Белая гвардия» даются по изданию: *М. Булгаков*. Мастер и Маргарита. Белая гвардия. М.: Правда, 1989. Редактор-составитель И.Ф. Бэлза).

Будто звуковой символ вечности, они сопровождали самые разные реплики героев повторением одного и того же безличного звучания: «тонк-танк, тонк-танк…». Но в критической ситуации, когда речь шла о жизни или смерти Алексея Турбина, даже они изменили свою функцию, неожиданно перейдя в амплуа сочувствующего оперного резонера: «Тонкрх… тонкрх… сердито и предостерегающе ходили часы с хрипотой, и стрелки их показывали то девять, то девять с четвертью, то девять с половиной…».

И только при чудесном повороте героя к выздоровлению они тоже постепенно вернулись к привычным звучаниям, даже более того, обогатили репертуар своих мелодических интонаций новыми для них оттенками: «Назад от половины шестого к без двадцати пять пошло времечко, а часы в столовой, хоть и не соглашались с этим, хоть настойчиво и посылали стрелки все вперед и вперед, но уже шли без старческой хрипоты и брюзжания и по-прежнему — чистым, солидным баритоном били — "тонк"! И башенным боем, как в игрушечной крепости прекрасных галлов Людовика XIV, били на башне — "бом"!.. Полночь... слушай... полночь... слушай... Били предостерегающе, и чьи-то алебарды позвякивали серебристо и приятно. Часовые ходили и охраняли, ибо башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам того не зная, для одной лишь цели — охранять человеческий покой и очаг. Из-за него он воюет, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует».

Таким образом, бытовые предметы, пускай и осененные многовековой эстетической традицией, исподволь переходили в разряд драматургически важных символов звуковой культуры и почти музыкального искусства. Приблизительно к тому же самому роду явлений относились и приемы подчеркнутого отображения Булгаковым звуков труб, литавр, барабанов, но особенно часто — медных оркестровых тарелок. Обычно для подобных звуковых картин вряд ли имеет смысл искать исходные прообразы. Однако есть и показательные исключения, при конкретном изучении которых удается сделать ценные в научном смысле открытия.

Так, например, в романе «Белая гвардия» несколько раз повторяется в разных фрагментах изложения краткий припев песни юнкеров:

Сапоги фасонные,
Бескозырки тонные,
То юнкера-инженеры идут!

«К сожалению, нам не известен полный "инженерный" вариант юнкерской песни Николки Булгакова (Турбина)», — пишет Я. Тинченко, автор книги «Белая гвардия Михаила Булгакова» [13, с. 66–67]. Далее исследователь приходит к единственно возможному решению приблизительной реконструкции, о чем и уведомляет читателя: «мы приведем ее по кавалерийскому первоисточнику —

Едут, поют, юнкера гвардейской школы;
Трубы, литавры на солнце блестят.

Припев:
Гей песнь моя, любимая,
Буль-буль-буль бутылочка казенного вина.
<...> Съемки примерные, съемки глазомерные,
Вы научили нас водочку пить.

Припев о «бутылочке казенного вина»...

Справа и слева идут институточки (гимназисточки),
Как же нам, братцы, равненье держать?

Припев о «бутылочке казенного вина»...

Здравствуйте барышни, здравствуйте милые,
Съемки у нас, юнкеров, начались!

Припев о «бутылочке казенного вина»...

Наш эскадронный скомандовал: Смирно!
Руку свою приложил к козырьку.

Припев о «бутылочке казенного вина»...

Тронулся, двинулся, заколыхался
Алою лентой наш эскадрон».

Как можно видеть, в каждом куплете, включавшем четыре строки, чередовались две меняющиеся строки запева и две стабильные по тексту строки припева о любимой песне и любимой «бутылочке казенного вина». Судя по всему, почти такое же содержание было характерно для местных песен любых военных российских училищ. Менялись только необходимые детали профессиональной специализации юнкеров, а также их обращение в зависимости от ситуации к провожающим полки молодым красоткам — либо институткам, либо гимназисткам, либо дачницам. А потому автор романа вполне мог рассчитывать на появление необходимых ассоциаций у читателей при даже самом кратком введении ключевых слов в качестве своего рода музыкально-поэтических лейтмотивов.

В сумме публикаций булгаковедов периода 1980—1990-х годов так или иначе находится один эпизод, который — хотя и относится к середине 1930-х годов — позволяет все же показать обращение Булгакова к одному из знаменитых образов оперы «Борис Годунов».

В мемуарах драматурга С.А. Ермолинского «Из записей разных лет» [8, с. 464—465] запечатлена картина неожиданной реакции крупных творческих фигур на полный разгром Сталиным постановки в Камерном театре А.Я. Таирова оперы-фарса А.П. Бородина «Богатыри» (1936) с либретто, переделанным Демьяном Бедным (подлинный текст 1868 года принадлежал В.А. Крылову).

В высшей степени показательно, как реагировали на статью в «Правде» с грозным редакционным названием «Театр, чуждый народу» дирижер А.Ш. Мелик-Пашаев, художник В.В. Дмитриев и М.А. Булгаков.

«Помню, — писал С.А. Ермолинский, — поводом для одной из <...> импровизаций был спектакль Камерного театра “Богатыри” по пьесе Демьяна Бедного. В качестве оформителей [этого спектакля] пригласили художников из Палеха. Они должны были придать “истинно русский”, былинный характер постановке, столь неожиданной для такого изысканного, рафинированного театра, как Камерный. <...>

— Думаю, — говорил Булгаков, — произошла некая противоестественная смесь из Демьяна Бедного, Таирова и палешан. От души сочувствую ни в чем не повинным тихим мужичкам.

И уж тут невозможно было не переворотить все это в веселую буффонаду, и он стал изображать насмерть перепуганных творцов современного фольклора, как они возвращаются домой, лежа на жестких вагонных полках и подняв к небу свои

древние бороды. К его рассказу присоединялись остальные. Дмитриев, отвисая губой, превращался в унылого, страдающего насморком палешанина, а Мелик-Пашаев в его товарища, все еще хорохорящегося: мы-де покажем, ни хрена они в Москве не понимают о нашем истинно русском...

Но у обоих кошки скребут на сердце, им слышится грозный голос жены — жену изображает Булгаков: "Не быть добру, коли не сидится в своей лакированной коробочке! Высунулись! Слезли с печки! Добро бы мальчишки, а то ведь за сорок уже! Срам на всю округу, а денег ни шиша!"

Охваченный тоской и страхом перед грядущим возмездием, Мелик-Пашаев буквально подползает к дверям своего дома и робко стучит. "Это я, я, — тоненько, шепотом произносит он. — Потерял копеечку", — поет он, как юродивый в "Борисе Годунове". Дверь распахивается, в дверях Булгаков-жена. Хохолок спереди взвит кверху, на голове повязан платок. Баба, настоящая баба! И взор столь гневен, что Мелик немеет окончательно.

"Искусству захотел! Вот тебе искусству!" — замахивается "жена". Мелик, [полностью войдя в роль] покорно повернувшись, пригибается и получает хорошую затрещину пониже спины».

Пересказанная выше пародийная импровизация получила неожиданное продолжение в зафиксированном Булгаковым повествовательном фрагменте, о чем можно получить представление, обратившись к статье М.Р. Черкашиной-Губаренко «Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова».

«Пример оперной пародии, — пишет Черкашина-Губаренко, — находим в одном из ранних вариантов "Мастера и Маргариты", тогда еще имевшем название "Копыто инженера" <...> Переживая кошмары после встречи с Воландом, Иванушка поет частушки про Понтия Пилата, а после строгого замечания, что, мол, не полагается петь под пальмами, неосторожно произносит: "Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть". Он пойман на слове и, как по волшебству, рождается оперный парафраз.

"И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек — исполу царь, исполу монах. В трясущейся руке держал посох, острым концом его раздирая плиты. Били колокола. Таяло.

— Скудные дела твои, царь, — сурово сказал ему Иванушка, — лют и бесчеловечен, пьешь губительные обещанные дьяволом чаши, вселукавый монах. Ну, а дай мне денежку, царь Иванушка, помолюся ужо за тебя.

Отвечал ему царь, заплакавши:

— Почто пужаешь царя, Иванушка. На тебе денежку. Иванушка-верижник, божий человек, помолись за меня!

И звякнули медяки в деревянной чашке"» [14, с. 133].

Напомним, что оперу «Борис Годунов» Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова Булгаков мог видеть на сцене киевского Городского театра в течение двух осеннее-зимних сезонов 1908 и 1909 годов.

Впервые в полном виде «Борис Годунов» был включен в репертуар

Оперной антрепризы С.В. Брыкина и сыгран в бенефис певца П.И. Цесевича 11 ноября 1908 года. В спектакле участвовали также Ф.Г. Орешкевич (Лже-дмитрий), Боссе (Пимен), Брайнин (Мисаил), Тихонов (Варлаам). На следующий сезон, осенью 1909 года, в репертуар труппы С.В. Брыкина, помимо уже привычного «Бориса Годунова», впервые была включена «Хованщина» также в редакции Римского-Корсакова. Партию Бориса тогда, вероятнее всего, продолжал исполнять Цесевич, хотя режиссером труппы в тот год числился уже Н.Н. Боголюбов.

Спустя семь лет, Великим постом 1916 года (февраль-март) в Городском театре давались оперные спектакли, в том числе «Борис Годунов» Мусоргского, «Фауст» Гуно, «Севильский цирюльник» Россини, «Аида» Верди, «Тоска» Пуччини, «Гугеноты» Мейербера, «Манон» Массне. Среди гастролировавших певцов киевская пресса особо выделяла А. Мозжухина в роли Бориса Годунова, варшавскую певицу Г. Скворецкую (в партиях Аиды, Тоски, Валентины) и чрезвычайно модного в то время певца А.В. Смирнова.

Переходя далее к разговору о сходстве мировоззренческих позиций Мусоргского и Булгакова, нельзя не увидеть и некоего общего фундамента. В творчестве автора «Белой гвардии» исходный ключ таковой общности — *историзм художественного мышления* — лежит в фиксации и отображении тех исторических событий, яркие обобщения которых выдающийся филолог Е.А. Яблоков связывает с «обостренным чувством архетипа», с редким историческим чутьем писателя и его феноменальной прозорливостью при постижении общих и частных законов для периодов «смены династий», с его обостренным интересом к проблеме «исторических круговоротов», но всего более — к теме «коллизии времени и вечности» [16, с. 13—17; 17].

В то время, когда создавались труды Е.А. Яблокова о Булгакове, шла работа Н.И. Тетериной и Е.М. Левашева над книгой о Мусоргском; в конечном результате явная близость выводов подкрепила изложенные сравнения [9].

Исторические эпохи, коим свойственны все названные выше приметы, характеризуются емким определением — «смутные времена» — будь то время царствования Бориса Годунова или же период борьбы за царский престол, получивший название «Хованщина», либо события 1917—1919 годов на Украине, когда в одном только Киеве власть менялась не менее 16 раз.

Подобная тождественность художественно-исторических задач видна достаточно ясно, поскольку характеризуется в романе «Белая гвардия» определениями весьма типичными — «двойственность зыбкого времени» или «последние времена». Хотя определение «смута» как имя существительное не встречается, однако это компенсируется бесконечными повторениями корня в составе прилагательных: смутная мгла, смутная надежда, смутные голоса, смутный грохот, смутная тревога, смутный собеседник и даже смутные вести из «смутной Польши».

Имеет смысл отметить также, что масштаб исторических обобщений был

для Мусоргского и для Булгакова одинаковым по трудности воплощения художественной задачи, однако совершенно разным по хронологическим векторам соотнесения с личной судьбой каждого из творцов. Мусоргский, образно говоря, «жил в истории», творчески перевоплощая себя в каждом персонаже далекой эпохи и сопоставляя ее с современностью. Булгаков начал писать роман «Белая гвардия», пережив все события революции и гражданской войны, однако в жанровом отношении следовал обычаю русской семейной хроники, где «дом — центр не только физического, но и этического пространства. Это место спасения людей» [2, с. 156].

Фигуры каждого из близких и родных ему людей — Алексея, Елены, Николки, Лариосика — писатель неизменно отображал не только с позиции бытовой микро-истории, но и расширяя характеристики героев романа до масштабных обобщений макро-истории. Будь то самоотверженные поступки самого Алексея, или его брата Николки, или погибшего геройской смертью полковника Най-Турса. «Основу художественного ощущения Булгакова, — так обобщает Е.Я. Яблоков эту линию авторского изложения, — составляла именно гротескная коллизия законов “большого” времени и “сиюминутных” проблем эпохи, в которой он физически существовал» [17, с. 393].

Наконец, рассмотрим одну из самых эффектных сцен романа «Белая гвардия». Вряд ли ее имеет смысл назвать главной кульминацией сочинения. Она слишком наполнена внешними эффектами. Однако в качестве массовой широкомасштабной картины данный фрагмент будет выглядеть не менее уместно, чем, например, аналогичный оперный акт в большой русской опере на исторический сюжет. Тем более что при чтении возникнет ряд навязчивых — хотя порой иронических — аллюзий сцены «Венчания на царство Бориса Годунова». Булгаковская ирония здесь, хотя и уходит подчас в тень, но с тем большей силой и даже с нескрываемым авторским озлоблением выступает затем на передний план, производя впечатление оглушительного сценического эффекта.

Здесь перед нами и трагедия, и пародия — «Коронация Симона Петлюры».

«Многая ле-ета. Многая лета,

Много-о-о-о-га-ая ле-е-е-т-а!

вознесли девять басов знаменитого хора Толмашевского.

Мн-о-о-о-о-о-о-о-гая л-е-е-е-е-е-та... —

разнесли хрустальные дисканты.

Многая... Многая... Многая... —

рассыпаясь в сопрано, ввинтил в самый купол хор.

— Бач! Бач! Сам Петлюра...

— Бач, Иван...

— У, дурень... Петлюра уже на площади...

Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, давя друг друга, свешивались с балюстрады между древними колоннами, расписанными черными фресками. Крутясь, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем <...>

— Посторонитесь...
— Батюшки, куда ж?
— Манька! Задавят...
— О ком же? (бас, шепот).
— Украинской народной республике?
— А черт ее знает (шепот).
— Кто ни поп, тот батька...
— Осторожно...
Многая лета!!! —

зазвенел, разнесся по всему собору хор... Толстый, багровый Толмашевский угасил восковую, жидкую свечу и камертон засунул в карман.

— Крестный ход будет. Вали, Митька.

— Тише вы! Куда лезете? Попов подавите...

— Туда им и дорога.

— Православные!! Ребенка задавили...

— Ничего не понимаю...»

Если описание торжественных хоровых звучностей еще можно отнести на счет личных впечатлений автора от реально состоявшегося церемониала, то в разрозненных и чаще всего вопросительно-недоуменных репликах народа без опоры на драматургическое решение Мусоргского здесь явно не обошлось. Интересно заметить попутно, что среди множества восклицаний безымянных персонажей из толпы Булгаков особо выделяет мужское имя — Митька. Равно как и у Мусоргского — «Митюх, а Митюх!»

Показательные музыкально-драматургические параллели со сценой «Венчания Бориса Годунова на царство» возникают также при булгаковском описании колокольного звона.

Хотя есть и коренное отличие. Если для заглавного героя оперы гул венчальных колоколов знаменует одновременно и внешнюю эмоцию полного торжества, и внутреннюю — его моральных терзаний, — то для личности Петлюры о каких-либо муках совести в булгаковском тексте речь вообще не идет.

«Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тявкали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимал гвалт. В черные прорези многоэтажной колокольни, встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на цепи».

Вовсе не исключено, что у ряда читателей настоящей статьи может возникнуть закономерный вроде бы вопрос. Почему речь все время идет о воздействии на Булгакова сцены венчания из оперы Мусоргского, тогда как о вероятном влиянии трагедии Пушкина здесь не сказано ни единого слова?

Однако дело все в том, что в пушкинской трагедии именно сцены венчания нет вообще. Из пушкинской историко-трагедийной пьесы композитор для оперной сцены венчания заимствовал только два текстовых отрывка, принадлежавших картине «Кремлевские палаты», отнюдь не массовой по своему характеру. Вдобавок оба фрагмента — каждый по 5 строк — вошли в знаменитый монолог Бориса «Скорбит душа...». Между тем как этот монологический эпизод в романе «Белая гвардия» вообще не получил никакого отображения, ни прямого, ни опосредованного.

Кстати сказать, нет в трагедии Пушкина даже намека на появление той группы нищих, которых в Московии звали «калики», а в Киеве «лирники». Однако они есть как в опере Мусоргского, так и в романе Булгакова.

«Старцы божии, несмотря на лютый мороз, с обнаженными головами, то лысыми, как спелые тыквы, то крытыми дремучим оранжевым волосом, уже сели рядом по-турецки вдоль каменной дорожки, ведущей в великий пролет старософийской колокольни, и пели гнусавыми голосами.

Слепцы-лирники тянули за душу отчаянную песню о Страшном суде, и лежали донышком книзу рваные картузы, и падали как листья, засаленные карбованцы, и глядели из картузов трепанные гривны.

Ой, когда конец века искончается,
А тогда Страшный суд приближается...

Страшные, щиплющие сердце звуки плыли с хрустящей земли, гнусаво, пискливо вырываясь из желтозубых бандур с кривыми ручками».

Здесь приковывает внимание сходство структур крупных разделов формы, которое нельзя убедительно объяснить иначе, как только прямым драматургическим воздействием двух картин Пролога оперы «Борис Годунов» на булгаковское изображение торжества у стен древней Софии.

В начальных сценах оперы Мусоргского друг друга сменяют несколько достаточно обособленных музыкальных разделов: 1) хор призыва боярина к царствованию, перемежаемый вопросами ничего не понимающей толпы народа; 2) пение калик перехожих, которые выступают как духовное сообщество христиан, не зависящих ни от ортодоксальной церкви, ни от будущего царя (финал первой картины); 3) обряд венчания на царство (вторая картина).

У Булгакова раздел XVI четвертой части романа начинается сценой хорового возглашения торжественного многолетия Симону Петлюре, причем пение большого хора здесь также перемежается разрозненными репликами персонажей из толпы (аналог раздела 1 Мусоргского). Антагонистическая функция контрдействия отдана украинским «лирникам», которые по своим религиозно-философским взглядам весьма близки русским «каликам перехожим» (аналог раздела 2 Мусоргского). В музыкальном отношении и по обращающим на себя внимание приметам «лирники» отличаются от «калик перехожих» прежде всего тем, что исполняют свои духовные песни в сопровождении скрипучих колесных лир, а сюжеты их песен весьма сходны с российскими. Завершается торжество военным парадом, шествием различных родов войск (что по эмоциональному строю вызывает аналогию с разделом 3 Мусоргского).

Близость сюжетов и языковые контрасты сакральных песен двух родственных народов становятся особо ощутимыми, если не ограничиваться единичными строками стихов из романа, а обратиться к ценной статье Ф. Балонова «Песни лирников в “Белой гвардии” Михаила Булгакова» [1]. В своей работе Балонов публикует два полных текста из песнопений киевских «лирников»

рубежа XVI–XVII столетий. Однако, прежде чем перейти к подробному рассмотрению древних текстов, следует сделать отступление от главной линии настоящей статьи.

Дело в том, что восприятие читателями очень ценной в источниковедческом аспекте публикации Феликса Балонова может быть затруднено рядом объективных обстоятельств, которые для научных задач настоящего сообщения не имеют существенного значения, однако вызывают недоумение при чтении. Суть заключается в том, что представления о текстологических проблемах булгаковского романа меняются в наши дни с весьма значительной скоростью. Выявление таких проблем заметно отстает от все убыстряющихся темпов переизданий «Белой гвардии», в результате чего возникают случаи текстовых несоответствий в публикациях разных лет — от 1980-х до изданий 2014 года.

Так например, для стилевой иллюстрации песни лирников «О Страшном суде» («Белая гвардия». М.: «Правда», 1989. Редактор-составитель И.Ф. Бэлза) в прозаический текст вводятся лишь две начальные стихотворные строки: «Ой, когда конец века искончается, А тогда Страшный суд приближается…».

Между тем, в книге, увидевшей свет через четверть столетия («Белая гвардия». Харьков–Белгород: «Клуб семейного досуга», 2014. Редактор-составитель Б.В. Соколов), две начальные строки вообще исчезают, даже без объяснения причин в комментариях, а их место занимают шесть других, однако относящихся все к тому же песенно-фольклорному первоисточнику.

Балонов начал поиски, отталкиваясь от булгаковских текстов в русских и зарубежных изданиях XX века. Найдя сборник П. Демуцкого (предположительно Киев, 1906 или 1907) — певческую книгу со старинными песнопениями лирников, либо идентичную той, которой пользовался автор «Белой гвардии», либо даже некогда принадлежавшей семейству писателя, — исследователь, тем самым, довел свои изыскания до убедительного завершения и дал возможность научным преемникам опираться не на цепь разрозненных фрагментов, а на стройную художественную целостность. Напомним попутно, что отец Михаила Афанасьевича — Афанасий Иванович — с 1902 года был профессором Киевской духовной академии.

По названным выше причинам имеет смысл рассматривать материал в совокупности всех его текстовых версий и не ограничиваться только каким-то одним изданием романа. Такая сравнительная методология позволяет показать, какими высоко профессиональными приемами и Булгаков, и Мусоргский легко переходят в нужные моменты к схемам риторической формы искусственной проповеди. Кроме того, это дает возможность, при всех различиях музыкальной и литературной специфики, подступиться к общей для этих авторов проблеме историзма художественного мышления.

Само собой разумеется, в названной выше паре вдохновенных творцов Мусоргский был хронологически первым, опережая Булгакова лет на 55–60, коли сопоставлять между собой даты завершения конкретных опусов: партитуры первой авторской редакции оперы

«Борис Годунов» (1869) и публикации ранней версии романа «Белая гвардия» (1924–1929). Но при условии обобщенного подхода к проблеме и ее рассмотрения с позиций взаимодействия искусств в целом — с одной стороны, беллетристической литературы в соединении с философией истории, а с другой стороны, музыкальной драматургии оперного произведения — жанры философической словесности явно сохранят за собой закономерный исторический приоритет. В силу этого моменты аналитических сравнений и логичнее, и гораздо удобнее для читателей осмысливать, начиная с обращения именно к стилевым приметам булгаковского произведения.

Так или иначе, и писатель, и композитор в стилистически подобных сценах «лирников» и «калик перехожих» обращаются не к привычным для эпохи романтизма трехчастным или рондообразным схемам, а к структурам, которые членят стихотворный и музыкальный текст по критериям сугубо семантическим, чисто смысловым и функционально драматургическим. Все законы почти забытой старинной риторической искусственной формы (то есть выполненной по правилам высокого искусства средневековой риторики) соблюдены досконально, с членением текста на стереотипные разделы. Зная их, оказывается гораздо легче при чтении воспринимать стихотворные строки в их изначальной эстетической целостности.

Вслед за Ф. Балоновым начнем с анализа украинского песнопения. Этот стих называется “Архангелу Михаилу” или “Страшный судъ”. Как свидетельствует в своих комментариях Балонов: «Исполнялся [этот стих] на два голоса — *moderato* и *maestoso* (курсивом выделяем строки, использованные М. Булгаковым)».

Полный вариант риторической формы искусственной проповеди по традиции включает пять разделов: a-b-c-d-e, причем любой из них может по смыслу и по сюжету члениться на несколько частей, как например, «Предложение 1 … Предложение 2» или «Изложение 1 … Изложение 2»…

a) Зачин [привлечение внимания к излагаемой затем ключевой мысли];

b) Предложение [сжатая формулировка ключевой мысли];

c) Изложение [детальное и развернутое обоснование тезисов Предложения];

d) Нравственное приложение [эмоциональная кульминация и осмысление происходящего с высших позиций религиозной догматики];

e) Дополнение и Завершение [нередкие в духовных песнях украинских лирников вставные эпизоды священного земного бытия Иисуса Христа].

В наши дни неторопливое чтение нараспев и про себя текста духовного стиха (с пронумерованными строками) требует либо привычки, либо изрядной волевой настойчивости, но в противном случае оно может вообще утратить художественный смысл.

1 *Ой, когда конецъ вика искончаеться*, [2 строки с 1 по 2: Зачин 1]

2 *А тогда страшный судъ прыблыжаеться.*

3 *Ой, восплачмо мы вси, возрыдаймо*, [2 строки с 3 по 4: Зачин 2]

4 *А на безсмертный часъ розмышляймо!*

5 А когда прыйде часъ — прыйде время, [14 строк с 5 по 18: Предложение 1]

6 А последнее наше житіе,

7 Тогда зѣло земля потрясеться,

8 А сонце й мисяцъ предминыться,

9 А сгашіи звизды зъ ниба сойдутъ,

10 Церковніи престолы разрушаться,

11 Небеса же во трубы возбѣжаться;

12 Тогда билый камень распадеться,

13 Тогда страшный судъ воздвигнеться!..

14 А протечутъ рикы огненніи,

15 Пожрутъ всю тварь земляную

16 А у тую пропасть проклятую...

17 *Ой тогда здесь никого не буде,*

18 *Тилькы нас самъ Іисусъ Хрыстосъ судыть буде!*

19 Архистратигъ Михаилъ зъ неба сойде, [18 строк с 19 по 36: Предложение 2]

20 На высоку гору онъ взойде,

21 Въ семигласную трубу вострубыть,

22 А всихъ мертвыхъ одъ гробовъ возбудыть:

23 "А встаньте вы, хрыстолюбцы мои.

24 Прыступайте вы ажъ до царствія!

25 Которымъ царство уготованное,

26 Которымъ мѣсто слидованное.

27 Праведніи души по правой рукѣ,

28 А грешніи души воз' лѣвой рукѣ!"

29 Праведьніи стоять, веселяться, [7 строк с 29 по 35: Изложение 1]

30 А грешніи стоять, все смутяться...

31 Про что Господь гришныхъ проклынае,

32 А прочь видъ себе одсылае

33 "А йдыть вы одъ мене, проклятіи,

34 Которымъ пекло уготоване!

35 Горятъ вамъ огни невгасыміи..."

36 Праведни идуть — все стихы поють, [16 строк с 36 по 51: Изложение 2]

37 А гришніи идуть — горько плачуть.

38 Про що отца и неньку проклынають:

39 "Охъ, проклятъ тотъ часъ, тая й годына,

40 Въ котру насъ отецъ-маты породыла!

41 Чомъ насъ маленькыми не навчыла,

42 До Божого дому не водыла,

43 Божіихъ молитвъ не навчыла?

44 А мы в Божіимъ дому не бывалы,

45 Земниіхъ поклоновъ не вбывалы,

46 Божіихъ молитовъ не слыхалы,

47 За постъ, за молитвы не ставалы,

48 Вечерни вси по улыцяхъ згулялы,

49 А утрени въ постеляхъ пролежалы,

50 Службы въ конце стола проседилы,

51 Царя Небеснаго прогнивылы..."

52 *Охъ услышь, услышь, Господь Саваофъ!* [Нравственное приложение 1]

53 *А помилуй насъ, Самъ Іисусъ Хрыстосъ!* [Нравственное приложение 2]

54 А самъ изъ Девы народився, [8 строк с 54 по 61: Дополнение и Завершение]

55 Въ Іорданной ричци окристывся,

56 А за наши души гришніи,

57 А въ безсмертный гробъ положився,

58 А въ третий день воскресывся.

59 Воскресывся въ свитлому воскресеніи,

60 А вознесся во свитлому вознесеніи,

61 А за наши души рады спасенія!

В сцене с «каликами» Мусоргский так же, как и Булгаков в эпизоде с «лирниками», использует риторическую форму искусственной проповеди, хотя его методы работы тут совсем иные. Он поступа-

ет как музыкант, будто бы чудом перенесенный из века XIX во времена Бориса Годунова.

Среди многочисленных факторов, которые определяют собой отличия в сюжетно-драматургических и стилевых решениях писателя и композитора, самый важный смысловой момент как раз наименее заметен. Ибо, во-первых, он требует от читателя книги и слушателя оперы одновременного знания как традиций неортодоксальных учений восточного христианства, так и прочно позабытых деталей языческих верований. А во-вторых, предполагает редкое умение моментально — уже в процессе прочтения текста или прослушивания музыкально-поэтического материала песнопений — соотносить между собой древние мистические символы с поворотными точками в развитии фабулы, будь то текстовое изложение по главам книги или зримое оперное действо.

Попытаемся посмотреть на ситуации, возникшие в сюжетах романа и оперы, с позиций украинских «лирников» и русских «калик перехожих».

Для киевлян факт достижения политически авантюрным, а религиозно беспринципным Петлюрой царственной по сути власти означает полный крах главных примет национальной истории.

Быть может, оттого и поют «лирники» стихиру «Страшный суд».

Для москвичей приход на престол давнего члена боярской думы и во всех отношениях опытного православного правителя Бориса Годунова, хотя и означает трагический для монархии разрыв родовой преемственности, но оставляет все же надежду на избавление от несчастий безначалия и смуты.

Быть может, оттого «калики перехожие» и обращаются к песнопению с содержанием мрачным, но не говорящим ни о Конце света, ни о Страшном суде, а главное — не дающим людям оснований для отчаяния беспредельного. «Поднимайтесь тучи грозныя. Вы неситесь по поднебесью, застилайте землю…». Эти фразы являются вариантами из песни вещей птицы Гамаюн. Она призывает силы природы к очистительной буре, но устремляет свой полет впереди нее и, тем самым, загодя возвещает о близящихся бедах.

И Булгаков, и Мусоргский знают художественные источники давно уже ушедших времен с широтой историков и с доскональностью текстологов.

Писатель при обращении к древним текстам благоговейно их цитирует, а композитор проникается их духом, но обращается с ними, как говорится, «по-свойски», тем не менее, неуклонно придерживаясь риторической формы — от зачина до нравственного приложения и завершения.

Например, при сочинении сцены появления и затем удаления группы «калик перехожих» он из мозаичного пласта фрагментов русских народных песен и традиционных православных молитв, неортодоксальных обличений и восторженных славословий собирает форму искусственной проповеди такой смысловой и стилистической целостности, что при ее восприятии в условиях оперного представления даже ученые-медиевисты могут с недоумением спрашивать себя — из какого же единого историческо-

го источника композитор взял этот замечательный материал?

Однако единого источника нет. Просто мы встречаемся с уникальным умением Мусоргского «входить в роль сочинителя песнопений» эпохи, с претворением таких обычаев формообразования и таких традиций передачи сокровенного смысла и эмоционального строя распеваемых текстов, которые были в высшей мере типичны именно для русского духовного движения «калик перехожих».

— Зачин (пение мальчиков-поводырей) — «Слава Тебе, Творцу Всевышнему, на земли! Слава силам Твоим небесным. И всем угодникам слава на Руси!»

— Предложение (пение только мужчин) — «Ангел Господень миру рек: "Поднимайтесь тучи грозныя. Вы неситесь по поднебесью..."»

— Изложение 1 (общее пение мальчиков и мужчин) — «Сокрушите змия люта, со дванадесяти крылами хоботы... [это уже прямое обращение к народу]»

— Изложение 2 (также общее пение мальчиков и мужчин) — «Да возвестите:

облекайтесь в ризы светлыя... [тут начинается раздача образков и ладанок]»

— Нравственное приложение 1 (также общее пение мальчиков и мужчин) — «Воспойте славу Божью, славу святых небесных»

— Нравственное приложение 2 и Завершение (пение за сценой) — «Слава Тебе, Творцу на земли! (высокие голоса), Слава Отцу небесному! (басы)»

В романе Булгакова, как уже говорилось, финальная часть раздела XVI функционально также близка «Борису». Хотя Симон Петлюра и стремится позиционировать себя в облике вождя «Украинской народной республики», но громадный церемониал оказывается тождественным монархическому и православному ритуалу «Венчания на царство». Его детальное описание в булгаковском тексте охватывает объем более чем в 18 печатных страниц и включает почти все традиционные для такого государственно-церковного торжества обрядовые компоненты. Торжественная литургия, завершаемая пением «Многая лета». Крестный ход вокруг собора святой Софии. Помпезное шествие под звуки былинного распева: «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад».

Трудно утверждать, в какой мере автор романа руководствовался при сочинении этой сцены знаниями церемониальных обычаев, и насколько он опирался на впечатления от киевских исполнений оперы «Борис Годунов» (с превосходными певцами — П. Цесевичем и А. Мозжухиным). Но положительное либо отрицательное заключение в данном случае не будет иметь принципиального значения, так как речь идет не столько о фиксации факта присутствия, сколько о констатации творческой параллели.

Вместе с тем, говоря об определенном параллелизме творческих решений Мусоргского и Булгакова, нельзя не отметить в заключение главные отличия эмоционального и драматургического свойства. Композитор решает сцену «Венчания

на царство» без малейшего намека на элемент сатирического иносказания, да и сам исторический церемониал становится у него привлекательным художественным объектом. Тогда как молодой писатель, будучи современником отображаемого им торжества, не может обойтись без оттенков иронии и резкого гротеска. Причем его иронически честный взгляд на все происходящее усиливает ощущение трагизма, даже более того — полной безвыходности положения.

«Булгаков не мог не написать значительного, яркого произведения о Гражданской войне, ибо для него события этого страшного времени были не только чудовищным братоубийственным кровопролитием, но и историческим моментом, определившим коренной перелом в русской жизни, в том числе и в семейном укладе — "ладе", как он говорил. [А потому] станет понятным, — продолжает В.И. Лосев, — его стремление сказать свое слово о "смутной мгле", охватившей от края и до края родную землю. Мысли о полном крахе многовековых традиций и устоев, милых и близких его сердцу, постоянно дополнялись осознанием личной трагедии, своей разрушенной жизни и семейного очага» [10].

При всех серьезных невзгодах, отмеченных многими исследователями в биографиях Мусоргского, такой всеохватывающей остроты и зависимости в связях сюжетов его опусов с событиями личной жизни почти не возникало. Оттого и качества его историзма близки научным, ибо они опираются в основном на систему выявления психологических и исторических архетипов.

У Булгакова совсем иначе — пережитый им ужас войны и революции отодвигает приметы философии истории в глубины литературного текста:

«Мне приснился страшный сон. Будто бы был лютый мороз и крест на чугунном Владимире в неизмеримой высоте горел над замерзшим Днепром.

И видел еще человека, еврея, он стоял на коленях, а изрытый оспой командир петлюровского полка бил его шомполом по голове, и черная кровь текла по лицу еврея. Он погибал под стальной тростью, и во сне я ясно понял, что его зовут Фурман, что он портной, что он ничего не сделал, и я во сне крикнул, заплакав: — Не смей, каналья!

И тут же на меня бросились петлюровцы, и изрытый оспой крикнул:

— Тримай його!

Я погиб во сне. В мгновение решил, что лучше самому застрелиться, чем погибнуть в пытке, и кинулся к штабелю дров. Но браунинг, как всегда во сне, не захотел стрелять, и я, задыхаясь, закричал.

Проснулся, всхлипывая, и долго дрожал в темноте <...>.

В Москве я один в каменном мешке. Сердце давно успокоилось, и ожидание смерти уже представлялось постыдным. Я притянул насколько возможно мою казарменную лампу к столу и поверх ее зеленого колпака надел колпак из розовой бумаги, отчего бумага ожила. На ней я выписал слова: "*И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими*". Затем стал писать, не зная еще хорошо, что из этого выйдет. Помнится, мне очень хотелось передать,

как хорошо, когда дома тепло, часы, бьющие башенным боем в столовой, сонную дрему в постели, книги и мороз. И страшного человека в оспе, мои сны. Писать вообще очень трудно, но это почему-то выходило легко» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балонов Ф.Р.* Песни лирников в «Белой гвардии» Михаила Булгакова // Новое литературное обозрение. 2000. № 44 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2000/44/balonov.html
2. *Бирюкова Е.Е.* Человек и мир в ранней прозе Булгакова // Художественный язык эпохи: Межвузовский сборник научных трудов. Самара: Самарский университет, 2002. С. 156.
3. *Булгаков М.А.* Белая гвардия. М.: Правда, 1989. 576 с.
4. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. Белая гвардия. Харьков—Белгород: Клуб семейного досуга, 2013. 1088 с.
5. *Булгаков М.А.* Тайному другу. М.: Современник, 1990. С. 149—174.
6. *Бэлза И.Ф.* Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55—83.
7. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988. 528 с.
8. *Ермолинский С.А.* Из записей разных лет // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988. С. 464—465.
9. *Левашев Е.М., Тетерина Н.И.* Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М.: Языки славянской культуры, 2011. 745 с.
10. *Лосев В.И.* Изгои [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.2lib.ru/getbook/6855.html
11. *Платек Я.М.* Мастер и музыка (о творчестве Булгакова) // *Платек Я.М.* Под сенью дружных муз: Сборник очерков. М.: Советский композитор, 1987. С. 195—218.
12. *Платек Я.М.* Странное сближение: О музыкальных фамилиях в произведениях М. Булгакова // Музыкальная жизнь. 1990. № 17. С. 28.
13. *Тинченко Я.* «Белая гвардия» Михаила Булгакова. Киев—Львов: Миссионер, 1997. С. 66—67.
14. *Черкашина-Губаренко М.Р.* Музыка и театр на перекрестке времен. Т. 1. Киев: Наука, 2002. 184 с.
15. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 492 с.
16. *Яблоков Е.А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997. 192 с.
17. *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.

Татьяна Карташова

СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕВЕРНОЙ ИНДИИ

Сегодня в истории развития мировых цивилизаций прослеживается процесс выстраивания новых культурных отношений и расстановки приоритетов, поскольку каждая из национальных культур вступает в диалог с другими регионами мира. «Музыкальная карта» мира предстает в виде совокупности многообразных звукомузыкальных образов различных цивилизаций, складывающихся воедино в одну звуковую картину Вселенной в целом. Предметом исследования данной статьи является многообразная и самобытная в своих проявлениях индийская музыка с уникальным переплетением богатейших и разнообразнейших традиций, явлений и тенденций в системной музыкально-культурной панораме цивилизаций. Пестрое многоцветие музыки Хиндустани (Северной Индии) бесконечно разнообразно и удивительно интересно как само по себе, так и в качестве звукового контекста самых различных сторон жизни, истории, культуры, искусства южноазиатского субконтинента в целом.

Из истории музыкальной индологии. Индийская цивилизация как масштабный художественный феномен формировалась в течение многих тысячелетий, была, есть и остается манящим к себе причудливым миром. Именно она дает западному человеку иное осознание жизни и одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры, а также служит неиссякаемым источником вдохновения для творческих личностей из разных стран.

Сегодня в музыкальной индологии еще остается много «белых пятен», изученность отдельных направлений в классической, региональной и популярной музыке явно недостаточна и требует дальнейшего углубленного анализа на основе системного подхода. Поскольку вся специфическая организация музыкальной культуры Индии представляет собой нерасчленяемую целостность, возникает проблема выявления всех ее социокультурных слоев.

Впервые в музыковедении в семидесятых годах прошлого века московским ученым Дживани Константиновичем Михайловым (1938–1995) было сформулировано понятие «социокультурные слои музыки», предложена их классификация, а также рассмотрены важнейшие характеристики каждого из них. По Михайлову, социокультурные слои музыки (и музыкальной культуры) представляют собой «совокупность ее типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определенному локусу (социо-

культурной среде) и выполняемыми ими функциями. Каждый из этих слоев характеризуется также типом музыкантства, характером обучения музыке, видами музыкальных инструментов и т.д.» [1, с. 12].

Гандхарва и сангит. Теперь обратимся к специфике музыкальной культуры Индии, которая много веков назад сложилась в скоординированную систему, где каждый из ее слоев и соответствующих им категорий музыки получил свое историческое осмысление, теоретическое обоснование, собственное название и свою художественно-эстетическую специфику. Уже в древних трактатах, таких как «Натьяшастра» (II век до н.э. — III век н.э.), «Гиталанкара» (III век до н.э.), «Брихаддеши» (V—VII века н.э.) как издревле существующая данность описаны типы музыки, отличающиеся строгой разработанностью норм — этических, общеэстетических и собственно музыкальных. Следует также учитывать и тот факт, что данная культура давно создала собственную классификацию типов музыки, последовательно ввела в обиход несколько понятий, определяющих либо различные грани «высокой» музыки, либо разные взгляды на ее сущность.

Традиционная индийская музыкальная теория предлагает два термина, чтобы обозначить искусство звука: *гандхарва* — довольно старое слово, откристаллизовавшееся в процессе складывания древнеиндийского эпоса, и новое понятие — *сангит*. Индийский исследователь Мукунд Латх в своем известном труде «Изучение Даттилам: Трактат о сакральной музыке древней Индии» отмечает наличие понятия *гандхарва-сангит* — «небесная, возвышенная» музыка, не связанная с ведической традицией [7, с. 115]. Далее Латх указывает, что в первые века н.э. появилось понятие *гандхарва-веда*, свидетельствующее об особом, священном отношении к высококанонизированной музыке.

Гандхарвы — небесные гении, мифические певцы и музыканты, которые поют и играют для богов, услаждая их. Это музыканты-мужчины. В арсенал их задач также входит провозглашать божественную правду (подобно музам), следовательно, они становятся посредниками между людьми и богами. И музы, и гандхарвы ответственны за дарованные человеку музыкальные навыки: музы даруют музыкальный и поэтический таланты, гандхарвы инструктируют человека в пении и в игре на инструментах. В этом плане и в Греции, и в Индии музыка мыслится как божественное искусство, восприятие которого по крайней мере в Индии осталось таковым и в наши дни.

Уже в XIII веке в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара» появляется другое базовое понятие — *марга-сангит* («марга» — от санскр. «поиски пути»): это тип древней духовной музыки, «дарованной» со стороны, по сравнению с музыкой «*деши*» — обыденной, региональной («деши» — от санскр. «земля, регион»), т.е. мирских локальных традиций.

Упоминавшийся более поздний термин, который употребляют сегодня, — *сангит* (образован от слов «сан», что означает «вместе с» и «гит», то есть песня). Следовательно, термин переводится как «песня и все, что следует вместе с ней» и подразумевает синтез искусств, связанных

звуковой природой: единство музыки во всех ее проявлениях, танца (жеста, движения) и драматического действия — трех неразрывно связанных между собой видов художественной деятельности.

Классика, полуклассика и «легкая классика». Структуру индийской музыкальной культуры составляют следующие пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка «высокой традиции», *уп-шастрия* («полуклассическая»), *лок-сангит* (традиционная музыка), «легкая классическая», популярная, «легкая» музыка и т.д. Находясь между собой в постоянном диалоге, все перечисленные категории определяют сложную многосоставную природу индийской музыкальной культуры.

Самый фундаментальный пласт — это шастрия-сангит, т.е. «ученая музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития индийской культуры. Вершины шастрия-сангит — вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*, служащие звуковыми «символами» индийской цивилизации.

Дхрупад является базой и эталоном интонационной и структурно-композиционной модели, из которой были получены все последующие жанры. Это самый древний жанр классической музыки, его расцвет приходится на XV век — время правления императора Акбара. Родившись из недр религиозной музыки, свою существующую ныне форму дхрупад получил в XV—XVI веках, когда раджа Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 г.) представил жанр, названный *дарбари* (придворный) *дхрупад*. Следующие примерно полтора столетия дхрупад процветал как «главенствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции» [9, с. 229]. В нем нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, ее героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья. По традиции в дхрупаде используются средневековые тексты на языке брадже со значительными вкраплениями санскрита, представляющие собой молитвы и восхваления, возносимые индуистским богам, но пропитанные суфийским мироощущением, хотя в качестве словесной основы распевания дхрупада могут служить и буддийские мантры.

Будучи не столько собственно музыкальным явлением, сколько специфическим способом интенсивной духовной деятельности молитвенно-медитативного характера, дхрупад воплощает в себе уникальный баланс между рациональной выверенностью всех элементов звукового построения и напряженной концентрацией психоэмоциональной энергии. Этим в частности объясняется высочайший художественный уровень его образцов. Исполнение традиционно начинается в медленном темпе в «низкой октаве» с продолжительного *алапа* (вступления) — ядра всей композиции. Затем следует непосредственно *чиз* (композиция), состоящая из четырех разделов: *стхайи*

(начало, своеобразный рефрен), *антара* (второй раздел), *санчари* (третий) и *абхог* (заключительный). Два последних раздела отличаются особой сложностью. Мелодическое развертывание медленное, величественное, *рага* представляется в своем «чистом» и совершенном виде. Остановимся на понятии «рага». Санскритское слово «рага» («рааг») — мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем «рандж» — от глагола «окрашивать», «придавать оттенок». Эмоциональный посыл, который несет в себе рага, «окрашивает» и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. «*Ранаджаяти ити рааг*» на санскрите означает «рага нравится, развлекает, возбуждает, облагораживает и возвышает» [6, с. 224]. Каждая рага — это своеобразный «язык» музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих ее правил.

К ним относятся: тоновый состав (минимум 5 тонов), характерный мелодический базис, классификация тонов, мелодическое ядро раги, порядок тонов в мелодической линии (*ароха-авароха*), особые цезуры, специфическое произнесение тона. В целом, рага — многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции.

Поскольку в дхрупаде понятие «красивого», в сущности, поглощалось понятием «правильного», полноценное восприятие заложенной в нем звуковой информации было доступно лишь немногим посвященным в законы этого искусства, специально образованным людям. Будучи таким образом формой общения только узкого слоя духовной элиты, слишком малочисленного, чтобы определять суть своей культуры, дхрупад не мог существовать без поддержки «жанра-спутника», в котором бы аналогичная звуковая модель была бы несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества. Эти тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (с персидского букв. «воображение», «фантазия», «наваждение», «навязчивая идея»), развившегося из музыки «придворного дхрупада и заменившего старшего собрата приблизительно в XVII столетии» [4, с. 48]. В настоящее время хайал является ведущим классическим жанром музыки Хиндустани наряду с дхрупадом. Он отличается от последнего утонченностью и романтическим характером, изощренной мелодической орнаментикой и виртуозными пассажами. Хайал — продукт индо-мусульманского культурного синтеза. Типичный хайал — это большая композиция их двух частей: *бара-хайал* («большой») и *чхота-хайал* («малый»). Многие «звезды» хайального мастерства воспринимают процесс пения хайала не просто как музицирование, а как род душевного напряжения, невероятной активизации и раскрепощения интуиции,

которая одна лишь и способна раскрыть некие непознаваемые разумом истины. Ожидаемый результат — состояние ослепительного озарения, стремительного полета духа. Сам текст разнимается на мельчайшие составляющие: слоги, звуки, призвуки, вздохи; мгновенье за мгновеньем звуковая волна осторожно и точно касается тончайших струн интуиции, подсознания, пробуждение которых связывает все сложные смыслы в один совершенный мир.

Следующая значительная категория — уп-шастрия — считается музыкой «сниженной традиции»: «уп» — это приставка, которая означает «под», «полу»; термин буквально переводится как «полуученая». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музыка»), который может трактоваться как «рангом ниже; находящийся под основным». Необходимо отметить, что в индийском музыкознании это не единственный термин, употребляющийся с приставкой «уп»: существуют отдельные раги, которые классифицируются как *уп-рага* («полурага») — например, «Синдх Бхайрави» расценивается индийскими музыкантами как краткий вариант самой популярной раги «Бхайрави», происходящий из традиционной музыки Синдха (Пакистан). Данный факт подтверждает предположение о том, что уп-шастрия уже в далекие времена обособилась в самостоятельный пласт и утвердила свой официальный статус в качестве «облегченной» классической музыки, прочно заняв отдельную культурную нишу.

Уп-шастрия и классика являются генетически родственными категориями, причем «полуклассика» пользуется всем арсеналом классической музыкальной грамматики, но предназначена для более широкой среды. Базовый представитель уп-шастрия («полуклассики») — вокальный жанр *тхумр*. Он является «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и концентрирует в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки. По словам самих индийцев, это очаровательная песнь о любви, поэтически возвышенная и трепетно волнующая, раскрывающая разноликие грани тончайших нюансов настроений и душевных эмоций. Жанр тхумри представляет собой результат взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях индийской классической вокальной музыки (дхрупад, хайал), с одной стороны, и черт традиционного пения, бытующего в различных частях территории Уттар-Прадеш, — с другой. Это и обуславливает двойственность положения жанра между «высокой» классикой и традиционным творчеством как своего рода «компромисса» между ними.

Этимология термина «тхумри» подразумевает несколько значений («маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем», «детский танец с кокетливой походкой», «грациозные шаги танцующей» и т.д.), большинство из которых указывает на связь жанра с танцевальным началом.

Словесными текстами в тхумри служат обычно образцы «высокой» поэзии на западном диалекте языка хинди брадже бхаша, причем, в отличие от дхрупада

или хайала, этот текст четко артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Как правило, тхумри повествует романтически печальные истории о любви бога Кришны и Радхи, в аллегорических образах которых воплотилась бхактистская идея о вечной печали человеческой души, жаждущей воссоединения с бесконечно ускользающей истиной.

Номенклатура разновидностей жанра тхумри отличается небывалой многоярусностью. Здесь и образцы, культивируемые в придворной среде, близкие к хайалу и вообще свойственному «высокой» классике возвышенному типу экспрессии, хотя и отличающиеся более раскрепощенной чувственностью и сентиментальным характером. Рядом существует широкий слой этого жанра, распространенный в среде горожан, склонных к домашнему музицированию, своего рода салонный тип досуга. Огромное количество тхумри циркулирует между классической и традиционной музыкой, буквально «на лету» подхватывая характерные черты того или иного локального вида пения и с такой же свободой «уходя в народ». Гибкий, поддающийся самым разнообразным изменениям жанр охотно используется в многочисленных синтетических видах творчества: танцевальных сценах, театральных представлениях, кинематографе. В современной Индии тхумри существует и как самостоятельный инструментальный жанр, а также оказывает активное воздействие на другие жанры «полуклассики».

В семейство уп-шастрия, помимо тхумри, входят еще два жанра — *дадра* и *таппа*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*. Как отмечают большинство исследователей, разница между ними и тхумри заключается только в тематическом плане и времени исполнения. Чайти — это сезонные летние песни, которые поются только в месяце чаитра (март-апрель); савани в месяце шраван (июль-август, период дождей); джхула описывает качание на лодке или качелях в сезон дождей; хори исполняются только в период празднования весеннего Холи; барамаси — в течение всех месяцев (круглый год). Границы между уп-шастрия и обозначенными жанрами традиционной музыки провести так же трудно, отмечает профессор Прабха Атре, «как между классикой и “полуклассикой”» [2, с. 39].

Дадра представляет собой легкие ритмичные песни эротического содержания на диалекте браджа бхаша, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно подвижном темпе, в одноименном тала «Дадра» (6 долей). Считается, что жанр дадра близко связан и «во многом напоминает тхумри, но в музыкальном отношении гораздо “легче” его. Вся разница между ними заключена в темпе: дадра исполняется быстрее тхумри» [8, с. 69].

Считается, что таппа ведет свое происхождение от песен погонщиков верблюдов Пенджаба и Раджастхана. Жанр впервые упоминается в трактате «Рагадарпана» (1665 год). Усовершенствование и формирование таппа в «полуклассическую» форму пения в конце XVIII века приписывается «пенджабскому музыканту Шори Миану (1742–1792)» [3, с. 112]. Исполнение таппа отличается обилием

использования виртуозных зигзагообразных пассажей (*замзама*), более свободным применением небольших по звукорядному составу раг и романтическим по духу содержанием песен на диалектах браджа, что полностью соответствует исполнительской практике уп-шастрия.

Ко всей Индии применимо понятие «множественности», именно в этом «состоянии» пребывают народности, религии, философские системы, наречия, общественные структуры, культурные явления, музыкальные жанры и формы художественного самовыражения. И даже боги, согласно индийской мифологии, также многолики, поскольку имеют способность к реинкарнации (перевоплощению). Так и уп-шастрия: она развивалась во множестве жанровых обличий, поэтому в каждом штате Северной и Южной Индии и в соседних государствах существуют региональные разновидности тхумри и целый спектр стилевых подвидов, которые имеют собственные названия и следуют всем законам «полуклассики».

Итак, «полуклассическая» музыка сегодня заполняет бóльшую часть звукового «поля» индийской культуры. Обратимся к ее основным стилистическим критериям. Уп-шастрия характеризуется более непринужденной, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукорядному составу и этической обусловленности раг, применением менее сложных в структурном отношении тала (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилевых признаков внутри самих жанров. Следует отметить, что пласт уп-шастрия является самым многослойным и в современной Индии считается основным видом музыкальной культуры. Сюда относится «многокрасочная» киномузыка, музыка к театрализованным представлениям (*натья-сангит*), к радио- и телепередачам и т.д.

Важно также учитывать, что для индийской классики уп-шастрия является живительным родником, освежающим и подпитывающим ее. С одной стороны, традиция «полуклассики» — это живой кладезь интонационных словарей как традиционных, так и классических жанров; с другой — это очень удобное «поле» для апробирования классических нормативов музыкального развития. Особо изысканные, «очищенные» звуковые идеи, вызревшие в недрах данного слоя музыки, с легкостью перенимаются классическими музыкантами и плавно вводятся в звуковой мир «высокой» музыки, пополняя звуковой вокабуляр дхрупада и хайала. Яркие, хорошо запоминающиеся мотивы и ритмы спорадически перехватываются многоликой уп-шастрия из классики и с такой же естественностью потом «рассыпаются» по традиционным жанрам. Эта бурлящая жизнь традиций, пронизанная постоянной циркуляцией идей между слоями культуры, позволяет говорить о динамике внутри единой музыкальной системы индийской цивилизации.

Классический концерт (фотография автора)

Категория «легкой классической» музыки (*газал*, *бхаджан*) кровно связана с уп-шастрия, но отличается от нее иной смысловой нагрузкой раги. Если в «полуклассике» текст и рага дополняют друг друга, находясь на одном функциональном уровне, то в «легкой классике» текст преобладает над рагой. Религиозная песня бхаджан (от санскр. корня «“бхадж” — “принимать участие”, “чтобы служить”, “любить”») [5, с. 184] включает *пада* (короткий поэтический текст), *бируда* («приветствие божеству»), *тек* (рефрен, образованный двумя первыми строками текста и повторяющийся после каждой строфы) и *мудра* (букв. «штамп», «лицо»: последняя строка композиции, включающая имя автора, который описан как почитатель или «слуга» упоминаемого божества). Бхаджан предназначен для исполнения на концертной сцене и не является составной частью религиозной церемонии.

Газал (в переводе с персидского — «беседа между влюбленными») — лирическая песнь на урду в строфической форме, где каждое отдельное двустишие группируется в разделы: первый — *матла* — устанавливает поэтический метр, известный как *радиф кафиа*; другие разделы формируют части всего газала. Последний раздел, где упоминается имя поэта, называется *макта* [10, с. 169]. С поэтической точки зрения, лирика газала обладает высокими художественными достоинствами.

Пестрая в жанровом отношении категория лок-сангит (традиционная) складывается из местных стилей и множества видов и типов вокальной и танцевальной музыки.

В новом тысячелетии. Чем интересно новое столетие в истории развития индийской музыкальной культуры? В настоящее время в Индии постоянно происходит взаимообмен между жанрами. Те исполнители, которые представляют сегодня на концертах один тип музыки, сознательно соединяют особенности других жанров, чтобы оживить и разнообразить свое исполнение. Достаточно сказать, что на концертной сцене можно

услышать классический хайал, напоминающий «полуклассический» стиль, а специфические украшения, используемые в уп-шастрия, свободно стали применяться в хайале. Даже *саргам* (от «саргам карна» — «делать пение сварами», «выговаривание, проговаривание»: пение с названием свар (тонов); образовано от названий четырех начальных свар индийского сольфеджио — *Sa Re Ga Ma*) и *таны* (от санскр. корня «тан» — «протяженность, расширение, распространение»: виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя), свойственные шастрия-сангит, теперь не редкость в жанрах уп-шастрия. «Легкая классическая» музыка, такая как газал, становится все более и более похожей на уп-шастрия и классику, включая широкий алап (вступительный раздел), продолжительные таны и саргам. Этот взаимообмен стилями среди различных музыкальных пластов в современной Индии — непрерывный процесс.

Что касается теории музыки, то современные индийские музыковеды, с которыми автору довелось встретиться в Нью-Дели в 2009 году, выделяют в проблеме классификации музыки новый аспект. Он заключается в том, чтобы отделить «полуклассическую» музыку от «легкой классической», что фактически и было предпринято автором данной статьи. К «полуклассике» по-прежнему относят тхумри и родственные ему жанры (дадру, таппа, каджри, чайти, хори), ориентированные в первую очередь на рагу, а к «легкой классике» — все другие жанры, в которых поэтический текст доминирует над музыкой (это бхаджан и газал).

Итак, подытоживая вышеизложенное, подчеркнем, что индийская система культуры, с одной стороны, являет собой жестко иерархизированную структуру, с другой — содержит предрасположенность к внутреннему дроблению, благодаря которому образуется множество органичных, самодостаточных и отшлифованных элементов, входящих в состав каждого социокультурного слоя. Все вышеизложенное служит еще одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской музыкальной традиции. На основе своих глубинных, генетических качеств она не только сохраняет выработанный комплекс закономерностей в определении музыкальной культуры, но и выявляет готовность к его внутренней трансформации, отвечая потребностям нового времени, или, по словам индийских музыковедов, находится в процессе «вечного движения».

Находясь достаточно продолжительное время в Индии и встречаясь с именитыми ветеранами индийской культуры, автор не раз сталкивался с их сетованиями на то, что классическая музыка сегодня теряет свои позиции, что нынешнее поколение исполнителей не имеет должного терпения для *садхана* (длительный процесс тренировок для достижения определенных целей; духовная практика): «...Молодые музыканты стремятся к успеху уже после начального этапа обучения и непродолжительных практических занятий. Порой они пытаются копировать записи исполнения великих мастеров или приобрести сомнительное образование. Эти попытки, как правило, оказываются

бесполезными. Однако есть музыканты, которые в течение продолжительного времени настойчиво, преданно изучают исполнительское искусство под руководством компетентного гуру. Без сомнения, в этом случае они достигнут творческих вершин» (из интервью с певицей Шанти Шаридан в Тривени Холл 25 февраля 2009 года в Нью-Дели).

Вместо эпилога хотелось бы привести слова основателя и первого директора музыкального института Гандхарва Махавидьялая *Пандита* (уважительная форма обращения к учителю в индуистской традиции) Виная Чандра Маудгалья: «Безусловно, в индийской музыке не все потеряно. Есть достаточно много серьезных учеников, желающих сохранить традицию, идти трудным путем, впитывая здоровые тенденции и влияния. Для высокообразованных исполнителей музыка стала профессией. Их творчество уже обогатило классическую музыку высоким интеллектуальным уровнем. Наша страна огромна, ее искусство — многообразно. Рядом с дешевой, эффектной, шумной, "акробатической" музыкой продолжает существовать классическая культура Индии, основанная на преемственности, преданности, возвышенности, величии и постоянном поиске. Эта традиция сумела противостоять тяжелым ударам на всем ее историческом пути. Позвольте также напомнить, что подобно хорошим исполнителям, есть и хорошие слушатели. Они сосуществуют вместе с музыкой, чтобы выживать и развиваться. Кто теперь скажет, что будущее нашего музыкального искусства мрачно и безнадежно?».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. С. 12–15.
2. *Atre P.* Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
3. *Bose S.* Indian classical music. Essence and emotions. New Delhi: Vikas Publishing house Pvt. Ltd, 1990. 160 p.
4. *Dhond M.* The evolution of khyal. New Delhi: Sangeet Na¬tak Akademy, 1974. 52 p.
5. *Gautam M.* The musical heritage of India. New Delhi: Abhi¬nav Publications, 1980. 209 p.
6. *Martinez J.* Symbiosis in Hindustani Music. New Delhi: Motilal, 2001. 396 p.
7. *Lath M.* A study of Dattilam: a treatise on the sacred music of an¬cient India. New Delhi: Impex India, 1978. 472 p.
8. *Ranade A.* Hindustani music. New Delhi: National book trust, 1993. 166 p.
9. *Sharma M.* Music India. New Delhi: A.P.H. Publishing Cor¬paration, 1999. 589 p.
10. *Thielemann S.* The spirituality of music. New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 2001. 218 p.

Дина Мосиенко

МУЗЫКА ДЛЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И СТАНОВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ В КАЗАХСТАНЕ

Музыку для драматического театра писали многие талантливые казахские композиторы: Ахмет и Газиза Жубановы, Латиф Хамиди, Еркегали Рахмадиев, Куддус Кужамьяров и др. Вместе с тем она еще не становилась предметом исследования ученых-музыковедов. Попытаемся в своей работе выявить особенности ее бытования и развития, а также определить роль этого важнейшего жанра в становлении композиторской школы Казахстана. В статье рассматривается период с 1920 по 1980-е годы, т.к. в этом временном отрезке композиторская школа Казахстана последовательно прошла этапы становления, расцвета и кризиса, связанного с окончанием советской эпохи.

Для начала обратимся к истории создания драматического театра в Казахстане. В октябре 1925 года после успешного выступления самодеятельного кружка студентов Казахского института образования (КИНО) на мероприятии, посвященном празднованию пятилетия КазАССР, работники Наркомпроса, проведя совещание с деятелями науки и просвещения, приняли решение организовать национальный театр.

В труппу первого казахского театра вошли участники художественной самодеятельности, собранные со всей республики: комики, рассказчики, поэты-импровизаторы, акыны и даже силачи-балуаны, далекие от драматического искусства, но имевшие большой успех у казахского зрителя (всего 16 человек). Главным образом это были артисты, с одинаковым успехом выступавшие и в драматическом спектакле, и в концертах. Их имена: Елюбай Умурзаков, Калибек Куанышпаев, Серке Кожамкулов, Курманбек Джандарбеков, Амре Кашаубаев и другие ныне признанные корифеи казахского искусства.

После организации в 1933 году Государственной музыкальной студии было принято решение, что Казахский драматический театр должен уделять большее внимание собственно драматическим постановкам. Однако музыка в театре по-прежнему играла важную роль. Так, артисты несколько раз в месяц давали концерты, где звучали полюбившиеся зрителю хоровые произведения — обработки казахских народных мелодий в переложении Латифа Хамиди. Смешанным хором руководил выпускник Московской консерватории Захар Писаренко.

Не меньшее внимание в драматическом театре уделялось и музыкальному оформлению спектаклей. Как правило, к переводным пьесам музыка подбиралась, а к пьесам казахских авторов сочинялась на основе любимых в народе мелодий. Широкое освоение фольклора на театральной сцене усилило интерес зри-

теля к театру и, тем самым, немало способствовало утверждению национальной драматургии.

Записью и изучением казахского фольклора занимались все «театральные» композиторы. Так, Л. Хамиди общался с прославленным домбристом своего времени — Науши Букейхановой, Дины Нурпеисовой, Уахапа Кабыгожина, Лукпана Мухитова, Кали Жантлеуова; одним из первых он записал и песни Абая. 2500 казахских песен собрал Борис Ерзакович, специально выезжавший в Семипалатинскую, Северо-Казахстанскую и Павлодарскую области (на их основе композитор сделал более 300 обработок казахских народных песен).

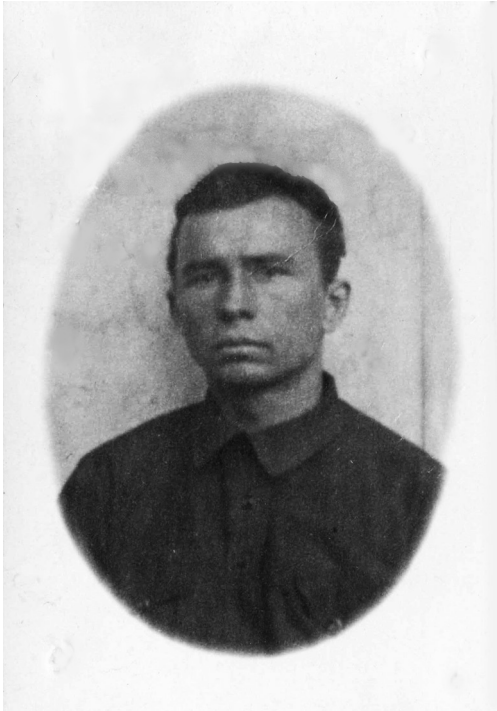
Музыка Дмитрия Мацуцина в спектакле «Енлик — Кебек» (1933), ставшая первым опытом музыкального оформления театральной пьесы, также состояла из ряда номеров, основанных на казахском фольклоре — песнях и кюях из опубликованного к этому времени сборника Александра Затаевича. Исполнение сольных номеров (национальных песен) в спектакле требовало от артистов высокого исполнительского мастерства. Главной сложностью оставалась проблема пения «под оркестр», так как, по воспоминаниям современников, «малейший намек на самостоятельную партию оркестра певца немедленно сбивал» [2, с. 62].

Однако премьера «Енлик — Кебек» прошла успешно, все артисты справились со своей ролью, а поиски Д. Мацуцина в переложении народных мелодий для европейских инструментов «привели к успеху, который казался неожиданным самим работникам театра» [6, с. 82]. Скромный

Афиша концерта коллектива Казахского государственного драматического театра

по составу оркестр (первоначально 10, а затем 17 музыкантов), сыграл большую роль в становлении музыкальной культуры западноевропейского типа: музыкально-театральные постановки позволяли наиболее простым и доступным способом «приучить» слушателя к восприятию мелодии в звучании «непривычных» инструментов. И не только.

В музыке Д. Мацуцина к пьесе «Енлик — Кебек» обращают внимание несколько моментов. Во-первых, это музыкальная насыщенность партитуры — 15 номеров, включая инструментальные интермедии, написанные к наиболее напряженным драматическим эпизодам спектакля (приход Кебека в юрту



Дмитрий Мацуцин (фотография из архива МГК им. П.И. Чайковского)

к Енлик в непогоду, сцену шаманства, ссору Кебека и Есена, суд биев и казнь Енлик и Кебека и др.). Во-вторых, главным героям даны песни-характеристики. В-третьих, очевидно стремление композитора к симфонизации пьесы, что сказалось в создании лейтмотива (тема рока). В-четвертых, все номера являются драматургически необходимыми звеньями, активизирующими действие пьесы. Музыка Д. Мацуцина, оцененная как несомненная удача театра, по мнению современников, «... открывала перспективу для более сложного синтеза музыки и драмы в русле оперы» [8, с. 55]. Очевидно, что в рамках драматического театра в 30-е годы шли интенсивные поиски образа национальной оперы.

Первый опыт музыкального воплощения образа казахского поэта и просветителя Абая (1845–1904) также состоялся на сцене Казахского драматического театра: в 1940 году был поставлен спектакль «Абай» по сценарию Мухтара Ауэзова с музыкой А. Жубанова и Л. Хамиди. В пьесе рассказывается о последнем периоде жизни поэта, размышляющего о судьбе своего народа. Уже прочтение пьесы произвело колоссальное впечатление на коллектив театра. «Когда он окончил (М. Ауэзов – *Д.М.*), некоторое время все молчали, у многих на глаза навернулись слезы. Обсуждение пьесы превратилось в поток поздравлений автору: вот это настоящее, высокое творчество, вдохновенное воспроизведение любимого образа» [6, с. 161].

В музыке к спектаклю «Абай» Л. Хамиди и А. Жубановым широко использованы мелодии самого поэта, в которых ясно ощущается влияние русской романсовой культуры. Отметим, что специально для спектакля Л. Хамиди записывает наиболее популярные песни Абая – «Айттым сәлем, Қаламқас», «Амал жоқ кайттым білдірмей», «Көзімнің қарасы».

М. Ауэзов, трепетно относившийся к абаевскому творчеству, требовал от исполнителей соблюдения в спектакле точного ритма всех песен Абая, которые знал великолепно. Четыре года спустя в одноименной опере песни Абая составят не только основу тематизма партии главного героя, но и музыки всей оперы, в которой возникнет интереснейший диалог двух сфер – русского «романсового»

стиля и национальных традиций. Работа композиторов Л. Хамиди и А. Жубанова над музыкальным оформлением спектакля стала преддверием, творческой лабораторией будущей одноименной оперы. Сочинение музыки к драматической постановке способствовало обретению мастерства, которое в полной мере проявилось в опере «Абай», ставшей признанной классикой жанра в казахском музыкальном искусстве.

Многие интересные музыкальные отрывки из постановок Казахского драматического театра зазвучали в эфире Казахского радио — одном из главных очагов пропаганды музыкального искусства 1930-х годов. В Казахском Радиоцентре, организованном в 1931 году, работали три редакции — казахская, русская и национальных меньшинств. В это время в Радиоцентре выступали и записывались лучшие артисты драматического и музыкального театров — А. Кашаубаев, Е. Умурзаков, К. Джандарбеков и др. (В личном деле Д. Мацуцина, которое хранится в Архиве Московской консерватории, посчастливилось обнаружить документы-расшифровки так называемых литмонтажей, созданных силами артистов театра. Отрывки приводим в Приложении, помещенном в конце статьи).

Интересным опытом творческого коллектива Казахского драматического театра стала попытка объединения радио и театра в новом жанре — радиопьесе. Большую популярность у казахского слушателя завоевал одноактный радиоспектакль «Екі той» («Два праздника») по пьесе Сабита Муканова (режиссер — К. Куанышпаев, композитор — Л. Хамиди, артисты — Куляш и Канабек Байсеитовы, Куан Лекеров). Впервые в этой радиопьесе прозвучал «Казахский вальс» (песня главной героини Сайран в исполнении «Казахского соловья» К. Байсеитовой), сыгравший огромную роль в развитии массовой советской песни в Казахстане. Создание песенного номера было большой творческой смелостью композитора — с появлением «Казахского вальса» Л. Хамиди начинается блистательная история вальса в национальной музыке. «Я писал музыку к радиопьесе С. Муканова “Два праздника”, жизнерадостной, веселой, мажорной вещи. Песня должна была быть ей под стать. И я захотел написать ее в ритме вальса. Это было совсем непросто: сроднить европейский классический жанр и фольклорную форму. Лист за листом летел в урну. И вот, в один прекрасный день, мелодия сложилась, зазвучала», — вспоминал Л. Хамиди [5, с. 73]. (Отметим, что интересный опыт коллектива в объединении радио и театра был в дальнейшем продолжен. В 1970 году рождается первая казахская радиоопера «Курмангазы» А. и Г. Жубановых, вызвавшая большой резонанс в обществе. Радиоопера по мнению критиков получилось яркой, театральной [4]).

Очевидно, что в музыкальных постановках драматического театра можно проследить и историю развития массовых жанров казахской музыкальной культуры. Песни, звучавшие с театральной сцены в 1920—1930-е годы, представляли собой преимущественно несложные обработки фольклорных мелодий. Они стали

первыми образцами казахской советской песни, признававшейся бесспорной ценностью как новое явление национальной музыки. Интенсивно развиваясь, массовая песня в Казахстане уже в 1940-е годы создает свои высокохудожественные образцы — маршево-патриотическую и вальсово-лирическую казахскую советскую песню. Значимость массового музыкального жанра подтверждает постоянное звучание песен в эфире Казахского радиоцентра (напомним известные номера: марш из «Амангельды» Б. Ерзаковича, «Казахский вальс» из спектакля «Два праздника» Л. Хамиди и др.).

Итак, *драматический театр стал своего рода «колыбелью» формирования европейских жанров в казахском музыкальном искусстве*. Поэтому позволим себе не согласиться с мнением некоторых исследователей, полагающих, что претворение европейских жанров произошло в опере. Так, И. Бакаева пишет, что «опера с балетными сценами имела в Казахстане, как и в других республиках бывшего СССР, определяющее значение для становления профессионального музыкального искусства: с нее начинается формирование системы жанров европейского типа, их адаптация в условиях казахской музыкальной культуры» [1, с. 6].

Развитие драмы с музыкой подготовило не только рождение казахской оперы, но и других европейских жанров, прежде всего, симфонических, прообразами которых были инструментальные номера из музыки к спектаклям. Вполне естественно, что в этих сочинениях, созданных на первом этапе развития профессиональной казахской культуры, Восток изображен «этнографически», с господствующим принципом экспонирования и сопоставления народных мелодий. Проблема создания крупномасштабной формы с симфоническим методом развития (конфликтностью и динамикой развития образов) на основе монодийной культуры решается только в последующем десятилетии в творчестве Е. Брусиловского, А. Жубанова и других композиторов. Таким образом, на раннем этапе становления академического музыкального искусства в Казахстане доминирующим жанром становится сюита.

Дата 22 июня 1941 года для Казахстана, как и для всех союзных республик, стала трагической — военные годы принесли суровые лишения и тяжелейшие испытания. На первый взгляд, в области музыкальной культуры наблюдается определенный спад по сравнению с предыдущим десятилетием вплоть до 1944 года. Так, в драматическом искусстве за этот период (1941–1944) практически не появилось новых пьес и новой музыки к постановкам казахских драматических спектаклей (исключение — музыка Сергея Шабельского в спектакле «Ахан-серэ — Актокты», 1941). По существу, были прекращены все поиски и эксперименты.

Однако благодаря эвакуации в Казахстан ряда ведущих театров страны (театра им. Моссовета под управлением Юрия Завадского, Киевского театра оперетты, части труппы Белорусского оперного театра), композиторов, выдающихся исполнителей, крупнейших артистов сцены и ведущих преподавателей (Сергея Прокофьева, Галины Улановой,

Николая Черкасова, Михаила Жарова, Любови Александровской, Наталии Сац, Сергея Эйзенштейна, Георгия Рошаля, Эмиля Гилельса и др.), казахстанские деятели получили возможность общаться с мастерами.

Поэтому военные годы, несмотря на лихолетье, привели к дальнейшему развитию казахского искусства: открываются новый театр оперы и балета и консерватория, снимаются музыкальные фильмы, появляются оперные и балетные премьеры. Некоторые выдающиеся мастера после окончания войны остаются и продолжают свою плодотворную деятельность. Среди них назовем в первую очередь Н. Сац, благодаря которой был открыт театр юного зрителя (казахский и русский).

В Алма-Ате Н. Сац работает более 10 лет. Режиссер уделяла большое внимание музыке в своем театре. (Так, ей удалось создать симфонический оркестр из 48 музыкантов). Н. Сац проводила интереснейшую просветительскую работу для детей. «Театр для детей и юношества Казахстана заполнил мою жизнь: спектакли шли два раза в день, а потом добавились и симфонические концерты для детей. Ведь у каждого нашего коллектива, и русского, и казахского, были свои оркестры по двадцать четыре человека, в совокупности — сорок восемь! Нетрудно было, объединив их с несколькими приглашенными, исполнять многие произведения мировой классики!», — вспоминала режиссер [9, с. 3].

Созданный в 1944 году Театр юного зрителя уже в 1950—1960-е годы ставит множество пьес, музыку к которым

Латиф Хамиди (фотография из музейного отдела Казахского государственного театра драмы им. М. Ауэзова

сочиняют талантливые казахские композиторы: «аксакалы» — Л. Хамиди («Алтынсарин»), Д. Мацуцин («Кто мой отец?»), В. Великанов («Золотая бита»), и «молодежь» — Е. Рахмадиев («Красавица Аягоз», «Борьба в горах»), С. Мухамеджанов («Алдар Косе», «Больные зубы»), К. Кужамьяров («Алия Молдагулова»), Г. Жубанова («Старые раны»).

Однако в 1970-е годы, быть может, в связи с отъездом художественного руководителя, (роль) симфонического оркестра упраздняется, исчезают и музыкальные постановки, предназначенные

для детей и юношества. «Если взглянуть на репертуарный список ТЮЗа в новом театральном сезоне, напечатанный в республиканской газете "Казахстанская правда" (от 31 августа 1971 года), можно убедиться, что за редким исключением, труппа дублирует репертуар "взрослых" коллективов», — сетовал Л. Хамиди [5, с. 25].

Взаимодействие драматического и музыкального театров, характерное для начального этапа развития театрального искусства Казахстана, было продолжено и в последующие годы. Также нередко сочинение музыки к спектаклям у большинства композиторов предваряло оперу. Но были и примеры обращения к драме после сочинения оперы. Если опере «Абай» Л. Хамиди и А. Жубанова предшествовала музыка к одноименному спектаклю, то драме «Толеген Тохтаров» тех же авторов — опера (этот факт стал известен благодаря случайно найденным архивным материалам при работе в музейном отделе Казахского государственного академического театра драмы им. М. Ауэзова).

Первая уйгурская опера «Назугум» К. Кужамьярова так же появилась на 13 лет раньше своей одноименной музыкальной драмы, в 1956 году. Не музыка к спектаклю предшествовала более «серьезному» и сложному жанру оперы, а наоборот, оперная постановка предваряла музыкальную драму. Но, пожалуй, самым показательным примером взаимообмена музыкального и драматического театров в Казахстане служит творчество режиссера Азербайжана Мамбетова и композитора Г. Жубановой. Сотрудничество художников стимулировало обоюдную увлеченность театром, что сказалось в появлении более двадцати совместных работ, начиная с 1957 года и до начала 1990-х включительно [7]. Таким образом, драматический театр сыграл важную роль в становлении академической музыки.

В Казахстане проживает много других национальностей, для которых театральная сцена также стала сосредоточием не только драмы, но и музыки. К числу таких театров относится Государственный республиканский уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова (первый и единственный профессиональный театр уйгуров) и Государственный республиканский корейский театр музыкальной комедии.

В истории этих театров есть интересные примеры творческого взаимообмена с казахами. Так, в спектакле «Козы Корпеш и Баян Сулу» звучала музыка, основанная на фольклоре и уйгурского, и казахского народа (композитор Д. Мацуцин, 1938). Для осуществления необычного музыкального замысла были приглашены казахский и уйгурский дирижеры (К. Мусин и Г. Дугашев), балетмейстеры, поставившие национальные танцы двух народов.

Г. Мусрепов, автор пьесы, вспоминал: «Режиссер-постановщик <…> тонко уловил особенности жанра, тяготение и казахов, и уйгуров к музыке, поэтому перед композитором Дмитрием Мацуциным поставил конкретную задачу — с помощью музыки и песен углубить образы героев, вскрыть гуманистическую и философскую линию трагедии» [3, с. 243]. Отметим, что музыка была высоко оценена М. Ауэзовым. Экспе-

римент соединения двух культур на одной сцене был признан удачным.

В репертуаре корейского театра есть казахские спектакли, признанные классикой — «Енлик — Кебек», «Материнское поле» и др. К такого рода постановкам, идущим на корейском языке, к сотрудничеству нередко приглашались казахские композиторы. Так, Г. Жубанова, сочинившая ранее музыку к упомянутым спектаклям театра драмы им. М. Ауэзова, позднее создает вторую редакцию для корейского театра (в 1965 г. к «Енлик — Кебек», а в 1972-м — к «Материнскому полю»).

Итак, становление композиторской школы Казахстана было тесно связано с драматическим театром, ставшим своего рода «колыбелью» формирования европейских жанров в казахском музыкальном искусстве. «Театральные» композиторы активно собирали и записывали фольклор, искали образ национальной оперы («Енлик — Кебек» Д. Мацуцина, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди и др.).

Взаимодействие драматического и музыкального театров, сложившееся на начальном этапе в Казахстане (1930—1940-е годы), было характерно и для последующих периодов. Многие композиторы продолжали писать музыку к спектаклям, а затем на ее основе сочинять оперы (например, Г. Жубанова). Но были и другие примеры: опера предваряла музыку к спектаклю («Толеген Тохтаров» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Назугум» К. Кужамьярова).

Исторически сложившееся взаимодействие драматического и музыкального театра в Казахстане, на наш взгляд, сыграло решающую роль для открытия в республике довольно большого количества музыкальных и музыкально-драматических театров (16 из 53 существующих ныне профессиональных театров). Театр стал одним из центров национальной музыкальной культуры не только для казахов, но и для уйгуров, корейцев и др. Несмотря на все несходство национальных традиций, в драматическом театре Казахстана наглядно стремление к культурному содружеству и взаимопознанию разных народностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакаева И.А.* Балетные сцены в опере. Астана: АФ АО «НЦ НТИ», 2011. 200 с.
2. *Брусиловский Е.Г.* Пять тетрадей. Воспоминания // Простор. 1997. № 9. С. 50—75.
3. *Кадыров А.Н.* Как Баян и Жибек пришли на сцену // *Кадыров А.Н.* После третьего звонка. Алматы: Мир, 2007. С. 240—245.
4. *Кузембаева С.А.* Первая казахская радиоопера // Музыкальная жизнь. 1974. № 18. С. 5.
5. Латиф Хамиди: сб. статей / Сост. А.К. Омарова. Алматы: Онер, 2006. 200 с.
6. *Львов Н.И.* Казахский академический театр драмы. Алма-Ата: Издательство Академии наук Казахской ССР, 1957. 384 с.
7. *Мосиенко Д.М.* В театре Азербайжана Мамбетова и Газизы Жубановой // Музыковедение. 2014. № 4. С. 55—60.
8. *Омарова А.К.* Из истории казахской оперы // Мысль. 2008. № 2. С. 50—59.
9. *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.
10. *Сац Н.И.* Новеллы моей жизни. Кн. 2. М.: Искусство, 1984. 384 с.

Приложение

Фрагменты радиопередач Казахского государственного радио
Литмонтаж «Культурная революция» от 31 мая 1931 года

«Слушайте ее, слушайте о культурной революции — передается литмонтаж.
1. Вступление: Кожанов, Соло – Гобой (Эки Джерен) каз. нар. песня
2. Чтение:

Повсюду сон и тишь и лень.
Ковер пустыни необъятен,
И лик луны из темных пятен
Творит верблюжью тень.
Верблюд шагает по пустыне,
Под ним качается луна,
И под ногами соль видна,
И небо очень сине.

3. Пение: Балабетов – "Дженише" каз. нар. песня
4. Удар: пояснение – короткий отрывок музыки прерывает песню.
5. Чтение: так воспевали певцы и поэты прелести «свободного» кочевья.
Мы расшифруем Вам песни эти. Ненужную романтику развеем.
6. Царская колонизаторская политика принесла огромные бедствия казахским массам. Она задержала их переход к лучшим формам и способам хозяйства. Она сохранила вековую некультурность казахских масс. Царское правительство не только разрушало, а наоборот, пользовалось в своих угнетательских целях такими пережитками казахского родового быта, как власть отца над семьей: калым, кун.
7. Пение: Амре споет "Бал Хадише"»
[Личное дело Д. Мацуцина (Архив МГК им. П.И. Чайковского), л. 12–13].

Фрагмент радиопередачи «О восстании казахов в 1916 году (О Советской власти)»

1. «Пение. Разорение казахских масс создало огромный след казахской бедноты, отдавшей свою рабочую силу на самых кабальных условиях, как ханам и баям, так и казачьим атаманам, украинским и русским кулакам и капиталистическим предприятиям, появившихся в степи в последнее десятилетие царского владычества.

2. Батрацкая песня "Алау-Лейлау"

3. Один из царских чиновников в бывшем царском уезде – СКАЛОВ – писал, что южные кочевники уезда просят им землю под покос и зимовки северной части уезда и что в случае удовлетворения их просьбы, они осели бы и занялись земледелием, но т.к. от этого уменьшилось бы количество земли для переселения извне, то он считает гибельным для государственных интересов допустить оседание казахов на севере. Один из начальников Урало-Тургайского переселенческого правления Цабель, открыто доказывал, что казахов из северных плодородных районов края надо вытеснить в пустынные центральные районы, и всегда старался проводить это в жизнь.

4. Чтение: Подумай больше о горе и печали своей нации!
Подумай так, чтобы отсталая бедная нация
Вперед бы ступила ногой.

Широкая земля что ни день, то гинет. А черная змея всю кровь казахов сосет.
Вставай, ведь вся наша земля в крови <…>.
15. Симфонический ансамбль исполнит казахский марш.
16. Подавление восстания продолжалось с июля 16 г. по февраль 17 года. По приговорам царских полевых судов было казнено — 50 человек, посажено в тюрьму 130, сослано на каторгу больше 700 человек.
17. Симфонический оркестр — траурный марш (похоронное шествие).
18. Несколько тысяч казахов бежало в Китай, откуда вернулись только при Советской власти. Земли осужденных были отобраны, кроме этого было реквизировано много скота и сырья.
19. Музыка: Гобой "Джигирмабез".
20. Всю жизнь видеть только песни,
Изнывать от тоски, ждать дождя небесной благостыни.

Поэзия пустыни…
Поэзия горя, нужды, одичалости, поэзия культурной отсталости.
Борьба беспрестанно кочующих извечно враждующих родственных станов.
Поэзия караванов.
И шел, колыхаясь, как в море челнок, верблюд за верблюдом взрывая песок,
Зело поэтично, но не очень практично. Езды караванной детали
Строители наши на себе испытали,
Неудобно и членораздельно, а в поэзии как получалось прельстительно:
"Мотаясь, висли меж твердых горбов узорные полы походных шатров.
Их смуглые ручки порой подымали, и черные очи оттуда сверкали".
Хорошо читать в стихах, да в романах о верблюжьих караванах.
Читать, развалившись, на мягких диванах. В неге, в сладком таком полусне,
А не трясясь на верблюжьей спине.
В пролетарской советской литературе, слове о рабоче-крестьянской культуре,
Не буржуазно-эстетское слово извержение.
Не нежно культурное самоублажение, а голос живой, призыв боевой
Стремительно бурный в работе культурной.
21. Оседание казахского населения, является крупнейшим социально-экономическим и организационно-политическим моментом. Оно уничтожает остатки экономического национального неравенства. Коллективизация оседающих бедняцких и средняцких казахских хозяйств, окончательно освобождает казахских трудящихся от эксплуатации. В кратчайший срок произойдет переход у казахского аула к социалистическим отношениям.
22. Чтение: Сброшена тяжелая ноша,
Поломана старая клеть,
Про новую жизнь коллективную песнь будем складывать — петь.
23. Хор — "Ридаи", вокальный ансамбль радиостудии.
26. Музыка: Марш.
30. Песня о Турксибе.
39. Марш "Баксы"»

[Личное дело Д. Мацуцина (Архив МГК им. П.И. Чайковского), л. 13—14].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ГРИГОРЬЕВА Маргарита Александровна (Волгоград) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградской консерватории им. П.А. Серебрякова
(e-mail: margrig13@mail.ru)

СУСИДКО Ирина Петровна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных
(e-mail: lspriv@mail.ru)

СНИТКОВА Ирина Ивановна (Москва) — кандидат искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных
(e-mail: irina.snitkova@mail.ru)

ЛОПУШАНСКАЯ Светлана Михайловна (Санкт-Петербург) — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных
(e-mail: s.lopushanskaya@yandex.ru)

СОЛОМОНОВА Ольга Борисовна (Киев, Украина) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского (Киев)
(e-mail: solo-mono55@mail.ru)

ТЕТЕРИНА Надежда Ивановна (Москва) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Государственного института искусствознания
(e-mail: nad_teterina@mail.ru)

КАРТАШОВА Татьяна Викторовна (Саратов) — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова
(e-mail: arun-rani@yandex.ru)

МОСИЕНКО Дина Маратовна (Астана, Казахстан) — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных
(e-mail: dinamosienko@mail.ru)

ABOUT THE AUTHORS

GRIGORIEVA Margarita (Volgograd) — Ph.D., associate professor of the History and Theory of Music chair at P.A. Serebriakov Institute of Arts
(e-mail: margrig13@mail.ru)

SUSIDKO Irina (Moscow) — Dr.Sc., professor, head of the Analytical Musicology chair at the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: lspriv@mail.ru)

SNITKOVA Irina (Moscow) — Ph.D., professor of the Analytical Musicology chair at the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: irina.snitkova@mail.ru)

LOPUSHANSKAIA Svetlana (St. Petersburg) — post-graduate student of the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: s.lopushanskaya@yandex.ru)

SOLOMONOVA Olga (Kiev, Ukraine) — Dr.Sc., professor of the History of the Ukrainian Ethnic Music and Music Criticism chair at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kiev)
(e-mail: solo-mono55@mail.ru)

TETERINA Nadezhda (Moscow) — Ph.D., senior researcher of the Music Sector of the State Institute of Art Studies
(e-mail: nad_teterina@mail.ru)

KARTASHOVA Tatiana (Saratov) — Dr.Sc., professor, head of the Theory of Music and Composition chair at the Saratov State Conservatory
(e-mail: arun-rani@yandex.ru)

MOSIYENKO Dina (Astana, Kazakhstan) — post-graduate student of the Gnesins Russian Academy of Music
(e-mail: dinamosienko@mail.ru)

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Маргарита Григорьева. Раннепечатные издания сочинений Джезуальдо

В статье исследуются прижизненные издания сочинений Карло Джезуальдо, выдающегося итальянского композитора эпохи Возрождения, которые могут пролить дополнительный свет на фигуру неординарного музыканта, и, вместе с тем, выявить особенности нотопечатания в эту эпоху, в частности, систему издания вокальных партитур по партиям («книгам»). Сделана попытка определить взаимосвязь изданий с общими закономерностями эпохи, и, вместе с тем, выявить индивидуальные признаки композитора, проявляющиеся в этих изданиях.

Исследование опирается на издания, содержащиеся в библиотеках и архивах, в частности, на каталог Гаэтано Гаспари (Gaspari, Bologna), а также на существующий корпус литературы о Джезуальдо (на иностранных языках).

Исследование раннепечатных изданий нот К. Джезуальдо впервые вводится в русскоязычное музыковедение и может представлять интерес для всех интересующихся творчеством этого уникального композитора.

Ключевые слова: Ренессанс, античность, К. Джезуальдо, Феррара, мадригал, респонсорий, герб, В. Бальдини, Дж. Карлино, С. Молинаро

Ирина Сусидко. Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях

Статья посвящена итальянской церковной музыке XVIII века, в частности — проблемам соотношения «старой» и «новой» манер письма: stile antico, сохраняющего принципы ренессансной полифонии, и stile moderno, ориентирующегося на новые, более свободные нормы и стилистику светских жанров, прежде всего, оперы. Рассмотрена трактовка жанра мессы (Messa concertata) и малых церковных жанров, специфика несколько центров церковной музыки — Рима, Болоньи, Венеции, Неаполя. Особое внимание в статье уделено церковной музыке А. Лотти, А. Вивальди, Л. Лео, Дж.Б. Перголези, Б. Галуппи.

В статье реализован компаративный метод и исторический подход, проявляющийся, в частности, в опоре на теоретические понятия, которые бытовали в XVIII веке.

Впервые церковная итальянская музыка XVIII века рассмотрена как целостное явление в ракурсе сосуществования региональных традиций, а также под углом зрения соотношения в ней «архаического» и «нового». Сделан вывод о том, что в XVIII веке итальянская церковная музыка переживала один из переломных моментов в своей истории, во многом находилась «в тени» оперы.

Ключевые слова: итальянская церковная музыка, XVIII век, месса, мотет, А. Лотти, А. Вивальди, Л. Лео, Ф. Дуранте, Дж.Б. Перголези, Б. Галуппи

Ирина Сниткова. Бах-Веберн. Ричеркар из «Музыкального приношения»: идея структурного контрапункта

Шестиголосный ричеркар из «Музыкального приношения» И.С. Баха в оркестровке А. Веберна — один из уникальных образцов интерпретации музыки великого мастера, который далеко превосходит рамки обычного переложения: его результатом является новая авторизованная версия классического произведения. Веберну удалось создать новое по композиции и стилистике произведение, не «производя» на самом деле ничего нового, а только переструктурируя уже существующий материал. Статья посвящена анализу этой новой фактурно-интонационной конструкции известной баховской фуги.

Художественный эффект этого радикального переосмысления основан на идее структурного контрапункта, возникающего вследствие наложения на баховский уртекст новой фактурно-композиционной логики веберновской оркестровки. Отсюда главный метод исследования — сравнительный теоретический анализ баховского текста и оркестровой партитуры Веберна. Над баховской «фугой мелодических линий» Веберн надстраивает свою — «фугу тембров». Ее «темой» — неизменной, но постоянно подвергаемой соответствующему развитию, — является определенная структура тембровых передач: **ABC B ABC**, подчиненная единому алгоритму «абстрактная вариационная схема» (определение К. Дальхауза).

Для отражения специфики веберновской работы в статье вводится новое теоретическое понятие «трансинструментальная линия». Обладая результирующим, диагональным профилем, такая линия является по существу надстроечным фактурным образованием. Она накладывается «поверх» первичных горизонтальных элементов ткани и формирует в фактуре сочинения дополнительный структурно-иерархический уровень, выполняя функцию интонационно-ведущего голоса. Из нее имитационно-полифонически произрастает более сложная, отличающаяся по своему рельефу от оригинала фактура фуги в целом. Богатство внутренней структуры ричеркара Баха-Веберна и соответствующая ему многозначность музыкальной семантики, к воссозданию которой так стремился Веберн, основаны на оригинальном совмещении принципов: линеарной полифонии, контрапунктической техники, монотембровой горизонтали (присутствующих у Баха) и мотивного оркестрового пуантилизма, тембрового структурализма, трансинструментальной линии (созданных Веберном).

Ключевые слова: И.С. Бах, А. Веберн, «Музыкальное приношение», ричеркар, оркестровка, переложение, структурный контрапункт, трансинструментальная линия, транслинеарная структура, тембровый пуантилизм

Светлана Лопушанская. Средства исполнительской интерпретации и задачи пианиста в камерно-инструментальной музыке О. Мессиана

Настоящая статья посвящена средствам исполнительской интерпретации и задачам пианиста в камерно-инструментальной музыке французского композитора Оливье Мессиана. Автором рассматриваются особенности темпа, динамики, артикуляции, педали, особых указаний композитора в обозначенных сочинениях. Выявляются основные исполнительские проблемы ансамблевой игры, связанные с достижением темпо-ритмического, динамического и штрихового единства. Автором предлагается ряд практических советов для преодоления темповых и ритмических сложностей. Кроме того, обращается внимание на собственно пианистические задачи в камерно-инструментальных произведениях Мессиана.

При написании статьи были применены музыковедческие методы, позволившие детально проанализировать средства исполнительской интерпретации; при сопоставлении сочинений друг с другом широко использовался компаративный метод.

В заключение, делается вывод о том, что темпо-ритмическая составляющая сочинений представляет для исполнителей наибольшую сложность, что особенно становится очевидным при ансамблевой игре. Разнообразие динамических нюансов требует от пианиста тончайших градаций прикосновений, соотнесенных с общим ансамблевым звуковым балансом. Артикуляционные задачи решаются, исходя как из инструментального состава ансамбля, так и из функций фортепианной партии, для которой характерен постепенный переход от тембрового единства с инструментами к их тембровому противопоставлению.

Ключевые слова: О. Мессиан, фортепиано, камерно-инструментальные сочинения, камерный ансамбль, исполнение, темп, динамика, артикуляция, педаль, особые указания композитора

Ольга Соломонова. О принципах семантизации музыкального текста в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского

Предмет исследования — механизмы семантизации музыки в «Борисе Годунове», главные из которых — «страстны́е» риторические фигуры (catabasis, passus duriusculus) и жанровые модели плача и славы, имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому — наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу. Исследованы кульминационные зоны оперы, связанные с формированием интонационной парадигмы грехопадения—распятия—смерти царя. Выяснено, что многие важные моменты, озвучивающие идею обреченности Бориса, основываются на нисходящем движении в откровенном или латентном виде (в диатоническом, ладово-искаженном, чаще с альтерацией понижения, или хроматизированном варианте, приближенном к риторической фигуре passus duriusculus).

Проблематика работы обусловила необходимость адаптации методологических принципов разных наук, главные из которых — семиотический, герменевтический, компаративный, системный методы исследования, а также целостный интонационный анализ.

Исследование семантических аспектов «Бориса Годунова» выявило специфику режиссерской работы Мусоргского. Обнаружено, что главные герои оперы, царь Борис и Юродивый, связаны общей интонационной программой, которая основана на музыкальных символах страдания и смерти. Семантически противоположные славильные жанры, соотнесенные с реальними персонажами (Борис, Самозванец, боярин Хрущов), есть увенчания-развенчания. Это антиславления, приводящие к «срыву» славильной семантики (славление Хрущову, хор «Уж как на небе красному слава» с катабасисным «Живи и здравствуй, царь наш батюшка»). Важное исключение — исполняемая каликами Слава Царю Небесному, единственное истинное славление. Доказано, что смысловая динамика рассмотренной жанрово-интонационной символики разворачивается в координатах двух систем: латентно-инверсивной (Пролог) и прямой (сцена под Кромами). Данные семантические акценты, усиленные во второй редакции оперы, — важный режиссерский ход Мусоргского, свидетельство последовательной концепции, направленной на формирование глубинных смысловых интенций.

Ключевые слова: интонационная семантика, герменевтика, риторические фигуры, catabasis, passus diriusculus, жанр, плач, слава, режиссура, драматургия

Надежда Тетерина. Модест Мусоргский и Михаил Булгаков: неожиданные параллели

Статья посвящена выявлению творческих параллелей между наследием М.П. Мусоргского и М.А. Булгакова. На примере оперы «Борис Годунов» и романа «Белая гвардия» показано, что историзм художественного мышления имманентно присущ как композитору, так и писателю. Отображение закономерностей и проблем «смутных времен»

начала XVII и первой четверти XX столетия выявляется через устойчивую систему исторических и психологических архетипов. Особый интерес вызывает несомненный драматургический параллелизм сцены венчания на царство Бориса Годунова и торжественной коронации Симона Петлюры.

Методология работы основывается на совокупности ключевых понятий, входящих в сферу философии истории, — таких как характер отношений между прошлым, настоящим и будущим, постижение исторических событий и закономерностей исторического процесса, соотношение микро- и макро-истории в художественном произведении.

Научная новизна состоит в том, что ранее ни в филологии, ни в музыкознании не предпринимались попытки найти общие черты, типичные для воссоздания истории в сочинениях Мусоргского и Булгакова. Детальное изучение музыкальных ассоциаций в творчестве писателя к настоящему времени имеет очень солидную литературоведческую базу. Однако отсутствие имени Мусоргского и смысловых указаний на его сочинения в произведениях Булгакова, возможно, и стало причиной существенного пробела в многочисленной череде работ, посвященных миру музыки в его творчестве.

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, М.А. Булгаков, «Борис Годунов», «Белая гвардия», Симон Петлюра, калики перехожие, лирники, историзм художественного мышления, драматургические архетипы

Татьяна Карташова. Система музыкальной культуры Северной Индии

В статье впервые в отечественной индологии представлена система музыкальной культуры Северной Индии и выявлена категория уп-шастрия, или «полуклассика», которая занимает особое положение. Данный пласт музыки является самым обширным и многоярусным и заполняет сегодня бóльшую часть звукового «поля» индийской культуры. Также рассматривается ведущий жанр уп-шастрия — вокальный тхумри — в контексте родственных ему жанров дадра, таппа и традиционной региональной музыки Хиндустани.

В методологическом отношении настоящая работа базируется на принципах комплексного подхода, который практически неизбежен для исследования такого уникального многопланового культурного явления, как «полуклассика».

В целом, уп-шастрия представляет собой некий феноменальный синтез массивных слоев культуры, формировавшийся на протяжении многих веков, — классической (шастрия-сангит) и традиционной (лок-сангит). Суть данного процесса взаимодействия двух категорий и заключается в концепции уп-шастрия: это музыка, которая насыщалась ароматом «высокой» классики, все дальше отходя от своих традиционных корней. В настоящее время уп-шастрия формирует основную часть звукового пространства в двух музыкальных системах Северной и Южной Индии, став стилевой и структурной основой большого количества образцов музыки «легкого» типа, важнейшей составляющей комплексных художественных явлений — таких, как театральные и танцевальные представления, кинематограф, эстрадная музыка. Все региональные жанры, поднятые до уровня «полуклассики», вышли на концертную сцену и пользуются популярностью не только в индийских штатах, но и за их пределами. Можно утверждать, что уп-шастрия стала своеобразным культурным знаком южноазиатского субконтинента.

Ключевые слова: уп-шастрия, сангит, Северная Индия, дхрупад, хайал, тхумри, рага, тапа, дадра, бхаджан

Дина Мосиенко. Музыка для драматического театра и становление композиторской школы в Казахстане

В статье сделана попытка определить некоторые особенности развития музыки для драматического театра, а также ее роль в становлении композиторской школы Казахстана (1920—1980-е гг.). Театр стал одним из центров национальной музыкальной культуры не только для казахов, но и для уйгуров, корейцев и др. Несмотря на все несходство национальных традиций, в драматическом театре Казахстана наглядно стремление к культурному содружеству и взаимопознанию разных народностей. Исторически сложившееся взаимодействие драматического и музыкального театра в Казахстане, на наш взгляд, сыграло решающую роль для открытия в республике довольно большого количества музыкальных и музыкально-драматических театров (16 из 53 существующих ныне профессиональных театров).

Методологической основой статьи является комплексный подход к музыкальным и архивно-документальным источникам на основе принципа историзма, который предполагает комплексное рассмотрение предмета исследования.

В процессе исследования автор приходит к следующим выводам: становление композиторской школы Казахстана было тесно связано с драматическим театром, ставшим своего рода «колыбелью» формирования европейских жанров в казахском музыкальном искусстве. Взаимодействие драматического и музыкального театров, сложившееся на начальном этапе в Казахстане (30—40-е годы), было характерно и для последующих лет. Так, многие композиторы продолжали писать музыку к спектаклям, а затем на ее основе сочинять оперы. Но были и другие примеры: опера предваряла музыку к спектаклю.

Ключевые слова: драматический театр, артист, музыка к спектаклю, европейские жанры, уйгурский театр, корейский театр, Д. Мацуцин, Л. Хамиди, А. Жубанов, Г. Жубанова, Н. Сац

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Margarita Grigorieva. Early printed editions of Gesualdo's works

This article examines the lifetime editions of works by Carlo Gesualdo, the great Italian Renaissance composer, which may shed new light on the figure of this extraordinary musician and, at the same time, identify distinctive features of music printing in this era — in particular, the system of publication of vocal scores in parties («books»). The author attempts to determine the relationship of the editions to the common rules and usage regularities of the era and, in addition, to identify individual characteristics of the composer as manifested in the publications.

The study is based on publications held in libraries and archives — in particular the catalogue of Gaetano Gaspari (Bologna) — as well as on the existing body of literature on Gesualdo in foreign languages.

This research on early printed editions of Gesualdo's music introduces Russian-speaking musicology to the topic and will prove valuable to anyone interested in the work of this unique composer.

Keywords: Renaissance, antiquity, C. Gesualdo, Ferrara, madrigal, responsory, coat of arms, V. Baldini, G. Carlino, S. Molinaro

Irina Susidko. Italian church music of the 18th century: on styles, genres and regional traditions

This article is devoted to the Italian church music of the 18th century, in particular to problems of correlation between the «old» and «new» styles of writing: *stile antico*, preserving the principles of Renaissance polyphony, and *stile moderno*, guided by new, more open standards and the stylistics of secular genres, above all opera. Interpretations are presented of the genre of the Mass (*Messa concertata*) and the small church genres, and of the specific nature of certain centers of church music (Rome, Bologna, Venice and Naples). Particular attention is paid to sacred music by A. Lotti, A. Vivaldi, L. Leo, G.B. Pergolesi and B. Galuppi.

The article employs a comparative methodology and historical approach, which is manifested in particular in its reliance on theoretical concepts common in the 18th century.

This is the first examination of 18th century Italian church music to consider the entire phenomenon from the perspective of the coexistence of regional traditions as well as from the standpoint of the relations of the «archaic» and the «new» within it. The author concludes that this music was going through a critical period in its history, while in many ways remaining «in the shadow» of the opera.

Keywords: Italy, church music, 18th century, the Mass, the motet, A. Lotti, A. Vivaldi, L. Leo, F. Durante, G.B. Pergolesi, B. Galuppi

Irina Snitkova. Bach-Webern. The ricercar from «The Musical Offering»: the idea of structural counterpoint

The six-voice ricercar from «The Musical Offering» by J.S. Bach in the orchestration of Anton Webern is one of the unique examples of the interpretation of the music of the great masters that far surpasses the boundaries of ordinary arrangement: its result represents a new authorized version of a classic work. By simply restructuring the existing material, Webern was able to create a new work of composition and style without actually «producing» anything new. This article is devoted to the analysis of this newly textured-intonational construction of the well-known Bach fugue.

The artistic effect of this radical rethinking is based on the idea of structural counterpoint arising from the imposition on Bach's urtext of the new textural and compositional logic of Webern's orchestration. Hence the main research method here: a comparative theoretical analysis of Bach's text and the orchestral score of Webern. Over Bach's «fugue of melodic lines» Webern extends his own «fugue of voices.» Its «theme» — unchanged, but constantly undergoing appropriate development — is a defined structure of timbre transmissions: **ABC B ABC**, subordinated to the unified algorithm termed the «abstract variational scheme» (in the definition of C. Dahlhaus).

To reflect the particularities of Webern's work the article introduces a new theoretical concept, the transinstrumental line. With the resulting diagonal profile, this line is essentially a superimposed textured form mounted «on top» of the primary horizontal elements of the material, forming in the texture of the composition an additional structural-hierarchical level by acting as an intonational-guiding voice. From this grows, via simulative polyphony, a more complex texture of the fugue as a whole, distinct from the original in its contours. The wealth of the internal structure of Bach-Webern ricercar and the correspondingly diverse musical semantics toward which Webern so strove are based on an original combination of principles: linear polyphony, counterpoint technique and the monotimbre horizontal (present in Bach) with the motive orchestral pointillism, timbre structuralism and transinstrumental line (created by Webern).

Keywords: J.S. Bach, A. Webern, «The Musical Offering», ricercar, orchestration, arrangement, structural counterpoint, transinstrumental line, translinear structure, timbre pointillism

Svetlana Lopushanskaia. Means of performer interpretation and the tasks of the pianist in the chamber instrumental music of Olivier Messiaen

This article is devoted to the means of performer interpretation and the tasks of the pianist in the instrumental chamber music of French composer Olivier Messiaen. The author discusses the particularities of tempo, dynamics, articulation, pedaling and the special instructions by the composer in the compositions under review. The main performance problems of ensemble play related to the achievement of tempo-rhythmic, dynamic and bar unity are indentified, and the author offers a number of practical tips for overcoming tempo and rhythmic complexities. In addition, attention is drawn to the strictly pianistic tasks in the chamber instrumental works of Messiaen.

The article applies musicological methods which allow analysis in detail of the means of performer interpretation; when contrasting compositions with one other, the comparative method is widely used.

The author concludes that the tempo-rhythmic component of compositions is the most difficult for performers, which becomes particularly apparent in ensemble play. A variety of dynamic nuances requires from the pianist subtle gradations of touch correlated with the overall sound balance of the ensemble. Articulation tasks are resolved from both the instrumental ensemble's composition and the functions of the piano part, which is characterized by a gradual transition from the tonal unity with the instruments to a timbre opposition to them.

Keywords: O. Messiaen, piano, chamber-instrumental compositions, chamber ensemble, performance, tempo, dynamics, articulation, pedal, special composer instructions

Olga Solomonova. The principles of semantization of the musical text in the Mussorgsky opera «Boris Godunov»

The subject of this research is the mechanisms of semantization of the music in «Boris Godunov», principally the «passionate» rhetorical figures (*catabasis*, *passus duriusculus*) and the genre models of lament and glory that have a long history of intertextual existence — and for that reason bear the most consistent information in relation to the opera's semantic program. The article investigates the culminating zones of "Godunov" associated with the formation of the prosodic paradigm fall—crucifixion—death of the tsar. The author finds that many important points voicing the idea of the doomed nature of Boris are based on downward movement in overt or latent content (diatonic and modal-distorted, often with alteration of the descent or a chromatic variant similar to the rhetorical figure *passus duriusculus*).

The nature of this work has occasioned a need to adapt the methodological principles of various fields of scholarship, chief among them semiotic, hermeneutic, comparative and systematic research methods as well as a holistic intonational analysis.

The study of the semantic aspects of «Boris Godunov» reveals the specifics of the directorial work by Mussorgsky. It emerges that the main characters of the opera, Tsar Boris and the Simpleton (Yurodivy), are linked by a common intonational program based on the musical symbols of suffering and death. The semantically opposite glorification genres correlate with real characters (Boris, the Imposter and the boyar Khrushchov), a crowning-debunking. These are anti-glorifications, which lead to a «disruption» of the glorification semantics (the glorification of Khrushchov and the chorus «Glory to the beauty of the sky» with its katabasic «Live and prosper, our King and Father»). An important exception is the Praise to the Heavenly King performed by the *kaliki* chorus, which is the only true glorification. The author demonstrates that the semantic dynamics of the genre-intonational symbolism under examination unfolds in the coordinates of two systems: latent inverse (Prolog) and direct (the Kroma scene). The given semantic accents, reinforced in the second edition of the opera, make up an important directorial move by Mussorgsky and offer evidence of the consistent concept aimed at the formation of deep semantic intentions.

Keywords: intonational semantics, hermeneutics, rhetorical figures, *catabasis*, *passus duriusculus*, genre, lament, glory, directing, dramaturgy

Nadezhda Teterina. Modest Mussorgsky and Mikhail Bulgakov: unexpected parallels

This article focuses on the creative parallels between the heritage of M.P. Mussorgsky and M.A. Bulgakov. Using the example of Mussorgsky's opera «Boris Godunov» and Bulgakov's novel «The White Guard», the author shows that the historicism of creative thinking was inherent in both the composer and the writer. The patterns and problems of two Russian «Time of Troubles» periods — in the early 17th century and early 20th centuries — are demonstrated through a sustained system of historical and psychological archetypes. Of particular interest is the undoubted dramatic parallelism of the scenes of the coronations of Boris Godunov in the earlier period and of Semyon Petliura in the latter.

The methodology of the article is based on a set of key concepts falling within the scope of the philosophy of history, including the nature of the relationship between the past, present and future; the understanding of historical events and the regularities of the historical process; and the correlation between micro- and macro-history in works of fiction.

The scholarly innovation of the article lies in the fact that neither in philology nor musicology has an attempt been made before now to find the common features typical of the recreation of history in the works of Mussorgsky and Bulgakov. A detailed study of the musical associations in the work of the writer has a very solid basis in literary studies today. It is possible that the absence of Mussorgsky's name and semantic references to his writings in the works of Bulgakov may be the reason for this significant lacuna in the numerous works devoted to the world of music in Bulgakov's oeuvre.

Keywords: M.P. Mussorgsky, M.A. Bulgakov, «Boris Godunov», «The White Guard», Semyon Petliura, wandering *kaliki* balladeers, lyre players, the historicism of creative thinking, dramatic archetypes

Tatiana Kartashova. The system of musical culture of Northern India

This article is the first in Russian India studies to examine the system of musical culture of Northern India and define the category up-shastriya, or «semi-classical», which occupies a special position in it. This musical stratum is the most extensive and multi-tiered and occupies most of the sound «field» of Indian culture today. The author also considers a leading genre of up-shastriya, the vocal thumri, in the context of the related genres of dadra, tappa and traditional regional Hindustani music.

Methodologically the article is based on the principles of an integrated approach, which is almost inevitable for the study of such a uniquely multi-faceted cultural phenomenon as the «semi-classic».

In general, up-shastriya represents a phenomenal synthesis of massive layers of culture formed over many centuries — the classical (shastriya-sangeet) and the traditional (lok-sangeet). The essence of the process of interaction between the two categories lies in the concept of up-shastriya: this music, which is saturated with the scent of «high» classical, has moved further and further away from its traditional roots. Currently up-shastriya forms the main part of the sound space in the two musical systems of northern and southern India, becoming the stylistic and structural basis of a large number of genres of «light» music and the most important component of such varied artistic phenomena as theater and dance performances, film and pop music. All regional genres, raised to the level of «semi-classical», have taken to the concert stage and become popular not only in the Indian states but also abroad. It can be argued that up-shastriya has become a cultural trademark of the South Asian subcontinent.

Keywords: up-shastriya, sangeet, northern India, dhrupad, khayal, thumri, raag, tappa, dadra, bhajan

Dina Mosiyenko. Music for the dramatic theater and the formation of a school of composition in Kazakhstan

This article attempts to identify some of the key features of the development of music for the dramatic theater in Kazakhstan and its role in the development of the national school of composition over the period 1920—1990. The theater was one of the centers of national musical culture not only for Kazakhs, but also for Uighurs, Koreans and other nationality groups. Despite this diversity of ethnic-national traditions, in the Kazakh dramatic theater there was clearly a desire for cultural community and mutual understanding among different peoples. The historical interaction of drama and musical theater in Kazakhstan, in the author's view, played a decisive role in the country in opening a fairly large number of musical and musical drama theaters (16 of the 53 currently existing professional theaters).

The article's methodological basis is an integral approach to the musical and archival documentary sources on the basis of the principle of historicism, which involves a comprehensive review of the subject under examination.

The author draws the following conclusions: the emergence of a school of composition in Kazakhstan was closely associated with the dramatic theater, which became a kind of «cradle» for the formation of European genres in Kazakh musical art. The interaction of drama and musical theater that had developed at an early stage in Kazakhstan (the 1930s—1940s) became typical of the subsequent years as well. Many composers continued to write music for plays, and then proceeded to compose operas based on these works. But there were also other examples in which operas were preceded by music for plays.

Keywords: dramatic theater, actor, music for the drama, European genres, Uighur theater, Korean theater, D. Matsutsin, L. Hamidi, A. Zhubanov, G. Zhubanova, N. Sats

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

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

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

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